TESIS
CAS2004
F7

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Comunicación Social
Mención Artes Audiovisuales
Año Académico 2003-2004

Definición y análisis de los elementos básicos de la estética cinematográfica.

Tesista: Luis Finol
Artes audiovisuales
E-mail: luisefinol@hotmail.com
Exp: 97386

Caracas, 9 de septiembre de 2004

A Columba por enseñarme las cosas simples de la vida…

AGRADECIMIENTOS.

A mi madre por enseñarme el valor del amor.

A mi padre por enseñarme el valor del conocimiento.

A mi hermano por enseñarme a compartir.

A mis primos por su apoyo y compañía.

A Michelle por su amor, comprensión y paciencia.

A mi tía por su afecto.

A mis amigos por los ratos de ocio.

A la Universidad Católica Andrés Bello.

Al Centro Nacional Autónomo de Cinematografía.

Al profesor Arturo Serrano.

Y a todos los que estuvieron involucrados en este trabajo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....p. 5

MARCO TEÓRICO.....p. 9

La obra de arte.....p. 11

Concepto de Estética.....p. 15

Elementos básicos de estética cinematográfica.....p. 18

Espacio visual y sonoro.....p. 20

Montaje.....p. 25

Narración.....p. 29

Lenguaje cinematográfico.....p. 32

MARCO METODOLÓGICO.....p. 35

Objetivos.....p. 36

La secuencia.....p. 40

El instrumento.....p. 44

La sub-secuencia.....p. 44

Espacio visual.....p. 46

Espacio sonoro.....p. 57

Acciones.....p. 59

Estructura del instrumento.....p. 60

Sinopsis.....p. 63

Tablas.....p. 65

Tabla resumen.....p. 104

ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS.....p. 107

CONCLUSIONES.....p. 116

BIBLIOGRAFÍA.....p. 121

INTRODUCCIÓN.

La presente investigación pretende, por un lado, arrojar algunas respuestas teóricas a la pregunta: ¿Qué es la estética cinematográfica y cuáles son sus principales elementos? y, por otro lado, construir un instrumento de análisis y descripción de los elementos estéticos de un film, que responda a la posibilidad de descomponer la estructura estética de las piezas audiovisuales.

El punto de partida es una visión particular de estética, dada la dificultad de construir un concepto que explique enteramente la acepción de la palabra, consecuencia de las diferentes definiciones de estética y estética del cine, que se han propuesto a lo largo de la historia. Por lo tanto, esta investigación da por verídica, interpretación del concepto de estética, que nace a raíz de la búsqueda de una aplicación práctica de esta teoría, con la finalidad de acercarse a lo que se ha calificado como la *estética del cine*.

Muchos rebatirían la posibilidad de la existencia de una herramienta cualitativa, que pretenda explicar los fenómenos y elementos referentes a lo que puede o no puede ser propiamente artístico de un film.

Por lo tanto esta investigación arrojará conclusiones inherentes a las características descriptivas del objeto de estudio, sin ahondar en una problemática crítica fundamentada en juicios estéticos. La investigación se preocupa por analizar la estructura del fenómeno cinematográfico, a partir de unas reglas y categorías que permiten comprender las condiciones y principios de la expresión, a través de un medio de comunicación como el cine.

Se asumirá el papel de lectores de películas e intérpretes de expresiones, descompuestas descriptivamente en cuadros o tablas, para lograr categorizar las diversas tipologías en las que viene envuelto el mensaje cinematográfico. Todo esto con la intención de analizar un lenguaje propio del cine, que acepte ciertas libertades en cuanto a sus posibles interpretaciones, pero que sea estructurado. Debe ser flexible en ocasiones, para permitir a quien se acerque al estudio de las manifestaciones cinematográficas, manejar materiales de distinto grado de complejidad, manteniendo una coherencia lógica y conceptual que permita un estudio analítico de estas representaciones audiovisuales y un diálogo, en igualdad de términos, entre estudiosos de la materia.

Se tendrá especial cuidado en no diferenciar, por oposición o dualidades, entre romántico o clásico, aristotélico o platónico, bello o bueno, evitando realizar juicios de valor acerca de la obra a estudiar. Por

tanto, la preocupación fundamental será determinar las estructuras estéticas. Luego se propondrán algunas conclusiones, con base en suposiciones respaldadas por los elementos cualitativos de las representaciones.

La estética del cine ha sido una materia discutida por los teóricos del cine, desde principios del siglo XX. Sin embargo, no ha mantenido una línea homogénea de pensamiento, desde Ricciotto Canudo hasta Jacques Aumont, pasando por innumerables teóricos del cine, como Sergei M. Einsentein, Jean Mitry, Marcel Martin, entre otros, la estética cinematográfica se ha definido como la forma, principios y categorías, en los que se dividen los diferentes elementos propios del cine, y la manera en que estos se relacionan. Cada teórico ha abordado el problema de la estética del cine desde su propia visión, aportando definiciones y conceptos que pretenden establecer y consolidar los principios del cine, como medio de expresión.

Auque no se ha propuesto un modelo universal para el análisis del film, se han llegado a ciertas convenciones con relación a los elementos básicos e imprescindibles de la estética del cine. Esta investigación nace como consecuencia de la dificultad de unificar y llegar a un acuerdo, en relación con los principios ordenadores de la expresión cinematográfica. La estética del cine representa una solución a estos desacuerdos, porque

se inicia con la construcción de una estructura conceptual, capaz de ordenar los diferentes elementos estéticos propios del cine y descompone la estructura cinematográfica en unidades de análisis,

Con el riesgo de excluir aspectos relevantes del análisis del film, y a pesar de la dificultad que significa describir una pieza audiovisual, partiremos de categorías y conceptos, dirigidos a desmontar el discurso audiovisual descriptivamente. La atención se enfocará hacia lo propiamente artístico del objeto, prescindiendo de los fenómenos sociales, culturales e históricos que lo definen, para lo cual se hace necesaria una breve reseña del concepto de arte, así como del mismo concepto de estética, incluidos ambos en el Marco Teórico.

Una vez delimitado el alcance, tipo de investigación y sus objetivos, se proseguirá a construir el sistema de estudio, o instrumento de análisis, con la intención de consolidar ciertos principios básicos, para el análisis estético del cine. Todos estos apartados forman parte del Marco Metodológico, además de un modelo del instrumento de análisis. Luego se discutirán los resultados del análisis aplicado a diferentes cortometrajes realizados por directores venezolanos a finales de la década de los 90', para su pertinente discusión. A continuación se expondrán las Conclusiones y sugerencias de la investigación y por último la bibliografía consultada.

MARCO TEÓRICO.

"No son imágenes las que hacen un film, sino el alma de las imágenes".

Abel Gance.

¿Es posible ver o mirar una película y aprehender sus elementos estéticos, sin necesidad de reconstruir plano a plano su estructura? ¿Es necesario traducir en el papel todas aquellas incidencias de la acción, los diálogos y el montaje? Hasta ahora, los estudiosos de la materia cinematográfica han tenido que recurrir a la extracción de secuencias relevantes, para analizarlas en detalle. Pero, la visión de la totalidad del film podría quedar comprometida, puesto que se omite su análisis sistemático. También porque el autor en su búsqueda por extraer una secuencia significativa del film, descarta elementos esenciales para el entendimiento total de la pieza cinematográfica a la cual se aproxima.

Por otra parte ¿Cómo comparar distintos films utilizando instrumentos que estandaricen los criterios para su análisis y, al mismo tiempo, permitan la captación de su estructura total? Sólo si se concilia el análisis plano a plano y el análisis de secuencias se podrá obtener un nivel de descomposición tal, que refleje tanto la estructura global como los elementos específicos del film, así sea de una manera sintética.

Es necesario entonces, diseñar un instrumento que, primero, recoja los elementos básicos de la estética cinematográfica y segundo, que lo haga descomponiendo al film hasta un nivel en el que se pueda identificar tanto su estructura general (secuencias) como sus componentes específicos (los planos).

Ahora bien, ¿Es posible categorizar y clasificar a los elementos básicos de la estética cinematográfica? Tal posibilidad depende tanto de la capacidad de recopilar y agrupar los elementos esenciales que componen a un film, como de la correcta definición de éstos, con la finalidad de determinar su presencia en una pieza en particular. Con estas inquietudes no se pretenden universalizar los conceptos y percepciones de la estética cinematográfica. En ocasiones, las inquietudes del ser se presentan sólo como necesidades de responder y develar el significado de procesos de desarrollo interno del individuo. Sin embargo, de las innumerables posibilidades que posee el ser humano para objetivar sus pensamientos, el arte resulta uno que suscita debates en torno a su origen y naturaleza, así como a todo lo relacionado con su bondad y belleza.

El entendimiento de cualquier forma expresiva puede verse cercenado en ciertas oportunidades, por las limitantes con respecto a su profundidad conceptual. La capacidad para entender un discurso

complejo, como lo es el discurso cinematográfico, resulta una labor difícil y a veces obstaculizada por la incapacidad de discernir y reconocer los conceptos esenciales de la forma artística, debido a que esta selección puede verse cargada de una arbitrariedad, que empaña su veracidad.

La estructuración de categorías, elementos, u otra forma de ordenamiento, podría traer consigo una posibilidad de comunicación, sustentada en principios o reglas, estas últimas obligadas a ser más o menos flexibles. Es notable la carencia de una estructura consensuada, que se proponga conceptuar y decomponer los elementos básicos de la estética del cine, aunque no falta una de *teoría del cine*, la cual está profundamente desarrollada, que permita un acercamiento y un entendimiento del medio en niveles más específicos y concretos.

La obra de arte

El arte, en sus primeras y primitivas acepciones, significaba, entre otras cosas, ese modo de hacer propio de cada creador o realizador. Esta visión del arte ha cedido y ha sido permeable a otras significaciones más metafísicas. Por eso, la obra de arte se presenta en ocasiones como la "sensibilidad creadora" de un individuo. También se refiere en gran medida a la necesidad y a la presunta utilidad de una manifestación

artística. Los modos de hacer han ido trascendiendo su definición clásica, para introducir la complejidad dentro del concepto y sus significaciones tradicionales. El artista emana de cualquier ámbito, en cualquier instante, es decir, el arte está en uno de nuestros modos de ser, en el que somos creadores, y a su vez, satisfactores de deseos.

En un lacónico escrito acerca del arte, elaborado por el célebre escritor Paul Valery, se presenta una pregunta engorrosa. ¿En qué reconocemos que un objeto es una obra de arte? El autor enumera una serie de condiciones mediante las cuales se acredita la presencia de ciertos elementos distintivos de las obras de arte. De estas varias cualidades se desprende que el arte debe emanar del ser humano, debido a una capacidad intuitiva, desprendida de cualquier utilidad y necesidad, que plasma el carácter propio de la expresión artística.

> Dicho esto podemos hacer corresponder a cada individuo, un dominio notable de su existencia, constituido por el conjunto de sus "sensaciones inútiles" y de sus "actos arbitrarios". La invención del Arte ha constituido en el intento de conferir a las unas una especie de utilidad y a los otros una especie de necesidad (Osborne, 1976, p. 51)

Además la historia de la contemplación, interpretación, representación y apreciación ha generado una depuración del concepto mismo de arte, en búsqueda de limitar lo que será considerado arte y lo

que no. Se le ha atribuido en ocasiones una finalidad al arte, algunos afirman que persigue la belleza o la representación de la sensación de belleza, acto que permite la comunicación de esa necesidad expresiva. Al final es casi imposible determinar cuál es la finalidad o el mensaje que subyace a la expresión artística.

El móvil que permite que exista cierta voluntad, por parte de los artistas a objetivar sus pensamientos o ideas, es indeterminado, sin embargo es posible determinar cuáles serían los limites expresivos que enfrentaría un artista al hacer uso de un medio de comunicación. También sería posible determinar, cuales son los códigos que intervienen en el proceso comunicativo entre el creador y el sujeto espectador. En fin sería una labor ardua, pero prometedora, la proposición de unos basamentos, lineamientos o reglas para la apreciación de un medio, cuando se está utilizando artísticamente.

Según Nietzsche en *El origen de la tragedia* (1871) del libro *Obras Inmortales*, "el arte es la vocación más importante y la actividad esencialmente metafísica de la vida" (p, 482). Esta concisa pero determinante definición propuesta por el filósofo, hacia aquellas disciplinas que participan de la denominada realidad del ensueño, puede ser utilizada como fundamento para erigir una filosofía del arte que se preocupe por responder a la pregunta: ¿Existe verdad en la obra de arte?

Sería esta suerte de concepto general de arte, sólo una perspectiva que pertenece a un conjunto de visiones relacionadas a uno de los problemas más importantes del conocimiento. Otra de las mayores interrogantes del hombre crítico, es la de descifrar la naturaleza de los juicios estéticos, asumiendo a priori que existen estos juicios de valor. John Hospers en su libro *Estética* (Bearsdley & Hospers, 1990) afirma y expone su idea de que no siempre los juicios estéticos se fundamentan sobre objetos perceptibles, es decir, que la naturaleza física del objeto estético no es una condición necesaria para su existencia. Por ejemplo, la literatura significa en lugar de representar, por tanto no se sustenta en objetos materialmente palpables, sino que evoca y remite nuestro imaginario hacia objetos que son físicamente imperceptibles.

De allí surge la ambigüedad del análisis estético, debido a la misma naturaleza de este término, es decir, el carácter sensible que este confiere a las formas de conocer al objeto fenoménico.

En la presente investigación se profundizará sobre el arte cinematográfico, denominado por José Caparrós (Historia crítica del cine, 1976) el arte de nuestros tiempos, con la intención de extraer, su forma y estructura, a través de métodos descriptivos que determinan la presencia

de ciertas constantes estéticas dentro de la expresión cinematográfica de algunas piezas audiovisuales.

Concepto de Estética.

La estética, entendida en sus diversas connotaciones, derivadas a su vez de las infinitas discusiones que ha generado y por ende, afirmaciones arrojadas al mundo filosófico que intentan explicar su verdadero sentido, se ha convertido en algo más que una simple disciplina, o una parte de la filosofía.

A lo largo de la historia, el discurso estético ha evolucionado y se ha debatido entre los extremos idealismo-realismo y otras dualidades. Hasta se ha intentado atribuirle una utilidad, una responsabilidad, una razón de ser. Sin embargo no se ha convenido en una Estética como ciencia ni mucho menos, tampoco se han reservado a la estética las cuestiones propias de una parte de la filosofía.

Ofrecer al lector un concepto de estética, significa delimitar una de las grandes problemáticas filosóficas que se han debatido durante la historia del pensamiento. Es necesario decir que el origen del término *estética* deriva de la palabra griega "aisthesis" que significa sensación. Esta última es un concepto que ha sufrido innumerables cambios a lo largo de la historia. En *Diccionario de filosofía* (Rosental, Iudin, 1975) podemos

encontrar un concepto válido de estética como la "Ciencia que trata de las leyes a que está sujeta la aprehension del mundo por parte del hombre". Por otro lado, podemos encontrar una postura más moderna que le confiere a la estética el sentido de teoría de lo bello. Inmanuel Kant puede proporcionarnos una visión que se ajusta más a los intereses de este trabajo, cuando por estética entiende la "teoría de la percepción, teoría de la facultad de tener percepciones; teoría de la facultad de tener percepciones sensibles y también teoría de la sensibilidad como facultad de tener percepciones sensibles" (Morente, 1983, p. 213). Kant en su *Crítica de la razón pura* (1986) afirma que "Tiempo y Espacio son las condiciones puras de la sensación", una definición que se corresponde a lo que el filósofo llama Materia.

A la luz de estas definiciones de la estética, se intentará una aproximación al análisis del film, teniendo en cuenta la posibilidad de la existencia de una teoría de la percepción propia de lo cinematográfico.

Esta postura puede ofrecer obstáculos difíciles de sortear, tanto por la complejidad o profundidad de su discurso formal, como por la capacidad de delimitar la naturaleza y los principios de cada materia de manera lógica y coherente. El cine, como expresión artística, ha desarrollado un lenguaje complejo de significados, que necesita ser analizado con más detenimiento y argumentación. Centrarse en la

discusión filosófica referente a la definición de *estética*, es un asunto que amerita una revisión y reflexión del material inherente a este extenso tema.

Jean Mitry en su obra *Estética y psicología del cine* (1998) expone la visión de la estética propuesta por Benedetto Croce, para quien la misma está ligada estrechamente a la lingüística.

> En efecto, para que la lingüística sea una ciencia diferente de la estética no debería tener por objeto la expresión, que es el hecho estético mismo: ahora bien, parece superfluo demostrar que el lenguaje es expresión (...) Siempre es posible reducir las cuestiones científicas de la lingüística a su fórmula estética (p. 52)

Mitry también apunta al cine como "un todo orgánico en el cual arte y lenguaje se confunden, siendo uno solidario con el otro" (*Ibid.*). Para él "el lenguaje fílmico depende, por principio y definición de la creación estética" (*Ibid.*) Estos acercamientos teóricos revisten fuertes cargas de reflexión, debates y argumentaciones, con relación a lo que sería aproximarse al cine como un arte, en el cual el lenguaje está estrechamente ligado a la estética.

Elementos básicos de la estética cinematográfica.

Mitry continua diciendo que el film "es, ante todo, imágenes, e imágenes de algo. Es un sistema de imágenes que tiene por objeto describir, desarrollar, narrar un acontecimiento o una sucesión de acontecimientos cualesquiera" (*Ibid.*). Por consiguiente una interrogante surge: ¿Existe un lenguaje estructurado que describa al fenómeno cinematográfico como una unidad sintagmática de representación y de significados?

De la revisión de la obra *Estética del cine* de Aumont, Bergala, Vernet y Marie (1983), en relación con los basamentos estéticos que son propios de la expresión cinematográfica -- tratándola como un fenómeno que se extiende desde las primeras expresiones fílmicas, hasta las más contemporáneas formas artísticas -- se pueden extraer una serie de conceptos y de ideas relacionadas con las estructuras intrínsecas de las piezas audiovisuales que describen cualquier expresión cinematográfica. Afirmando, a priori, que existe la contemplación estética del objeto fenoménico, en este caso el cine, debe dejarse claro que la actitud estética, como dice B. Monroe, "se diferencia de la actitud práctica de contemplar el mundo" (Bearsdley & Hospers, 1990, p. 99) es decir, se refiere a un modo de disfrutar del objeto por su valor artístico.

Por lo tanto cuando se habla de estética, nos referimos también a aquella acepción artística del término, que contiene la visión de lo bueno y de lo bello dentro de ella. Sin embargo, al ser la teoría de la estética del cine Aumontniana (teoría derivada del estudio y la recopilación de las teorías cinematográficas más trascendentes), una estética meramente descriptiva, el interés por ahondar sobre los juicios de valor, propios del aspecto ético que reside en la estética, es un tema que se dejará de lado en esta investigación.

Tampoco se intentará ofrecer una receta para identificar y diferenciar los buenos filmes de los malos; ni de dictar ciertas reglas y normas para describir y explicar las problemáticas que nos plantean las diferentes formas del lenguaje cinematográfico. Lo que se propone aquí es una teoría o conjunto de conceptos, que se relacionen entre sí, propios del proceso cinematográfico, que describan los fenómenos inherentes al espacio fílmico, al montaje, a la narración y al lenguaje cinematográfico.

Al utilizar estas cuatro categorías como entes separados y a su vez interdependientes, se pretende abarcar o categorizar los aspectos relativos a la estética del cine, e, igualmente, posibilitar un análisis fílmico que se interese por las formas en que se presenta el mensaje audiovisual, sin contemplar todos los procesos de la producción cinematográfica. Hay

que dejar claro que el papel del espectador y los denominados procesos de identificación que han surgido a raíz de los estudios psicológicos orientados hacia la crítica cinematográfica y que son incluidos en la teoría de Aumont, no son retomados en nuestro trabajo, debido a que se interesan por el papel del sujeto-espectador y los procesos psico-sociales que actúan en su experiencia cinematográfica, materia que se escapa de nuestra visión descriptiva de la estética del cine. Nos interesamos por el *objeto fenoménico* en detrimento de sus repercusiones sobre quien lo percibe o quien lo engendra.

En una primera instancia tenemos los conceptos relativos al film como representación visual y sonora extraídos del libro *Estética del cine* (Aumont, et al., 1983).

Espacio visual y sonoro: se refiere a los elementos propios de la banda de imagen y la banda de sonido.

Campo: se refiere a la porción del espacio imaginario contenida en el interior del cuadro. Es decir que el dispositivo cinematográfico exhibe un cierto espacio limitado por el soporte y por las exigencias artísticas del realizador, quien decide qué porción de espacio es la que debe mostrar.

Fuera-campo: conjunto de elementos que, aún no estando incluidos en el campo son asignados por el espectador, a través de cualquier medio. Ambos conceptos pertenecen a lo que se denomina escena fílmica y, a su vez, a una discusión relacionada con el sonido y su *espacialidad*, es decir, que el papel que juegan los efectos sonoros del film (entiéndase diálogos, ruidos), que en ocasiones son difíciles de diferenciar como sonido en campo y en *fuera-campo* en ciertas situaciones.

Perspectiva: arte de representar los objetos sobre una superficie plana, de manera que esta representación se parezca a la percepción visual que se puede obtener de los objetos mismos. Esta idea de perspectiva cinematográfica, está ligada a la evolución histórica de los dispositivos fílmicos.

Profundidad de campo: es la distancia medida según el eje del objetivo, entre el punto más cercano y el más alejado que permite una imagen nítida.

Marcel Martin en su libro *Estética de la expresión cinematográfica* (1962) aporta un par de definiciones distintas. Para él la profundidad de campo en términos fotográficos se refiere a "la zona de claridad que (para una distancia focal y un diafragma determinado) se extiende delante y

detrás del plano elegido" (p. 181). Por otro lado afirma que este concepto, desde un punto de vista estético, también se puede denominar rodaje en profundidad, cuando se habla de profundidad de campo en términos cinematográficos. Por esto define como rodaje en profundidad el hecho de situar a los personajes y los objetos en varios planos y hacerles interpretar según una predominante longitudinal en el espacio (el eje óptico de la cámara).

Toma: según Marcel Martín la toma es el fragmento de película impresionada desde que se pone en marcha el motor de la cámara hasta que se detiene (p. 63).

Plano: es la forma en que la toma es contenida definitivamente por la película (*Ibid.*).

Aumont propone que esta definición adopta un nuevo sentido cuando tomamos en cuenta el proceso de montaje, en la elaboración final del film. Por lo tanto le confiere el sentido de "la verdadera unidad de montaje, el fragmento de película mínima que, ensamblada con otros fragmentos, producirá el film" (1983, p. 41) También le confiere tres tipos de contextos:

a. *En términos de tamaño*: es decir aquellos planos relacionados con los posibles encuadres del personaje: plano general, plano de

conjunto, plano americano, plano medio, primer plano, gran primer plano.

b. *En términos de movilidad*: comenzando por el plano fijo (cámara inmóvil). Luego está el *Travelling*, que es un desplazamiento de la cámara donde el ángulo entre el eje óptico y la trayectoria del desplazamiento permanece constante y la *Panorámica,* que consiste en la rotación de la cámara alrededor de su eje vertical u horizontal, sin traslación de la misma (Martín, 1955). Por último Aumont anexa a estos movimientos el *zoom,* el cual se refiere a la focalización de la atención del personaje dentro del plano, y el *plano subjetivo*, es decir, plano visto por los ojos del personaje.

c. *En términos de duración*: destaca el concepto de *plano secuencia* como plano suficientemente largo para contener el equivalente de varios acontecimientos (pp. 41-42).

Encuadre: es la forma de organizar la toma, que comprende la composición del cuadro y el ángulo de toma. (Martín, 1955, p. 63).

Ángulos de toma: *Contra-picado* o ángulo que fotografía el tema de abajo a arriba o sea, con el objetivo situado debajo del nivel normal de la mirada. *Picado* que es la toma de vista desde arriba hacia abajo.

Composición del cuadro: se refiere a la composición del contenido de la imagen, es decir, a la forma en que el realizador determina y eventualmente organiza el fragmento de realidad que presenta al objetivo y que será el que se proyecte en la pantalla (p. 70)

Para describir los fenómenos sonoros utilizaremos la clasificación del mismo autor sobre los efectos sonoros cinematográficos.

Ruidos: Entre los cuales se cuentan:

Ruidos naturales: son todos los fenómenos que se pueden percibir en la naturaleza (ruido del viento, de la tormenta, de la lluvia, de las olas, del agua corriente, etc.)

Ruidos humanos: que a su vez se clasifican en *Ruidos mecánicos* (autos, máquinas, aviones, etc.), *Palabras ruido*: se refiere a todos los diálogos que no son parte significante de la representación fílmica, pero que intervienen en un plano de fondo y *Música ruido*: relacionada con los fondos musicales que no intervienen de manera simbólica alguna en la historia.

Actualmente estas definiciones pierden un poco de vigencia en su carácter *realista*, debido a las innumerables posibilidades que ofrece la post- producción de la banda sonora fílmica en las salas de edición, es

decir, la posibilidad de agregar efectos de sonidos artificiales, sobre la película.

Música: En cuanto a la música, distingue entre:

Música-paráfrasis: la cual pretende crear una dramatización sonora pleonástica y permanente y,

Música-ambiente: la cual pretende crear un medio ambiente afectivo que capacita sutilmente al espectador para una mejor receptividad del valor profundo de las imágenes, o del film como una unidad significativa.

Todas estas definiciones, pertinentes a los conceptos que definen al espacio fílmico como representación visual y sonora, forman parte de la primera parte de la teoría estética que aquí proponemos.

Montaje: forma parte de los elementos estéticos del cine, debido a que tiene por objetivo ordenar las formas narrativas del film.

Según Martin (1955) "el montaje es la organización de planos de un film en determinadas condiciones de orden y duración" (p. 149).

Luego tenemos otra definición aportada por Aumont (1983) para designar el concepto amplio de montaje: "El montaje es el principio que regula la organización de elementos fílmicos visuales y sonoros, o el conjunto de tales elementos, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración" (p. 62)

S. Eisenstein propone otra definición: "El montaje no es una idea compuesta de fragmentos colocados uno detrás de otro, sino una idea que nace del enfrentamiento entre dos fragmentos independientes" (p. 84) Según el mismo Eisenstein, defensor del *montaje de atracciones,* este montaje "...determina radicalmente las posibilidades de desarrollar una puesta en escena activa, en lugar de ofrecer una reproducción estática de la realidad...". Pero exponer una clasificación de los tipos de montaje ha sido un escollo durante el proceso de teorización cinematográfica, tanto en la corriente formativa como en la formalista y la realista. Por lo tanto proporcionaremos algunas de las categorizaciones más relevantes propuestas por diferentes autores durante la historia del análisis fílmico.

Tipos de Montaje: (Martín, 1983)

1. *Montaje expresivo*: es aquel que no es un medio sino un fin y que consigue expresar por sí mismo – por el choque de dos imágenes - un sentimiento o una idea.

2. *Montaje relato*: consiste en la reunión -- en una secuencia lógica o cronológica que contenga una historia -- de diversos planos, aportando cada uno un contenido narrativo y contribuyendo a hacer avanzar la acción desde el punto de vista dramático (encadenamiento de los elementos de la diégesis según una relación de causalidad) y desde el punto de vista psicológico (comprensión del drama por el espectador).
3. *Montaje rítmico*: es aquel que da prioridad al ritmo cinematográfico, que no se refiere a la aprehensión de las relaciones temporales existentes entre los planos, sino a la coincidencia entre la duración de cada plano y los movimientos de atención que suscita y satisface. No se trata de un ritmo temporal abstracto, sino de un ritmo de atención.
4. *Montaje Ideológico*: designa las relaciones entre planos destinados a comunicar al espectador un punto de vista, un sentimiento o una idea más o menos precisa y general. En un nivel superior, el montaje tiene un valor intelectual propiamente dicho al crear o poner en evidencia relaciones entre sucesos, objetos, o personas.

El Montaje rítmico y el ideológico pertenecen a la categoría de montajes expresivos, es decir, que tienden a crear una tonalidad estética y a expresar ideas.

Por último está el Montaje Narrativo (enmarcado dentro de la categoría de montaje relato), que es aquel que trata de las relaciones entre plano y plano, pero especialmente de las relaciones entre escena y escena y secuencia, considerando consecuentemente el film como una totalidad. A su vez se divide en cuatro clases distintas:

1- *Montaje lineal*: el film desarrolla una acción única expuesta por una sucesión de escenas situadas en un orden lógico y cronológico.
2- *Montaje invertido*: relacionado con los montajes que alternan el orden cronológico en provecho de una temporalidad subjetiva y eminentemente dramática, pasando libremente del presente al pasado para volver al presente.
3- *Montaje paralelo*: se caracteriza por su indiferencia temporal. Utiliza dos acciones (a veces más) y las desarrolla alternando fragmentos de cada una de ellas, con el objeto de hacer surgir un significado de su confrontación.
4- *Montaje alterno*: se trata de un montaje paralelo basado en la yuxtaposición de dos acciones entre las que existe una contemporaneidad estricta, y que generalmente terminan uniéndose al final del film.

La Narración.

Para definir esta categoría se puede acudir a Aumont que afirma lo siguiente: "Toda figuración, toda representación conduce a la narración, aunque sea embrionaria, por el peso del sistema social al que pertenece lo representado, y por su ostentación" (1983, p. 90). Luego, puede decirse que: "Narrar consiste en relatar un acontecimiento, real o imaginario" (p. 92) obviamente teniendo en cuenta que: "En el cine narrativo no todo es forzosamente narrativo, por cuanto dispone de todo un material visual que no es representativo: los fundidos en negro, la panorámica sucesiva, los juegos estéticos de color y de composición" (*Ibid.).* Según Hugo Munsterberg, véase (Dudley, 1981, 28) "...el cine es en verdad una cosa mecánica si carece de narración..." Por lo tanto, se puede llegar a una primera conclusión de que no es posible la existencia de un cine no-narrativo o no-representativo, ya que toda imagen en sucesión tiende comunicar o narrar algo.

Sería necesario que la imagen y todas sus cualidades carecieran de cualquier sentido, sucesión causal o inteligibilidad para que sea posible la existencia de un cine no-narrativo, ergo, el cine está enteramente relacionado a la narración.

Una de las discusiones suscitadas a raíz del estudio de la narración dentro del cine, se refiere a aquella que pretende establecer una diferencia entre lo cinematográfico y lo narrativo.

Lo Cinematográfico: siguiendo a Christian Metz (1972) este concepto se definirá no como todo lo que aparece en el cine, sino como lo que tan sólo puede aparecer en el cine, y que constituye por tanto, de forma específica, el lenguaje cinematográfico en el sentido limitado del término. Lo narrativo quedaría establecido como un elemento extra-cinematográfico debido a que es inherente al teatro y la literatura. Metz propone un modelo a seguir para estudiar todo aquello que vincula a lo cinematográfico con lo narrativo, este modelo ha sido bautizado como *La gran sintagmática*.

> La gran sintagmática, modelo de una construcción de código cinematográfico, ofrece un ejemplo de la necesaria interacción de lo cinematográfico y lo narrativo (en realidad sólo se puede aplicar al cine narrativo clásico). Las unidades cinematográficas se aíslan en función de su forma, pero también en función de las unidades narrativas que tienen a su cargo (p. 97)

Esta falta de vigencia en los modelos de interpretación de la narrativa dentro de lo cinematográfico, trae como consecuencia la necesidad de renovar los conceptos. Debido a esto uno de los objetivos

de la investigación de Aumont, Marie, Bergala y Vernet es actualizar los conceptos relativos a esta materia. Según estos autores existen elementos dentro de lo narrativo como:

Relato: es el enunciado en su materialidad, el texto narrativo que se encarga de contar una historia. En el cine comprende imágenes, palabras, menciones escritas, ruidos y música, lo que hace que la organización del relato fílmico sea más compleja. El relato fílmico es un enunciado que se presenta como un discurso, puesto que implica a la vez un enunciador (o como mínimo un foco de enunciación) y un lector espectador. El texto narrativo no es sólo un discurso, sino que es un discurso cerrado puesto que de modo inevitable comporta un principio y un final, está materialmente limitado.

Narración: es el acto narrativo productor y, por extensión, el conjunto de la situación real o ficticia en la que se coloca. Se refiere a las relaciones entre el enunciado y la enunciación tal como se pueden leer en el relato.

Historia o Diégesis: es el significado o contenido narrativo (incluso si ese contenido es, en algún caso, de débil intensidad dramática o de escaso valor argumental). La diégesis es la historia comprendida como

pseudo-mundo, como universo ficticio cuyos elementos se ordenan para formar una globalidad.

También se puede entender como la historia tomada en la dinámica de la lectura del relato. Es conocido como universo diegético en algunos casos.

Guión: se refiere a la descripción de la historia en el orden del relato.

Intriga: la indicación sumaria, en el orden de la historia, del cuadro, de las relaciones y los actos que reúnen a los diferentes personajes.

El Lenguaje Cinematográfico: engloba los otros tres elementos, el espacio del film, tanto visual, como sonoro, el montaje y la narración. Podría decirse que todo lo que acontece en la película forma parte del lenguaje cinematográfico. A continuación se presentan algunos conceptos esenciales:

Gramática cinematográfica: es aquella que estudia las reglas que presiden el arte de transmitir correctamente las ideas por una sucesión de imágenes animadas, que forman un filme (168)

Lenguaje: según Jean Mitry este "es un sistema de signos o de símbolos que permite designar las cosas, nombrándolas, significar ideas y traducir pensamientos" (Aumont et al, 1983, 175). "El cine se convierte en lenguaje en la medida en que primero es representación, y a favor de esta representación; es, si se quiere un lenguaje de segundo grado" (176). También se puede considerar al cine como un lenguaje que ordena elementos significativos, dentro de arreglos regulados diferentes de los que practican nuestros idiomas, y que no calcan en lo más mínimo los conjuntos perceptivos que nos ofrece la realidad. La manipulación fílmica transforma en discurso lo que habría podido ser únicamente el calco visual de la realidad.

Aumont plantea que la inteligibilidad en el cine pasa por tres etapas principales:

- La analogía perceptiva.
- Los códigos de nominación icónica, que sirven para nombrar los objetos y los sonidos.
- Las figuras significantes propiamente cinematográficas (o códigos especializados, que constituyen el lenguaje cinematográfico en el sentido estricto): estas figuras estructuran los dos grupos de códigos precedentes que funcionan por encima de la analogía fotográfica y fonográfica.

La analogía perceptiva: el reconocimiento visual y sonoro se funda en ciertos rasgos sensibles del objeto o de su imagen excluyendo otros. La imagen cinematográfica sólo es legible, es decir inteligible, si se reconocen los objetos, y reconocer es colocar dentro de una clasificación.

Los códigos de nominación icónica: se refieren a la operación de nominación, es decir, el acto de dar nombre a los objetos. Cada objeto visual se nombra entonces con la ayuda de una unidad lexical, la mayor parte de las veces una palabra.

Las figuras significantes propiamente cinematográficas: es el sentido denotado que se produce por la analogía figurativa es el material de base del lenguaje cinematográfico, sobre el que viene a superponer sus disposiciones y organización propia. Estas pueden ser internas a la imagen: encuadres, movimientos de cámara, efectos de iluminación, bien pueden referirse a relaciones de imagen a imagen, es decir, el montaje.

MARCO METODOLÓGICO.

Siguiendo alguna de las conclusiones a las que arriba Jacques Aumont, en su *Análisis del film* (1990) obra en la cual intenta configurar, entre otras cosas, un método universal del análisis cinematográfico, encontramos que:

A - "No existe un método universal para analizar films"

B - "El análisis del film es interminable, porque siempre quedará, en diferentes grados de precisión y de extensión, algo que analizar".

C – "Es necesario conocer la historia del cine y la historia de los discursos existentes sobre el film escogido para no repetirlos, además de decidir en primer término el tipo de lectura que se desea practicar". (p. 46)

Por otro lado Aumont también afirma en el mismo capítulo que "no existe algún método que pueda aplicarse de *igual manera* a todos los films, sean cuales sean" (p. 47). Por lo tanto la idea de compilar la totalidad de las categorías y conceptos que están presentes en las representaciones audiovisuales, resulta una empresa extremadamente intrincada, que podría desviar nuestras intenciones investigativas y por

ende nuestros objetivos principales, entiéndase, delimitar los elementos básicos de la estética del cine, mediante un instrumento de descomposición del film.

El mismo autor nos proporciona una definición de instrumento descriptivo, refiriéndose a aquellos que están "...destinados a paliar la dificultad de aprehensión y memorización del film..." (p. 55) y que además tienen por finalidad describir las grandes unidades narrativas. Lo que obviamente no quiere decir que descuide las pequeñas unidades narrativas, pero que sí trata de ver al film como secuencias de planos encadenadas por un propósito narrativo.

Resumiendo, los objetivos de la presente investigación, se establecen como sigue:

Objetivo General: definir los elementos básicos de la estética cinematográfica, con la finalidad de construir un instrumento que permita el análisis descriptivo de diferentes films y su posterior comparación.

Objetivos Específicos:

1. A partir de la investigación teórica existente acerca de la estética, en general, y de la estética cinematográfica, en particular, establecer los elementos básicos de la estética del film.

2. Operacionalizar los elementos de la estética cinematográfica, de manera que puedan dar origen a un instrumento de observación, clasificación y análisis de algunos cortometrajes seleccionados.
3. Describir los elementos básicos de la estética cinematográfica de cada uno de los cortometrajes seleccionados.
4. Comparar los elementos básicos de estética cinematográfica encontrados en los diferentes cortometrajes analizados.

La investigación cualitativa procura describir, calificar, señalar, etc., las cualidades propias del objeto de estudio, tomando como punto de partida teorías y estructuras conceptuales, que pretenden deducir verdades acerca de la realidad. Precisamente deduce, por lo tanto se preocupa por arrojar una conclusión lógica, con respecto a cualquier planteamiento o incógnita. Se plantea y surge desde los principios, aunque admita flexibilidades.

Con la intención de categorizar los elementos básicos de la estética cinematográfica, para descomponer las estructuras fílmicas, será necesaria una herramienta metodológica cualitativa que ordene los fenómenos de la *narración*, *montaje*, *lenguaje cinematográfico*, *espacio-visual* y *espacio sonoro*. Este instrumento deberá tener un principio o fundamento ligado a la idea o concepto de *découpage,* palabra que posee comúnmente dos acepciones. La primera referente a "...la operación que

relaciona la fase final de la elaboración del guión con la fase inicial de la puesta en escena" (p. 57). Esta acepción tiene una relación más directa con lo guiones y la pre-producción fílmica, es decir, con la construcción de una referencia que sirva para una perfecta elocuencia y estructura del discurso cinematográfico, aunque esta fase de pre-producción esté sujeta a cambios. La segunda acepción con respecto a la idea de *découpage*, "...se refiere a una descripción del filme en su estado final, generalmente basada en los dos tipos de unidades (plano y secuencia)" (p. 57).

¿Pero en qué consiste concretamente el *découpage?* Consiste en una serie de elementos o unidades en las cuales se pueda descomponer el film de una manera efectiva y descriptiva. Por lo tanto, este método de descomposición del film debe atender a las partes propias del film, es decir, aquellas cualidades que hacen del cine una expresión artística única o diferente de las otras. La descomposición necesita seguir un orden pre-establecido, o por lo menos ciertas convenciones con respecto a la definición de las unidades y elementos que componen al cine.

Descomponer un film en expresiones concretas o formas pre-establecidas, resulta un método difícil de universalizar debido a la diversidad de elementos expresivos y sus formas de manifestación. Es decir, acordar y convenir en una serie de constantes expresivas, dentro

de la supuesta estructura cinematográfica, que entonces estaría pre-establecida, amerita limitar al artista, así como a la misma expresión.

Establecer parámetros y categorías bien definidas en el instrumento, es elemental para que se pierda lo menos posible, aquella carga informativa que vierte el artista, cuando articula su discurso cinematográfico. Aumont (1990) nos invita a tener en cuenta ciertos elementos cuando se afronte la tarea de descomponer en secuencias un film:

A - La duración de los planos

B – La escala de los planos, su ángulo, profundidad de campo, movimiento.

C – Montaje, "signos de puntuación", fundidos, etc.

D – Movimientos y acciones de los personajes

E - Banda sonora

F – Relaciones sonido-imagen (p. 58)

Con la finalidad de ordenar, delimitar, estructurar y posteriormente descomponer y categorizar todos aquellos elementos estéticos -- entiéndase aquellos que están dentro de la denominada *estética cinematográfica* --, tenemos que afrontar la problemática referente a las unidades de descomposición de un film. El plano, forma definitiva en que queda impreso el contenido, es evidentemente la mínima unidad

cinematográfica (aunque quizás algún otro estudioso diría el fotograma). Pero plantearse un estudio que se preocupe por delimitar las expresiones cinematográficas, a sus mínimas expresiones se enfrentaría a una heroica labor, que se extendería por mucho tiempo. Lo idóneo será convenir en una unidad más amplia que la del plano, pero lo suficientemente delimitable, para que sea analizada detalladamente, separándola del resto.

La Secuencia.

Uno de los problemas que suscita la denominada segmentación del *découpage*, es decir, la delimitación de las partes en las cuales se descompone el discurso cinematográfico y en conclusión las unidades de medida sobre las cuales trabaja el análisis, es la de de conocer la naturaleza de la *secuencia*.

Aumont también dedica una pequeña parte de su obra a la definición de lo que es la secuencia, dentro del método analítico de la segmentación, definiéndola como "una sucesión de planos relacionados por una unidad narrativa" (p. 63). Definición que trae consigo un debate, acerca de la determinación de lo que es parte de la misma unidad narrativa y las reglas para desligarla del resto de unidades. Una definición que encontramos en la obra de Frank Baíz Quevedo (1997), en la cual se

ofrece una visión del análisis del film, es la de las estructuras narrativas o narratividad entendidas como:

> ...el fenómeno de sucesión de estados y de trasformaciones inscrito en el discurso y que es responsable de la producción de sentido. Se llama análisis narrativo a la demarcación de los estados y de las trasformaciones y a la representación rigurosa de las desviaciones, de las diferencias que estos estados y transformaciones hacen aparecer bajo el modo de la sucesión... (p. 34)

Esta visión de Quevedo, nos permite engrosar las cualidades propias de las denominadas unidades narrativas del film que adoptan la forma de secuencias sintagmáticas, o que se presentan de manera lineal en el discurso cinematográfico. También tenemos que recordar que en muchas ocasiones la *secuencia* es a la vez "la unidad de base del *découpage* técnico y una vez realizado el film, la unidad de memorización y de "traducción" del relato fílmico en relato verbal" (Aumont, 1990, p. 63).

Existen algunos casos en los cuales resultaría insuficiente este sustento teórico, para discernir entre lo que es o no es una *secuencia*. Como resultado de la aplicación de esta acepción, a veces confusa, de lo que es una unidad narrativa cinematográfica, se ha llegado a determinar que, en ciertos casos, es necesario delimitar aún más el concepto de *secuencia* y darle un significado todavía más unívoco y reconocible.

Al ampliar el alcance del concepto de *secuencia*, se puede reconocer y responder a las incógnitas y dificultades siguientes: ¿Dónde comienza y termina cada *secuencia*? ¿Cuáles son los tipos de *secuencia?* y ¿Cuál es la lógica que ordena su encadenamiento? Estas dudas son comunes, y en ocasiones pueden ser obstáculos del análisis, cuando no se deje claro a qué nivel de descomposición se está trabajando. Es decir, dentro de las diversas formas de lectura o análisis textual del film, existen algunas que se preocupan por la descomposición plano a plano de la narración o discurso fílmico y existen posturas que intentan reconocer las diferentes *secuencias* que intervienen en el discurso cinematográfico.

La "gran sintagmática" de Metz ha llegado, en su esfuerzo por categorizar y delimitar a los segmentos, a proporcionar esquemas y definiciones de lo que se puede denominar segmentos autónomos del film. Metz dice que un segmento autónomo es "todo aquel fragmento al que no interrumpen ni un cambio mayor en la intriga, ni un signo de puntuación, ni el abandono de un tipo sintagmático por otro" (Aumont, p. 66). Pero esta definición es preciso traducirla en términos más técnicos, cambiando al vocablo *sintagma* y sus acepciones, por un concepto más accesible: la *secuencia.*

La secuencia es un concepto que podría admitir ciertas modificaciones conforme cada aproximación o análisis. También podría

asumir una acepción un tanto distinta, sólo por preferencias prácticas del investigador. Esto se debe a la aleatoriedad del material a analizar, con relación a los elementos expresivos y su estructura u orden. Se pueden encontrar casos en los cuales una definición de *secuencia* no basta para responder a sus problemáticas esenciales, entiéndase, límites, continuidad y naturaleza.

Por ello se hace menester la ampliación de la acepción que esta investigación adoptará en cuanto a la definición de *secuencia*, para paliar los obstáculos que nos presentan las unidades narrativas que componen un film de ficción. Se asumirá que la *secuencia* será toda unidad narrativa encadenada a un todo, relacionada por su espacio-temporalidad y separada, en ocasiones, por los denominados signos de puntuación cinematográficos.

Al ver la representación visual y sonora del film, se puede advertir una sucesión sintagmática (disposición de las secuencias una tras otra) del discurso cinematográfico, la cual debe descomponerse, en algunas circunstancias, en sus más mínimas expresiones para posibilitar su análisis.

La *secuencia* será la unidad de descomposición que abarca elementos estéticos propios del espacio visual y sonoro, y que da

evidencia de la forma en que es tratada la narración a través del montaje. Será la primera de las categorías de las que el instrumento propone, para aproximarse a la descomposición del film.

Por la necesidad de recopilar la mayor cantidad de indicios propios de la estructuración de las secuencias, por parte del creador de un film de ficción, largo o corto, serán examinados los conjuntos de planos que componen la *secuencia,* como su *locación*, *personajes* y móviles de *acción*, todo ello para tener una visión más completa de las características distintivas de cada unidad narrativa.

El Instrumento.

Las pretensiones de esta investigación, exigen la elaboración de un instrumento de descomposición de los elementos estéticos básicos del cine, teniendo como unidades de medida a la *secuencia y el plano*. Debido a la necesidad de desglosar las secuencias, con la intención de extraer la mayor cantidad de información que nos trasmiten, resulta más práctico apoyarse en una categoría que facilita la identificación de los cambios que se suscitan dentro de la unidad narrativa de la *secuencia*.

La sub-secuencia: vendría a ser una definición que se ubica entre la generalidad de una *secuencia* y la especificidad de los planos, es decir,

la sub-secuencia no es más que las partes que componen a una *secuencia*, está delimitada estrictamente por rupturas espacio-temporales, contiene uno o más planos y, en situaciones, se ve definida por signos de puntuación cinematográficos. Es un concepto similar al de *secuencia,* con la diferencia de que las *sub-secuencia*s son las partes que componen a una unidad narrativa superior o más general.

A partir de lo antes mencionado, el instrumento permitirá un análisis descriptivo general del film, en el cual se identificarán las secuencias, sub-secuencias y planos, y los distintos elementos estéticos que estos contienen.

En síntesis, además de la *secuencia, la sub-secuencia y el* plano, otros elementos estéticos que servirán de principios para el desglose del film, serán el *espacio visual* y *sonoro*, las *locaciones*, los *personajes* y las *acciones*, tratados a modo de escaleta, herramienta que sirve como un efectivo método narrativo-técnico, para el cine. El carácter básico de los elementos hace referencia al nivel de tratamiento de los mismos, debido a que se busca determinar su presencia y la forma en que se relaciona cada uno de ellos con los otros elementos, dejando espacio para un posterior análisis del lenguaje cinematográfico como productor de significados.

La composición de las imágenes en planos y, por consiguiente *secuencias,* es la forma en que se presenta la información y revela algunas certezas acerca de la representación cinematográfica. Los planos han sido clasificados en innumerables ocasiones, con la finalidad de delimitarlos por la proporción del cuerpo humano que abarcan y la composición del cuadro, o encuadre. Una clasificación muy válida, que nos ayudará a guiarnos a la hora de nombrar y describir un plano y sus características espaciales, se encuentra en *Análisis del film* (Quevedo, 1997, pp. 182-183)

Espacio visual: en el espacio visual se encontrarán los planos según su escala y ángulo, los movimientos de cámara, signos de puntuación, efectos especiales, locaciones y personajes.

Tipos de plano: los tipos de plano están definidos por su escala y su ángulo.

Escala: según la escala los planos se dividen en:

Gran plano general (extreme long shot): se trata de una visión que abarca una larga extensión del paisaje filmado. Puede utilizarse como elemento que establece la ubicación del ambiente en que tendrá lugar una historia (establishing shot), o en la descripción de grandes escenas de masas.

Plano general (long shot): aun cuando no puede dársele una definición exacta, pues se trata de una unidad más o menos variable, se considera plano general aquel que abarca un espacio que pudiera corresponder al escenario de un teatro. Al incluir personajes y objetos distribuidos en un ambiente, este tipo de plano favorece la composición.

Cabe destacar un tipo de plano reconocido por Mitry en su *Estética y psicología del cine* (1998) que podría ubicarse entre lo que sería un plano general y un plano entero. Este plano se llama plano de conjunto o plano de conjunto cercano, que no es más que una derivación del plano general, en cuanto a contener varios personajes y objetos, pero limitado en ocasiones por el decorado o los interiores.

Siguiendo con la categorización de Quevedo tenemos al:

Plano entero (full shot): este plano incluye la figura de una persona en su totalidad dentro del encuadre y no evita la referencia al contexto espacial donde ésta aparece.

Plano americano: la figura aparece encuadrada de las rodillas hacia arriba. Se trata de un tipo de plano utilizado con preferencia por el cine narrativo norteamericano y que permite acercarse suficientemente al

actor, sin que se pierda el efecto de que se le está mirando de cuerpo entero.

Plano medio (medium shot): la figura ocupa el encuadre de la cintura hacia arriba, lo cual permite mostrar tanto el rostro, como el movimiento de las manos, con las consecuentes ventajas expresivas. Cuando la figura es encuadrada del pecho hacia arriba, se le suele denominar *plano medio cerrado.* Son variantes del plano medio, tanto el *two shot* (plano medio de dos figuras humanas) y el *three shot* (con tres figuras).

Primer plano: reservamos este nombre para aquel plano que se concentra en una parte del cuerpo (usualmente el rostro) o en un objeto particular. Es un plano de alta significación dramática, que permite señalar objetos de importancia crucial, o que se reserva para expresar los sentimientos en momentos de gran intensidad emocional

Existe otro tipo de plano que se deriva del primer plano y se denomina plano detalle, que se orienta hacia resaltar la presencia de los objetos y aquellos gestos que los involucran y que necesitan ser resaltados por el cineasta en la narración del film.

Por último Quevedo habla de:

Primerísimo primer plano: una variante de mayor cercanía del primer plano que se concentra en los ojos, en la boca.

Es común ver planos en las que la cámara intenta plantear más de una escala. Por ejemplo, existen situaciones en que la cámara mediante un dolly pasa de un plano americano a uno medio. Estas formas particulares de mostrar los encuadres, será especificada en el instrumento.

Ángulos: también existe una división de planos que responde a su tipo de ángulo:

Toma cenital (bird's eye view): La visión se coloca por sobre las cabezas de los sujetos observados (por encima de la gente, por arriba de los autos, etc.).

Picado (extreme high angle, high angle): En este caso se observa el objeto desde arriba. El picado reduce la altura del sujeto y hace parecer sus desplazamientos más lentos.

Toma normal (eye level shot): Se asocia con una mirada 'a la altura de los ojos', es decir, con la visión 'normal' de los acontecimientos que quiere aparecer como desprovista de juicios de valor.

Contrapicado (low angle, extreme low angle): El sujeto es visto desde abajo, lo cual lo hace parecer más alto. El contrapicado resalta la verticalidad de lo filmado y acelera visualmente su velocidad.

El *plano* como unidad de significados debe ser analizado detenidamente, ya que además de estar determinado por las características compositivas y de encuadre, depende de los movimientos que contenga y su duración. No se puede pretender, como resaltó Jean Mitry (1998), equiparar el plano a la toma, debido a que una toma puede contener varios planos (plano secuencia). Así que se debe especificar de qué naturaleza es el plano, su movilidad, si es que la tiene, y su duración, atendiendo a la posibilidad de la presencia del plano secuencia.

Por lo tanto, una *secuencia* podrá estar compuesta por uno o varios planos, relacionados por su intención narrativa, entrelazados por su espacio-temporalidad y separados por otras *secuencias*, en ocasiones delimitadas por los signos de puntuación cinematográficos.

Efectos del espacio visual: están divididos en movimientos, signos de puntuación y efectos especiales.

Movimientos: a los movimientos de cámara ya mencionados en el Marco Teórico, a saber el travelling o dolly, la panorámica o paneo y el zoom óptico, se deben agregar algunos movimientos más complejos que intervienen en una película como:

La cámara subjetiva: Una concisa definición de lo que sería la cámara subjetiva, podría ser la expuesta por Lamet, Rodenas y Gallego en sus *Lecciones de cine* (1968) y a la cual se refieren como la "cámara que parece meterse dentro de uno de los personajes y seguir desde allí la acción" (p. 84)

Otros movimientos son:

Movimientos de Grúa: posibilitan cualquier tipo de movimiento, al ubicar la cámara en un brazo móvil.

Steady cam: es una cámara con un mecanismo de estabilización, que permite al camarógrafo llevarla consigo con una mayor libertad de movimientos.

También podemos encontrar en un film el uso de la cámara en mano, para movimientos que poseen una intención distinta a los antes mencionados, por ejemplo, en ocasiones la cámara en mano es utilizada para seguir con mayor libertad el movimiento de los personajes.

Signos de puntuación.

En *Lecciones de cine* (Lamet et al., 1968) los autores también nos proporcionan una clasificación de los denominados signos de puntuación cinematográficos:

Fundido: la escena se oscurece rápidamente hasta quedar totalmente a oscuras. A este efecto se le conoce como fundir en negro. Es procedimiento opuesto al fundir en negro, es el de abrir en negro. La imagen empieza en negro y luego vemos todo perfectamente iluminado según las exigencias de la escena.

Encadenado o Disolvencia: a la vez que desaparece una imagen va apareciendo sobre ella la imagen siguiente.

Cortinilla: una imagen traslada a la otra. La imagen primera va ocultando a la imagen segunda al ir ella descubriéndose. Puede realizarse en sentido vertical u horizontal.

Barrido: la cámara toma una panorámica a velocidad vertiginosa, que en realidad queda reducida a una fuga veloz de líneas horizontales.

Corte: los dos trozos de película se empalman inmediatamente, igual que se empalman dos planos consecutivos en una misma secuencia (pp. 225-228).

Existe otro signo de puntuación menos común, que se denomina Dip, y no es más que bañar la imagen en un color. Su forma más conocida aparece en guiones técnicos como el Dip to color, ejemplo: Dip to white, o bañar en blanco. En ocasiones, las introducciones de los films utilizan este bañado para presentar los créditos del film. Ese caso también será considerado como un signo de puntuación.

Todas estas especificaciones pertenecen a lo que llamamos el espacio visual fílmico, que contempla a su vez los efectos especiales de post-producción.

Efectos.

Los mismos autores nos facilitan una clasificación de los efectos y trucos cinematográficos.

Cámara lenta o Ralenti: el efecto producido en la pantalla es el de una figura con movimientos muy lentos. Se logra fotografiando a más velocidad de la normal (por ejemplo a 32, 64... fotogramas por segundo) de manera que al ser reproducida en la proyección produce ese efecto de lentitud.

Cámara acelerada: el efecto es como de movimientos muy rápidos. Se consigue aminorando la velocidad de la toma. En vez de 24 cuadros por segundo, se filma a 16 ó 18 cuadros por segundo.

Figuras marcha atrás: es un efecto fácil de conseguir, sólo hace falta dar marcha atrás con el proyector, o proyectar la toma en el orden inverso.

Imagen detenida o congelada: el efecto es el de una imagen detenida en la pantalla, como si fuera una foto fija. Se consigue en el laboratorio multiplicando indefinidamente el mismo fotograma.

Sustitución: un objeto en el encuadre desaparece repentinamente. (pp. 101-102)

Enfoque y desenfoque: distorsiona la nitidez de la imagen mientras transcurre la toma. Es usado de manera subjetiva, para originar diversos efectos o transiciones.

A este esquema básico de los efectos o trucos de cámara, se deben sumar aquellos trucos de post-producción como:

Trucos de decorado: maquetas, transparencias, etc.

Trucos de laboratorio: pantalla azul, iluminación especial, etc.

Algunas de estas definiciones están, quizás, un tanto desfasadas, debido al vertiginoso desarrollo de los efectos digitales, sólo nos proporcionan una visión básica de los grandes grupos en los que se dividen los efectos especiales más comunes. Es obvio que en la actualidad existe una extensa gama de posibilidades para el realizador, proporcionadas por la incorporación de la informática y los dispositivos digitales, que producen nuevas técnicas complejas de describir y definir.

Por lo tanto, todo aquello que sea un efecto digital cinematográfico, pertenecerá a este amplio apartado denominado, efectos especiales.

El espacio visual es el eslabón fundamental de nuestro acercamiento a los films, porque habla de la forma de la representación, en términos de composición de imágenes, independientemente del montaje y la banda de sonido, elementos que complementan la idea narrativa.

Básicamente se trata de identificar en el film, todos aquellos detalles semejantes a los de un guión técnico, con la intención de ver a la película como una estructura. Preguntas tales como: ¿Qué dice la estructura? ¿Hacia dónde va el creador cinematográfico con sus ideas?, son interrogantes que van más allá del análisis descriptivo, a lo que sí se

responderá será a la posibilidad de descomponer estéticamente un film e identificar sus elementos.

Aunque el sonido de un film está íntimamente relacionado con la banda de imagen, por diversos motivos, entre otros por el ruido que origina la saturación de la luz, se aislarán los elementos sonoros del espacio visual, para identificarlos con mayor claridad y comparar sus estructuras.

El espacio visual quedará compuesto entonces, por los elementos relativos a las escalas, movimientos, signos de puntación y efectos especiales propios de cada film y también describirá, a modo de escaleta, la locación dentro de la cual se lleva a cabo la acción y la acción propiamente.

Las locaciones: nos especificarán las preferencias del realizador, a la hora de utilizar elementos de iluminación y sonido en el rodaje en exteriores o interiores, además de una demostración general del ambiente que intenta representar la obra.

Los personajes: son los vehículos mediante los cuales se desarrollan las acciones y los diálogos, principales elementos de la narración.

Los personajes vendrían a completar la lista de elementos del espacio visual.

Espacio sonoro.

El espacio sonoro del film se refiere a la banda de sonido. Cuando se descomponga el film como una estructura de *secuencias,* el acercamiento a los diálogos cederá a nuestro interés más estético que temático. Por lo tanto, aparecerán sintetizadas en términos de la información que proporcionan.

El espacio sonoro consiste en:

Música: funciona como portadora de un significado expresivo que complementa, acentúa o hace contrapunto con la imagen, además de servir en ocasiones como delimitador de secuencias.

Los ruidos del ambiente: son elementos que generan una atmósfera de mayor verismo y también se pueden convertir en un lenguaje.

Efectos sonoros: que se justifican por su carácter meramente expresivo y que no entran en la categoría de música y ruidos, debido a que no suelen pertenecer al espacio fílmico o la representación del

universo fílmico, sino que buscan trasmitir un mensaje que no guarda relación con un referente visual ni busca engrosar o recrear el ambiente de la diégesis. Los ruidos serán relevantes para nuestro análisis, en la medida en que aporten otros elementos expresivos, que complementen su labor como generadores de la atmósfera auditiva de la imagen.

Una herramienta narrativa utilizada en ocasiones por los realizadores, para evitar la necesidad de la presencia del narrador en el campo visual, es la Voz en Off. Este elemento estará contenido dentro de la categoría de los efectos.

Diálogos: es necesario hacer una aclaratoria con respecto al tratamiento de los diálogos, elemento narrativo esencial propio del cine. Marcel Martin (1995) nos habla de la importancia y naturaleza de los diálogos "que constituyen un medio de expresión esencial en el film" (p. 191). Martin también dice:

> No debe concederse al diálogo la misma importancia que al montaje, que es el elemento más específico del lenguaje cinematográfico. La palabra es un factor constitutivo de la imagen (factor privilegiado por la importancia de su función significativa), y por esta razón está sometida a la planificación de la misma forma que los otros ruidos y que la música. (pp. 191-192)

En nuestro apartado o categoría dedicada al estudio de los diálogos como elementos estéticos del film, nos limitaremos a captar su carga informativa de manera sintética, resumiendo su idea principal, debido a que el tratamiento exhaustivo y detallado de los diálogos, no es un objetivo propio de nuestra investigación. Nos interesan los diálogos como parte de los elementos narrativos que componen el film, por ende es innecesaria una trascripción fiel de los diálogos de la pieza audiovisual. El espacio sonoro del film ha alterado significantemente la concepción estética del cine, ya que posibilita una unión imagen-sonido que enriquece el lenguaje cinematográfico.

Acciones.

La acción del film es otra de las categorías que definirá a grandes rasgos, y a modo de escaleta, lo que ocurre o acontece en cada *secuencia* de la pieza audiovisual. Cuando nos centremos en el análisis descriptivo general y estructural del film, en el cual nuestra preocupación se orientará hacia la descomposición de la obra en secuencias narrativas, relacionadas espacio-temporalmente, la acción será el móvil de la secuencia. Luego en el análisis detallado de la *secuencia* como unidad compuesta de planos, la acción será lo que acontece en cada una de éstas unidades mínimas de expresión cinematográfica.

Será necesaria una categoría dedicada enteramente a comentar aquellas observaciones extraídas de los films, que no puedan ser organizadas y clasificadas dentro de uno de los anteriores apartados. Esta categoría dará evidencia de las formas propias de cada realizador, su estilo y cómo utiliza y representa los diferentes elementos del lenguaje cinematográfico, que no entran en ninguna categoría establecida en el instrumento.

Estructura del instrumento

El instrumento de análisis descriptivo estará estructurado de la siguiente manera:

Una fila superior destinada a especificar el título de la película a descomponer.

Una primera columna perteneciente al número de la secuencia.

Una segunda columna dedicada al número de sub-secuencias que conforman la secuencia.

Luego tenemos al espacio visual y las categorías que lo componen:

1- Número de planos.

2- Planos tipo, divididos en escalas de mayor a menor y ángulos.

3- Efectos visuales, divididos en movimientos de cámara, signos de puntuación cinematográficos y efectos especiales.

4- Las locaciones o lugares en donde se desarrolla la acción.

5- Los personajes que intervienen en la acción.

Luego aparece el espacio sonoro y sus categorías:

1- Música

2- Ruidos de la representación

3- Efectos de sonido

4- Los diálogos de la *secuencia* (de manera resumida)

A la derecha del espacio sonoro se ubica la acción o acciones de la sub-secuencia.

Por último tenemos una columna destinada a las observaciones, dedicada a elementos que no entren en ninguna de las categorías anteriores, cuando su intención expresiva es notoria y para explicar fenómenos de la sub-secuencia que no pueden ser explicados en las categorías anteriores.

Los cortometrajes seleccionados para la aplicación del instrumento de análisis estético, responden a la categoría de cortometraje de ficción y su principal finalidad es la de proporcionar a la investigación, diversas formas y expresiones cinematográficas, que hagan uso de distintas técnicas y estructuras narrativas. La Cinemateca Nacional nos proporciona una selección de cortometrajes realizados por directores venezolanos, que se enmarcan dentro de los finales de la década de los

90', precisamente entre 1996 y 1998. Esta recopilación, utilizada en la investigación como consecuencia de un muestreo por conveniencia, pone a prueba el alcance del instrumento, sólo en términos de su capacidad de descomponer estéticamente las estructuras de las piezas cinematográficas. Estos cortometrajes pueden mostrar formas expresivas aleatorias, que faciliten el reconocimiento de la totalidad de los elementos básicos de la estética cinematográfica.

Sinopsis.

Ale, Luli, Luis y el brazo. Geyka Urdaneta 28min. 35 mm.

Sinopsis: un matrimonio en crisis y una soltera solitaria, ven como su rutina es alterada radicalmente, cuando Alejandra (Ale) accidentalmente se topa con un brazo, entre la basura de un foso contiguo al parque. El brazo, que a su vez posee un anillo, tienta la ambición de los protagonistas y pone en duda su integridad y su ética. A través de discusiones y debates acerca de lo que está bien y mal, los personajes hacen uso de su astucia para elaborar un plan maestro, en el cual intentan sacar provecho del hallazgo. Al final, la falsedad del anillo termina por frustrar las intenciones de los protagonistas.

Los ladrones llegaron ya. Gustavo Báez 15min. 35mm.

Sinopsis: la inseguridad como fenómeno cotidiano, es representada aquí de una manera satírica y rutinaria. Dos ladrones se proponen entrar a robar una casa, en la cual habitan dos señores de la tercera edad, que banalizan los sucesos, entablando una relación de amistad con los malhechores. Los familiares de las víctimas se encuentran con la escena del crimen y no dan crédito a la situación. Los ladrones terminan convirtiéndose en conocidos de la familia.

Tres Monos. Carmen L'Roche 10min. 35mm.

Sinopsis: una familia desequilibrada sufre las consecuencias de los abusos, sexuales y físicos, del padre a sus hijos. El silencio de la madre y los niños se convierte en una forma de sobrellevar la traumática situación,

esta actitud pasiva permite que los abusos se repitan, trayendo consecuencias negativas al núcleo familiar.

Ella. Alejandra Szeplaki 12min. 35mm.

Sinopsis: una mujer espera un hijo no deseado, lo que la arrastra hacia la difícil y traumática experiencia del aborto. Los dilemas morales y éticos que rodean a este tema salen a relucir, obligándola a tomar una postura ante la vida. Dejar de lado a su antigua pareja, es el primer paso de una nueva etapa en la vida de esta mujer.

Fosa Común. Alejandro Bellame 20min. 35mm.

Sinopsis: una familia sufre los embates del hampa común, cuando su hijo es víctima de la violencia callejera. Mientras, una señora busca que se haga justicia de su hijo caído en los acontecimientos del 27 de febrero de 1989. Las dos trágicas historias paralelas, unidas por el sufrimiento, son mostradas a través de la pobreza y el caos de la ciudad de Caracas.

Con la Naturaleza adentro. Lorenzo Vigas 8min. 35mm.

Sinopsis: un extraño joven intenta lidiar con una particular enfermedad que ya no puede soportar. La patología que atormenta a Diego continuamente, termina por manifestarse cuando un grillo sale de su oreja infringiéndole dolor.

TITULO: Ale, Luli, Luis y el brazo.

S. #	S.S #	ESPACIO VISUAL								ESPACIO SONORO				ACCIÓN	OBS.
		Nº de Planos	Planos		Efectos			Locación	Personajes	Música	Ruidos	Efectos	Diálogos		
			Escala	Ángulo	Mov.	S.P.	EFX								
1	1	1	Entero	Picado	-	Dip a negro	-	Int/día habitación	Luli	-	Repique del teléfono	-	La madre de Luli llama y hace una serie de preguntas. Luli parece cansada.	Está acostada, atiende el teléfono.	-
	2	1	Entero	-	-	Dip a créditos	-	Int/día habitación	Luli	-	-	-		Habla por teléfono.	-
	3	1	Entero	-	-	Dip a créditos	-	Int/día habitación	Luli	Música de fondo	-	-		Abre el closet saca una foto.	-
	4	2	Medio Detalle	-	-	Dip a créditos	-	Int/día habitación	Luli	Música de fondo	-	-		Ve la foto, llora y se mira en el espejo.	-
	5	1	Entero Two shot	-	-	Dip a créditos	-	Ext/día parque	Ale, Luis y la perra	Música de fondo	-	-		Caminan mientras discuten.	-
	6	3	General	-	-	Dip a créditos	-	Ext/día parque	Ale, Luis y la perra	Música de fondo	-	-		Siguen la discusión, la perra se escapa	-

	7	1	Entero	-	-	Dip a créditos	-	Ext/día parque	La perra	Música de fondo	-	-	Ale y Luis discuten sobre su relación.	La perra corre por el parque.	-
	8	1	Medio	-	-	Dip a créditos	-	Ext/día parque	Luis	Música de fondo	-	-		Luis se queja.	-
	9	1	Medio	-	-	Dip a créditos	-	Ext/día parque	Ale	Música de fondo	-	-		Ale se queja.	-
1	10	7	General Entero Medio	-	Cám. en mano	Dip a créditos	-	Ext/día parque	Ale, Luis y la Perra	Música de fondo	-	-		Ale busca a su perra que cae en un foso.	-
	11	12	Entero Primer P. Detalle	-	-	Dip a créditos	-	Ext/día parque	Ale, perra y el brazo	Música de fondo	-	Grito con efecto		Ale se topa con un brazo, ve su brillante anillo.	-
	12	1	Medio	-	Cám en mano	Dip a título	-	Ext/día parque	Luis	Música de fondo	-	-		Luis descansa sentado en un árbol.	-

2	13	22	Establish. Two shot Primer P. Detalle	-	Paneo	-	-	Int/día apart.	Ale, Luis, perra y brazo	-	Ruido de sirena	-	Discuten acerca de los beneficios y problemas de conservar el anillo.	Ale trae el brazo a la casa e intenta extraer el anillo	-
	14	60	Two shot Medio Primer P. Detalle	-	Zoom	-	-	Int/día apart.	Ale, Luis, Luli, la perra y el brazo	-	-	-		Luli llega y encuentra el brazo, se desmaya.	-
	15	4	Two shot Medio	Picado	-	-	-	Int/día apart.	Ale, Luis, Luli, la perra y el brazo	-	-	-		Luis intenta hacerse del brazo, Luli lo golpea con un jarrón.	-
	16	12	Two shot Medio Detalle	-	-	-	-	Int/día habitación	Ale, Luis, Luli, la perra y el brazo	-	-	-		Ale y Luli forcejean por el brazo.	-

2	17	33	Entero Americano Primer P.	-	Cám en mano	-	-	Int/día habitación	Ale,Luli, la perra y el brazo	-	-	-		Ale y Luli juegan con el brazo y este cae por la ventana.	Impresión de poca profundidad
	18	6	General Primer P.	-	-	-	-	Int/día Habitación y ext/día Calle	Ale,Luli, la perra y el brazo	Música de fondo	-	-		Ale y Luli tratan de quitarle el brazo a la perra.	-
3	19	5	Entero Two shot Detalle	-	-	-	E y D	Ext/noche parque	Comisario, detective y policías	Música de fondo	-	-	Comentan entre bromas las evidencias de un presunto homicidio	Hallazgo de un cuerpo mutilado y las pistas del asesino.	-
	20	2	Two shot	-	Cám en mano	-	-	Ext/noche parque	Comisario, detective y policías	Música de fondo	-	-		Discuten acerca de las pistas del hallazgo	-

4	21	3	Conjunto Primer P.	-	-	-	-	Int/día casa	Luli y familiares	Música	-	-	-	La familia de Luli llega de visita.	-
	22	3	Establish Medio Detalle	-	-	-	-	Int/día apart.	-	-	-	-	-	Ale y Luis ven las noticias en la t.v.	Impresión de poca profundidad
	23	4	Medio	-	-	-	-	Int/día cocina	Luli y familiares	-	-	-	La televisión anuncia el homicidio. Luli, Ale y Luis tratan de planear una solución	Luli habla con su mamá mientras los sobrinas hurgan la nevera.	-
	24	3	Two shot Detalle	-	-	-	-	Int/día habitación	Ale y Luis	-	-	-		Ale y Luis miran las noticias.	
	25	21	Medio Detalle	-	-	-	-	Int/día cocina	Luli, mamá y sobrinos	-	-	-		Luli habla con madre y los niños juegan con el brazo.	

4	26	3	Two shot Detalle	-	-	-	-	Int/día habitación	Ale y Luis	-	-	-		Ale y Luis ven la t.v. en la cama, se miran.	-
	27	1	Entero	-	-	-	-	Ext/día calle	Mamá de Luli y sobrinos	-	-	-		Los niños caminan y hablan con su abuela.	-
	28	5	Entero Primer P	Picado Contrap	-	-	-	Int/día baño	Luis y la perra	-	-	Voz en off		Luis está en el baño leyendo el periódico, la perra yace acostada	-
	29	16	Two shot Medio Detalle	-	zoom	-	-	Int/día casa	Luli, Ale, Luis y el brazo	-	Timbre	-		Luli ve la t.v. Llegan Ale y Luis	-
5	30	14	Two shot Primer P Detalle	-	paneo	-	-	Ext/día restaurant	Comisario y Luli	Música de fondo	-	-	interrogan al culpable, Ale, Luli y	Luli le entrega el brazo al comisario	

	31	44	Conjunto Entero Medio Primer P Detalle	-	-	-	E y D	Int/día comisaría	Comisario, sospechoso, policías, Ale, Luis y Luli.	Música de fondo	Teléfono	Voz en off	Luis hacen de testigos del hallazgo del brazo	El comisario interpela al culpable del homicidio.	-
	32	13	Two shot Medio Detalle	Picado	Zoom	-	-	Int/día comisaría	Periodistas comisario, Ale, Luli y Luis	Música de fondo	-	-		Periodistas llegan al sitio, Luli y el comisario se besan.	-
6	33	3	Medio Detalle	-	-	-	-	Int/día funeraria	El cadáver	-	-	-	Un joyero informa a Luli y Ale acerca de la falsedad del anillo	Alguien le pone un guante al brazo de la muerta	-
	34	9	Two shot Medio Detalle	-	-	-	-	Int/día joyería	Ale, Luli, joyero	Música de fondo	-	-		El joyero descubre la falsedad del anillo	-
	35	3	Medio Detalle	Cenital	Zoom	-	-	Int/día funeraria	El cadáver y el funebrero	Música de fondo	-	-		Le pone el anillo al cadáver	-

TITULO: Los ladrones llegaron ya.

S #	S.S #	ESPACIO VISUAL								ESPACIO SONORO				ACCIÓN	OBS.
		Nº de Planos	Planos		Efectos			Locación	Personajes	Música	Ruidos	Efectos	Diálogos		
			Escala	Ángulo	Mov.	S.P.	EFX								
1	1	13	General Detalle	-	Cám en mano	Dip a créditos	Imagen congelada	Ext/día calle	-	Música de fondo	-	-	-	Vemos calles de la ciudad	Los créditos aparecen en la escenografía
	2	7	General Detalle	-	Cám en mano	Dip a créditos	-	Ext/día calle	-	Música de fondo	-	-	-	Vemos detalles arquitectónicos	
	3	71	General Conjunto Primer p Detalle	-	Cám en mano	-	Imagen congelada	Ext/día calle	Ladrones, Sra. Y amigos	Música de fondo	-	-	Los ladrones someten a una Sra. Y sus amigos	Los ladrones observan casas, deciden entrar a robar	
2	4	29	Conjunto Entero Medio	Picado	-	-	-	Int/día casa	Ladrones, Sra., Sr. Y amigos	Música	-	-	La Sra. habla de su esposo con el ladrón.	Los ladrones se disponen a robar	-

2	5	2	Two shot Detalle	-	-	-	-	Int/día Sala	Niños, Sra. y Ladrón	-	Ruido de la t.v.	-	-	2 niños ven la t.v., la Sra. y un ladrón van a los cuartos	-
	6	1	Detalle a Medio	-	Cám en mano	-	-	Int/día cuartos	Ladrón y Sra.	Música de fondo	-	-	-	El ladrón recorre los cuartos	-
	7	1	Medio	Contrap	-	-	-	Int/día sala	Amigos, Sr. Y ladrón	Música de fondo	-	-	-	El amigo se . muestra asustado	-
	8	1	Detalle a Medio	-	-	-	-	Int/día cuartos	Ladrón y Sra.	Música de fondo	-	-	-	El ladrón recorre las puertas de los cuartos	-
	9	1	Conjunto	Contrap	-	-	-	Int/día sala	Amigos, Sr. Y ladrón	Música de fondo	-	-	-	Una amiga entra en pánico	-
	10	1	Medio	-	-	-	-	Int/día cuarto	Ladrón y Sra.	Música de fondo	-	-	-	Entran al cuarto principal	-

2	11	1	Conjunto	-	-	-	-	Int/día sala	Amigos, Sr. Y ladrón	Música de fondo	-	-	-	Hablan en la sala	-
	12	12	Two shot Medio Detalle	-	-	-	-	Int/día cuarto	Ladrón y Sra.	Música de fondo	-	-	-	El ladrón hurga el cuarto	-
	13	2	Two shot Detalle	-	-	-	-	Int/día sala	Niños	-	Ruido de la t.v.	-	-	Ven la t.v.	-
	14	1	Two shot	-	-	-	-	Int/día cuarto	Ladrón y Sra.	-	-	-	-	La Sra. habla mientras el ladrón roba	-
	15	1	Conjunto	-	-	-	-	Int/día sala	Amigos, Sr. Y ladrón	-	-	-	-	El Sr. Ve a sus amigos asustados	-
	16	1	Two shot	-	-	-	-	Int/día cuarto	Ladrón y Sra.	-	-	-	-	La Sra. habla mientras el ladrón roba	-
	17	2	Medio	Picado	-	-	-	Int/día sala	Amigos, Sr. Y ladrón	-	-	-	-	El Sr. Discute.	-

2	18	1	Two shot	-	-	-	-	Int/día cuarto	Ladrón y Sra.	-	-	-	-	El ladrón y la Sra. discuten	-
	19	1	Two shot	-	-	-	-	Int/día sala	Sr. Amiga y ladrón	-	-	-	-	El Sr. Discute con la amiga	Three shot sería otro nombre válido para este tipo de planos
	20	4	Two shot Detalle	-	-	-	-	Int/día cuarto	Ladrón, Sra.	-	-	-	La Sra. hace al ladrón dudar de su suerte	La señora atemoriza al ladrón	-
	21	1	Three shot	Picado	-	-	-	Int/día sala	Sr. Amiga y ladrón	-	-	-	-	La amiga se desmaya encima del Sr.	-

2	22	1	Conjunto	-	-	-	-	Int/día estudio	Sra., ladrón y niños	-	-	-	-	El ladrón exige a los niños apagar la PC	-
	23	1	Entero	-	Zoom	-	-	Int/día sala	Sra. de servicio y ladrón	-	-	-	-	Una Sra. de servicio entra y se convierte en víctima	-
	24	1	Conjunto	Picado	-	-	-	Int/día estudio	Sra., ladrón y niños	-	Ruido del timbre	-	-	Suena el timbre, miran a la cámara	Los actores miran deliberada mente hacia la cámara
	25	1	Conjunto	Picado	-	-	E y D	Int/día sala	Sr. Sra. de servicio, amigos y ladrón	-	Ruido del timbre	-	-	Escuchan el timbre	-
	26	1	Primer p	-	-	-	-	Int/día estudio	Ladrón	-	-	-	-	Da órdenes a la Sra.	-

3	27	1	Two shot	-	-	-	-	Ext/día calle	Evangélicos	-	-	-	-	Esperan en la puerta	-
	28	1	Two shot	-	-	-	-	Int/día sala	Ladrón y niños	-	Ruidos de fondo	-	-	El ladrón amarra a los niños	-
	29	1	Medio	-	-	-	-	Ext/día calle	Evangélicos y Sra.	Música de fondo	-	-	-	Hablan	-
	30	1	Detalle	-	-	-	-	Int/día sala	Sr.	Música de fondo	-	-	-	El Sr. se sirve un whisky.	-
	31	1	Two shot	-	-	-	-	Ext/día calle	Evangélicos y Sra.	-	-	-		Ofrecen la palabra del Señor	-
	32	1	Conjunto	-	-	-	-	Int/día sala	Sr. Sra. de servicio, amigos, ladrón y niños	-	-	-	-	Un ladrón decide salir	-
	33	1	Medio	-	-	-	-	Ext/día calle	Sra., evangélicos y ladrón	-	-	-	-	El ladrón los obliga a entrar	-

3	34	5	Two shot Detalle	Picado	-	-	-	Int/día sala	Sr., Sra., Sra. de servicio, amigos, ladrones, evangélicos y niños	-	-	Efectos	-	Los evangélicos entran, los ladrones tienen hambre	Se reproduce el efecto sonoro de un estómago con hambre
4	35	26	Conjunto Medio Primer p	Picado Contrap	-	-	-	Int/día cocina	Sr., Sra., ladrones y evangélicos	-	-	Efecto	La Sra. da recetas a los ladrones	Los ladrones comen y se dan cuenta de que dejaron el carro abierto	-
	36	4	Conjunto Entero Detalle	-	-	-	Sustitución	Ext/día patio	Sr., Sra., Sra. de servicio, amigos, ladrones, evangélicos y niños	Música e fondo	-	-	La Sra. da consejos a los ladrones.	Los ladrones amarran y tapan la boca de la gente y escapan	-

4	37	2	General Detalle	-	-	-	-	Ext/día calle	Ladrones, hija de la Sra. y amigos	Música de fondo	-	-	-	Los ladrones escapan, la familia llega	-
	38	1	Conjunto	-	-	-	-	Int/día patio	Sr., Sra., Sra. de servicio, amigos, niños y evangélicos	-	-	-	-	Piden auxilio	-
	39	1	Entero a Medio	-	-	-	-	Ext/día calle	Hija de la Sra. y amigos	-	-	-	-	La visita entra a la casa	-
	40	1	Conjunto	-	-	-	-	Ext/día patio	Sr., Sra., Sra. de servicio, amigos, niños y evangélicos	-	-	-	-	Piden auxilio	-
	41	1	Entero a Medio	-	-	-	-	Int/día casa	Hija de la Sra. y amigos	-	-	-	Se preguntan por su madre	Buscan a la gente	-

	42	1	Medio	-	-	-	-	Ext/día patio	Evangélico y amiga	-	-	-	-	Piden ayuda	-
4	43	1	Entero	-	-	-	-	Int/día casa	Hija de la Sra. y amigos	-	-	-	-	Buscan a la gente	-
	44	1	Medio	-	-	-	-	Ext/día patio	Sra. de servicio	-	-	-	-	Intenta pedir ayuda	-
	45	1	Medio	-	-	-	-	Int/día casa	Hija de la Sra. y amigos	-	-	-	-	Se preguntan por la gente	-
	46	1	Conjunto	-	-	-	-	Ext/día patio	Amigos	-	-	-	-	Intentan gritar	-
	47	1	Medio	-	-	-	-	Int/día casa	Hija de la Sra. y amigos	-	-	-	-	Buscan a la familia	-
	48	1	Medio	-	-	-	-	Ext/dí patio	Sr. y Sra.	-	-	-	-	Piden ayuda	-
	49	1	Medio	Contrap	-	-	-	Int/día casa	Hija de la Sra.	-	-	-	-	Ve a la gente amarrada y se desmaya	-

	50	1	Medio	-	-	-	-	Extdía patio	Amigos	-	-	-	-	Piden ayuda	-
4	51	1	Medio	Picado	-	Dip a créditos	-	Int/día casa	Amigos de la Hija de la Sra.	-	-	-	-	La visita ve a la gente y se sorprende	-
5	52	1	Conjunto	-	-	Dip a créditos	-	Int/día casa	Policía, Sr., Sra. e hija de la Sra.	Música de fondo	-	-	La policía interroga a las víctimas del robo.	Un detective interroga a las víctimas	-
	53	1	Two shot	-	-	Dip a créditos	-	Int/día casa	Policía, Sr., Sra. e hija de la Sra.	Música de fondo	-	-	-	Hablan del siniestro	-
	54	1	Two shot	-	-	Dip a créditos	-	Int/día casa	Policía, Sr., Sra. e hija de la Sra.	Música de fondo	-	-	-	Hacen preguntas	-
	55	1	Medio	Contrap	-	Dip a créditos	-	Int/día entrada de la casa	Ladrones	Música de fondo	Ruido del timbre	-	Los ladrones dicen "Buenas Noches"	Los ladrones llegan de nuevo a la casa y saludan	

TITULO: Tres monos.

S. #	S.S #	ESPACIO VISUAL								ESPACIO SONORO				ACCIÓN	OBS.
		Nº de Planos	Planos		Efectos			Locación	Personajes	Música	Ruidos	Efectos	Diálogos		
			Escala	Ángulo	Mov.	S.P.	EFX								
1	1	1	Detalle	-	Cám en mano	Dip a créditos	-	Int/noche habitación	-	Música de fondo	-	Voz en off	-	Se ven estantes llenos de peluches	-
	2	1	Detalle	-	Cám en mano	Fade in Dip a créditos	-	Int/noche habitación	-	Música de fondo	-	Voz en off	-	Se ven peluches	-
	3	1	Detalle	-	Cám en mano	Fade in Dip a créditos	-	Int/noche habitación	-	Música de fondo	-	Voz en off	-	Se ven peluches	-
	4	1	Detalle	-	Cám en mano	Fade in Dip a créditos	-	Int/noche habitación	-	Música de fondo	-	Voz en off	-	Se ven peluches	-
	5	5	Entero Medio Detalle	-	-	Fade in	-	Int/noche habitación	Hija y padre	-	-	-	-	Una niña está en su cama, llega el padre y le pide silencio	-

2	6	36	Americano Medio Detalle Primer P. P.P.P	-	Cám en mano	-	Distorsión de la imagen	Ext/día patio	hija e hijo (hermanos)	Música de fondo	-	-	-	El niño asusta a la niña, ésta se orina.	La imagen se asimila a la de la t.v.
	7	11	Two shot Medio	-	-	-	Distorsión de la imagen	Int/día baño	Hijo e hija	-	-	Efectos	-	Se bañan y exploran su anatomía	El efecto acentúa la intención de una imagen
	8	5	Entero Detalle P.P.P.	-	-	-	Cámara lenta	Int/día habitación	Hijo y padre	-	-	-	-	El padre golpea al niño.	-
	9	1	Medio a Americano	-	-	-	-	Int/día casa	Hija, madre	-	-	-	-	La madre le pide silencio a la niña	-
3	10	1	Entero	Cenital	Zoom	-	-	Int/noche habitación	Niña	Música de fondo	-	-	-	La niña está acostada en su cama.	-

3	11	19	Entero Americano Primer P. Detalle	-	-	-	Sustitución y distorsión de elementos	Int/noche	Niña, niño y señora	Música de fondo	-	-	-	La niña sueña	Vemos diferentes imágenes de los sueños de la niña
	12	1	Entero Primer P	-	Zoom	-	-	Int/noche habitación	Niña	-	-	-	-	La niña escucha unos pasos, se despierta.	-
	13	1	Entero	-	-	-	-	Int/noche habitación	Niño	-	-	-	-	El niño está sentado mirando la puerta.	-
	14	1	Medio	Contrap	-	-	-	Int/noche habitación	Sra.	-	-	-	-	La madre está acostada en su cama	-
	15	1	Detalle	-	-	-	Distorsión	¿?	Niña	-	-	-	-	Una niña se tapa los oídos	Se hace difícil determinar la locación

	16	1	Medio	-	-	-	-	Int/noche habitación	Niña	-	-	-	-	La niña mira la puerta	-
	17	1	Medio	-	-	-	Distorsión	¿?	Madre	-	-	-	-	Se tapa los oídos dentro del agua. Se baña de sangre	Se pretende crear la atmósfera auditiva del agua
3	18	1	Primer P.	-	-	-	-	Int/noche habitación	Hija y padre	-	-	-	-	El padre se posa detrás de la niña en la cama	-
	19	1	Detalle	-	-	-	-	¿?	Niño	Música de fondo	-	-	-	El niño se tapa la boca	-
	20	1	Primer P.	-	-	-	-	Int/noche habitación	Niño	-	-	-	-	Le pide silencio a peluche	-
4	21	1	Two shot	Picado	-	Fade out	Cámara lenta	Int/día baño	Niño y niña	-	Ruido del W.C.	-	-	Los niños tiran un mono de peluche al excusado	-

	22	1	Medio	-	-	Dip a créditos	-	Int/noche habitación	Niña	-	-	Cortina	-	La niña está sentada en su cama, su padre abre la puerta.	-

TITULO: Ella

S #	S.S #	ESPACIO VISUAL								ESPACIO SONORO				ACCIÓN	OBS.
		Nº de Planos	Planos		Efectos			Locación	Personajes	Música	Ruidos	Efectos	Diálogo		
			Escala	Ángulo	Mov.	S.P.	EFX								
1	1	1	Detalle	-	-	Dip a créditos	-	¿?	-	Música de fondo	-	-	-	Un recipiente se llena de orina	-
	2	1	Detalle	-	-	Dip a créditos	-	¿?	-	Música de fondo	-	-	-	El recipiente se llena de sangre	-
	3	1	Entero	-	-	-	-	Int/día clínica	Mujer	-	-	-	-	Una mujer recibe los resultados de un examen	-
	4	2	Detalle	-	-	-	-	¿?	-	-	-	Efecto	-	Sobre un fondo blanco caen rosas	Este tipo de sub-secuencia también es llamado plano de transición

	5	3	Entero Primer p Detalle	-	-	-	-	Int/noche habitación	Mujer	Música de fondo	-	-	-	La mujer revisa los resultados Llora	-
2	6	7	Entero Detalle	-	-	Dip a blanco	-	Int/día edificio	Mujer y hombre	Música de fondo	-	-	-	El novio de la mujer la persigue por las escaleras	-
	7	1	Detalle	-	-	-	-	-	Mujer y hombre	-	-	-	-	Vemos una foto de la pareja	-
	8	4	Medio Detalle	Picado	-	Dip a blanco	-	Int/día edificio	Mujer y hombre	Música de fondo	-	-	-	El hombre persigue a la mujer	-
	9	1	Detalle	-	-	-	-	-	-	Música	-	-	-	Vemos una foto de la pareja	-
	10	1	Entero	-	Dolly hacia atrás	Dip a blanco	-	Int/día edificio	Mujer y hombre	Música de fondo	-	-	-	Forcejean y discuten	-

2	11	1	Detalle	-	-	-	-	-	-	Música	-	-	-	Vemos una foto de la pareja	-
	12	1	Americano	-	Dolly lateral	-	-	Int/día edificio	Mujer y hombre	Música de fondo	-	-	-	El hombre hostiga la mujer	-
	13	5	Medio Primer p P.P.P.	-	-	-	-	Int/día edificio	Mujer y hombre	Música	-	-	-	Se miran	-
3	14	7	Entero Medio Primer p Detalle	-	-	-	-	Int/día baño	Mujer	-	-	-	-	Se lava la cara y se desviste	-
	15	1	Detalle	-	-	-	-	-	-	-	-	Efecto	-	Sobre un fondo blanco caen rosas	Este tipo de sub-secuencia también es llamado plano de transición
	16	4	Americano Medio Detalle	-	-	-	-	Int/día quirófano	Mujer y enfermera	-	-	-	-	Ella se acuesta en la camilla	-

3	17	1	Detalle	-	-	-	-	Int/día ascensor	Mujer y hombre	Música	-	-	-	La mujer recibe dinero de un hombre	Esta sub-secuencia es un *Flash back*
	18	1	Medio	-	-	-	-	Int/día quirófano	Mujer y enfermera	-	-	-	-	La mujer está acostada en la camilla	-
	19	1	Entero	-	-	-	-	Int/día ascensor	Mujer	-	-	-	-	Está parada en el umbral de un ascensor	Esta sub-secuencia es un *Flash back*
	20	5	Medio Detalle	-	-	-	-	Int/día quirófano	Mujer y enfermera	-	-	-	-	Se preparan para practicar un aborto	-
	21	2	Entero Medio	-	Zoom	-	Efecto	Int/día ascensor	Mujer	-	-	-	-	Las puertas de un ascensor se cierran	La imagen parece ser tomada con una cámara de seguridad

4	22	56	Medio Primer p Detalle	Cenital	-	-	-	Int/día quirófano	Mujer, Dr. Y enfermera	Música de fondo	-	-	-	El Dr. Aplica el aborto. Vemos imágenes de la t.v.	-
	23	2	Medio Detalle	-	-	-	-	Ext/día calle	Hombre	Música de fondo	-	-	-	Un hombre con un ramo de rosas espera en un carro	-
	24	1	Primer p	-	-	-	-	Int/día quirófano	Mujer	Música de fondo	-	-	-	La mujer está acostada. Vemos una t.v. detrás de ella	-
	25	1	Two shot	-	-	-	-	Ext/día calle	Mujer y hombre	Música de fondo	-	-	-	Se abrazan	-
	26	4	Medio Detalle	Picado	-	-	-	Int/día quirófano	Mujer, Dr. Y enfermera	-	Ruidos	-	-	Sigue en la camilla	-

5	27	4	General Medio Primer p Detalle	-	-	-	Efecto	Int/día clínica	Mujer	-	-	-	-	Ella mira la cámara de seguridad	Efecto de cámara de seguridad
	28	5	Two shot Medio Detalle	-	Dolly lateral	Dip a créditos	-	Ext/día calle	Mujer y hombre	Música de fondo	-	-	-	La mujer rechaza un ramo de flores, camina	-
	29	1	Medio	-	-	Dip a créditos	-	Ext/día calle	Mujer	Música de fondo	-	Efecto	-	Ella camina entre la multitud	Efecto de cámara de seguridad
	30	1	Medio	-	-	Dip a créditos	-	Ext/día calle	Mujer	Música de fondo	-	Efecto	-	Ella camina entre la multitud	Efecto de cámara de seguridad
	31	1	Primer p	-	-	Dip a créditos	-	Ext/día calle	Mujer	Música de fondo	-	Efecto	-	Ella camina entre la multitud	Efecto de cámara de seguridad
	32	1	Primer p	-	-	Dip a créditos	Imagen fuera de foco	Ext/día calle	Mujer	Música de fondo	-	Efecto	-	Ella camina entre la multitud	Efecto de cámara de seguridad

TITULO: Fosa común

S #	S.S #	ESPACIO VISUAL								ESPACIO SONORO				ACCIÓN	OBS.
		Nº de Planos	Planos		Efectos			Locación	Personajes	Música	Ruidos	Efectos	Diálogos		
			Escala	Ángulo	Mov.	S.P.	EFX								
1	1	1	G.P.G	-	-	Dip a créditos	-	Ext/día ciudad	-	Música de fondo	Sirenas	-	-	Vemos la ciudad de Caracas	-
	2	8	General Entero Two shot Detalle	-	-	Dip a créditos	-	Ext/día ciudad	-	Música de fondo	Sirenas	-	-	Vemos el video de una manifestación reprimida	Vemos imágenes extraídas de la t.v.
	3	11	General Entero Medio Detalle	-	-	Dip a créditos	-	Ext/día ciudad	-	Música de fondo	-	-	-	Vemos diapositivas de la revuelta	-
2	4	2	General Entero	-	-	Dip a créditos	E y D	Int/día estación de metro	-	Música de fondo	Ruido del tren	-	-	Un metro se acerca al andén	-
	5	1	Detalle	-	Cám en mano	Dip a créditos	-	Int/día metro	-	-	-	-	-	Vemos los zapatos de la gente	-

	6	1	Detalle	-	-	-	-	Int/día metro	-	-	-	-	-	Vemos una trenza rota	-
	7	8	Entero Medio Detalle	-	-	-	-	Ext/día calle	Señor y doña	-	Timbre del celular	-	-	Un señor maneja entre el tráfico, una doña cruza la calle	-
2	8	3	Conjunto Entero Medio	-	-	-	-	Ext/día hospital	Señor y reporteros	-	-	-	-	El Sr. llega a un hospital, los reporteros lo hostigan	-
	9	3	Medio Primer p Detalle	-	-	-	-	Ext/día calle	Doña	Música de fondo	-	-	-	Una doña ve fotos detalles de dentadura s en una vitrina	-
	10	4	Establish Two shot Medio	-	-	-	-	Ext/día frente a un ministerio	Doña y abogado	-	-	-	-	La doña espera al abogado	-

2	11	1	Conjunto Two shot	-	-	-	-	Int/dìa hospital	Señor y amigo	-	-	-	-	Un señor entra al hospital, hostigado por reporteros	-
	12	3	Two shot Medio	-	-	-	-	Int/día hospital	Señor y esposa	-	-	-	La madre pregunta el motivo del accidente de su hijo	El señor abraza a su esposa que llora	-
	13	2	Entero	-	-	-	-	Int/día hospital	Mamá del Sr.	-	-	-	-	La Sra. reza sentada	-
	14	18	Two shot Medio Detalle	-	-	-	-	Int/día casa	Doña y abogado	-	-	Voz en off	La doña pregunta acerca de los avances de la búsqueda de su hijo	Discuten acerca del homicidio del hijo de la doña	La voz de la Sra. que reza se mezcla con el espacio sonoro de esta sub-secuencia

	15	5	Americano Two shot Medio Detalle	-	-	-	E y D	Int/día hospital	Sr., Hijo del Sr., mamá y esposa	-	-	-	La madre exige el traslado de su hijo a una clínica	Miran al paciente y se preocupan	-
	16	2	Detalle	-	-	-	-	Ext/día calle	Doña	-	-	-	-	Ve detalles dentales	-
	17	30	Entero Primer p Detalle P.P.P.	Picado	-	-	Cámara lenta	Int/día hospital	Sr. y pacientes	Música de fondo	-	Efectos	-	El Sr. mira la noticia de su hijo en la t.v.	-
3	18	7	General Entero Medio Primer p Detalle	-	-	-	-	Ext/día calle	Doña	-	-	-	-	Ve la pobreza de la ciudad	-
	19	2	Entero Medio	Picado	Paneo	-	-	Int/día baño	Sr.	Música de fondo	-	-	-	Se mira en el espejo	-
	20	1	Primer p	-	-	-	-	Ext/día calle	Doña	-	-	-	-	Mira a la gente desde un autobús	-

3	21	1	Medio	-	-	-	-	Int/día baño	Sr.	Música de fondo	-	-	-	Se mira en el espejo	-
	22	2	Primer p Detalle	-	-	-	-	Ext/día calle	Doña	Música de fondo	Ruidos de máquinas	-	-	La doña ve una construcción	-
	23	1	Detalle	-	-	-	-	Int/día baño	Sr.	Música de fondo	-	-	-	Una corbata cae al piso	-
	24	2	Primer p Detalle	-	-	-	-	Ext/día calle	Doña	Música de fondo	Ruidos de máquinas	-	-	La doña ve la construcción	-
	25	1	Medio	-	-	-	-	Int/día hospital	Sr.	-	-	-	-	El Sr. se lava las manos	-
	26	14	General Entero Primer p Detalle	Cenital	-	-	-	Ext/día cementerio	Doña	Música de fondo	-	-	-	Una doña lleva rosas al cementerio	-
	27	1	Two shot	-	-	-	-	Int/día hospital	Sr. y Sra	-	-	-	-	Están angustiados	-
	28	1	General	-	-	-	-	Ext/día cementerio	Sr.	-	-	-	-	Sale del estaciona miento	-

	29	1	Entero a Two shot	-	-	-	-	Ext/día calle	Sr., policía y doña	-	-	-	-	El Sr. se accidenta, la doña camina por la calle	-
4	30	2	Medio Detalle	-	Dolly vertical	-	-	Int/día Est. Metro	Sr., mujer	Música de fondo	-	-	-	El Sr. y una chica desconocida esperan el metro	-
	31	2	Entero Detalle	-	-	-	-	Int/día túnel	Sr., doña y mujer	Música de fondo	-	-	-	Se sientan en el interior del tren	Vemos detalles de las luces del túnel
	32	1	Medio	-	-	-	-	Int/día clínica	Hijo del Sr.	Música de fondo	-	-	-	El joven yace acostado en una camilla	-
	33	2	General	-	-	-	-	Int/día túneles	-	-	Ruido del metro	-	-	Vemos el interior del túnel	-

4	34	3	Entero Medio Detalle	-	-	-	-	Int/día hospital	Mamá del Sr. y esposa	Música de fondo	-	-	-	Esperan noticias del paciente	-
	35	3	Entero Detalle	-	-	-	-	Int/día metro	Sr., Sra. y mujer	Música de fondo	-	-	-	Están en el interior del tren	-
	36	1	Two shot	-	Zoom out	-	-	Int/día hospital	Mamá del Sr. y esposa	Música de fondo	-	-	-	Esperan por el paciente	El plano también es conocido como *Three shot*
	37	11	Detalle Medio	-	-	-	-	Int/día metro	Sr. y doña	Música de fondo	-	-	-	Se impacientan en el metro	-
	38	1	Primer p	-	-	-	-	Int/día hospital	Mamá del Sr.	Música de fondo	-	-	-	Reza	-
	39	1	General	-	-	-	-	Int/día túnel	-	Música de fondo	-	-	-	Vemos el interior del túnel	-
	40	3	Two shot Medio Primer p	-	-	-	E y D	Int/día hospital	Mamá del Sr. Doctor y esposa	Música de fondo	-	-	-	El doctor da la noticia	-

	41	15	Two shot Entero Medio Primer p Detalle	-	-	Dip a créditos	-	Int/día metro	Sr., doña y mujer	Música de fondo	-	-	-	El Sr. recibe una llamada	-
5	42	1	Medio	-	Cám en mano	Dip a créditos	-	Int/día metro	Sr.	Música de fondo	-	-	-	El Sr. sale del metro	-
	43	1	General	Contrap	-	Dip a créditos	-	Ext/día barrio	Doña	Música de fondo	-	-	-	Sube las escaleras	-
	44	1	General	-	-	-	-	Int/día túnel	-	Música de fondo	-	-	-	Vemos el andén	-

TITULO: Con la naturaleza adentro (With nature inside)

S #	S.S #	ESPACIO VISUAL								ESPACIO SONORO				ACCIÓN	OBS.
		Nº de Planos	Planos		Efectos			Locación	Personajes	Música	Ruidos	Efectos	Diálogos		
			Escala	Ángulo	Mov.	S.P.	EFX								
1	1	3	General Detalle	-	Cám en mano	-	Imagen en blanco y negro, cámara rápida	Ext/día bosque	-	Música de fondo	-	-	-	Vemos imágenes de un bosque	La imagen se ve distorsionada por la rapidez del movimiento
2	2	10	Medio Detalle	Picado	-	Disolvencia Dip a blanco	-	Int/día cuarto	Hombre	-	Ruido de grillos	-	-	Un hombre está escribiendo	-
3	3	1	Entero	-	Cám en mano	Dip a blanco	E y D Blanco y negro	Ext/día calle	-	Música de fondo	Ruido de grillos	-	-	Vemos la calle a través de los ojos del hombre	Esta forma de ver la imagen se llama *Cámara subjetiva*
	4	1	Medio	-	-	Disolvencia	-	-	Mujer	Música de fondo	-	-	-	Una mujer camina	-
	5	3	Entero Medio Detalle	-	Cám en mano	Disolvencia	E y D Blanco y negro	Ext/día calle	Hombre	Música de fondo	-	-	-	Camina y ve a la gente	-

3	6	2	Medio	-	-	Disolvencia	-	Ext/día calle	Mujer	Música de fondo	-	-	-	Camina en la acera	-
	7	11	Two shot Medio Primer p	-	Cám en mano	Disolvencia Dip a blanco	Cámara lenta Blanco y negro	Ext/día calle	Mujer y hombre	Música de fondo	Ruido de grillos	Flashes	-	Se tropiezan	Esta forma de ver la imagen se llama *Cámara subjetiva*
4	8	1	Detalle	-	-	Disolvencia	-	Int/día habitación	Hombre	-	-	Voz en off	-	Escribe en un escritorio	-
5	9	3	Two shot Medio	-	Cám en mano	-	-	Ext/día calle	Hombre y amiga	-	-	-	-	Se consiguen en la acera	-
	10	8	Two shot Primer p Detalle	-	Cám en mano	Disolvencia	Blanco y negro	Ext/día calle	Hombre y amiga	-	Ruido de grillo	Flashes	-	Tienen una extraña conversación	-
	11	14	Two shot Medio Detalle P.P.P	Contrap Picado	-	Disolvencia	-	Int/día casa	Hombre y amiga	Música de fondo	-	-	-	Toman y se sientan juntos	-

5	12	6	Entero Two shot Medio Detalle	-	Cám en mano	Disolvencia	Blanco y negro	Int/día casa	Hombre y amiga	Música de fondo	Ruido de grillos	-	-	La amiga busca unas fotos	-
	13	1	Detalle	-	-	Disolvencia	-	Int/noche habitación	Niño	-	-	-	-	Vemos una mano que intenta agarrar a un niño	Esta sub-secuencia es un *Flash back*
	14	1	Medio	-	-	Disolvencia	-	Int/día casa	Hombre y amiga	Música de fondo	-	-	-	La amiga golpea al hombre	-
	15	6	Medio Detalle	Picado	-	Disolvencia Dip a créditos	-	Int/día baño	Hombre	Música de fondo	Ruido de grillos	-	-	Sube las escaleras y entra desesperado al baño, vemos el detalle de un grillo en su oreja	-

TABLA RESUMEN

TITULO	Nº de S	ESPACIO VISUAL									ESPACIO SONORO			ACCIÓN Y DIÁLOGOS
		Nº de S.S.	Nº de Planos (apróx)	Tipos de Planos		Efectos más comunes			Locaciones	Nº de Personajes	Características de la Música	Ruidos	Efectos	
				Escalas	Ángulos	Movim.	Sigos de Puntuación	EFX						
Ale, Luli, Luis y el brazo.	6	35	321	Two shot Medio Detalle	Picado Contrap	Cám en mano Zoom	Dip a créditos	Enfoque y desenfoque	Interiores Exteriores	8	Acompaña la acción en todo momento	Teléfono Sirenas Timbres	Grito con Reverb.	Los diálogos y la acción van relacionados íntimamente
Los ladrones llegaron ya.	5	55	221	Conjunto Two shot Medio Detalle	Picado Contrap	Cám en mano	Dip créditos, Imagen congelada, Sustitución	Imagen congelada, Sustitución	Interiores Exteriores	11	Permanece de fondo y en ocasiones acentúa el ritmo de la acción	Televisión Timbre	Efectos que acentúan a la acción	Exceso de diálogos, acciones entrecortadas

Tres Monos.	4	22	93	Entero Medio Detalle P.P.P	Cenital Picado Contrap	Cám en mano Zoom	Fade Out Fade In Dip a créditos	Distorsión de los elementos	Interiores	4	La música aporta un suspenso al film	Ruido de excusado	Efecto que acentúan el shock que produce una imagen	Ausencia de diálogos. El montaje de la acción se convierte en el elemento narrativo esencial
Ella	5	32	128	Entero Medio Detalle	Picado Cenital	Zoom Dolly	Dip a créditos y a blanco	Efecto de flash	Interiores Exteriores	4	La música sirve en ocasiones de ambiente	-	Efecto sonoro de transición	Ausencia de diálogos. Las acciones son mostradas con gran detalle.
Fosa Común	5	44	185	G.P.G. Entero Two shot America. Medio Primer p Detalle	Picado Contra Cenital	Cám en mano Zoom Dolly Paneo	Dip a créditos	Enfoque y desenfoque, Cámara lenta	Exteriores Interiores	6	La música acompaña la acción	Ruidos de máquinas Celulares Tren	Distorsión de los sonidos	Pocos diálogos, Acción en tiempo real

Con la naturaleza adentro	5	15	71	Entero Two shot Medio Primer p Detalle	Picado Contrap	Cám en mano	Disolvencia Dip a crédios	Enfoque y desenfoque Cámara rápida Imagen en blanco y negro	Interiores y exteriores	2	La música está presente en gran parte del film	Ruidos de grillos	Distorsión de los sonidos	Diálogos que no explican lo que sucede. Uso de la cámara subjetiva la en acción

ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS.

Luego de haber aplicado el instrumento de descomposición de los elementos básicos de la estética cinematográfica, sobre algunos de los cortometrajes que forman parte de la producción fílmica del período 1996-1998 por parte de autores venezolanos, se ha determinado el alcance y las limitaciones de esta herramienta teórica, a la hora de ser utilizada prácticamente. Revisando los resultados generales que arrojó al análisis se puede decir que:

Existen fenómenos cinematográficos que no pueden ser descritos de forma general y categorizada. Es decir, que el cine como lenguaje puede dar pie a diferentes interpretaciones. Éstas son el resultado de la ambigüedad y la complejidad de algunas representaciones.

Los elementos básicos de la estética cinematográfica, están sujetos a una innumerable cantidad de relaciones y formas, que no siempre pueden ser ordenadas en categorías excluyentes, sin dejar de lado parte del significado de ciertas expresiones. Es necesario determinar y delimitar el alcance de los elementos y sus conceptos, para que el lenguaje cinematográfico pueda ser analizado universalmente.

La variedad de los cortometrajes contribuyó a que el instrumento tuviera la oportunidad de enfrentarse a divergentes manifestaciones cinematográficas, lo que permitió reconocer diferentes cualidades del lenguaje, la narración, el montaje, el espacio visual y el espacio sonoro. Estos elementos proporcionan una información descriptiva y sintética de la estética de cada pieza, cuando se descompone al film en estructuras generales y específicas.

A partir del análisis y la comparación de los resultados se puede decir que:

1- Debe tomarse en cuenta a la secuencia como un concepto narrativo, que divide al film en pequeños capítulos, o ideas, y que a su vez está compuesta por las llamadas sub-secuencias. Por ejemplo: en Ale, Luli, Luis y el brazo (1996), la secuencia número 1 introduce a los personajes y al film. Esta forma de presentar el contexto en el cual se desarrolla la historia, se denomina secuencia introductoria y está presente en la mayoría de los films, porque se ha convertido en una forma común de presentar la historia. Suele contener signos de puntuación como el bañado en color (Dip a), o disolvencias. Pero su propósito principal es el de exhibir el entorno en el que se desenvuelven los acontecimientos.

En el film Con la naturaleza adentro (1997), la secuencia introductoria muestra el ambiente turbio y enrarecido de la historia, a

través de efectos y movimientos de cámara. Esta forma de presentar la película resulta más expresiva y experimental.

La secuencia final también es una forma común dentro de los cortometrajes analizados. Por ejemplo: en Fosa común (1998) se encuentra una secuencia final, en la cual se muestra la soledad y tristeza de los personajes principales. Esta secuencia es la consecuencia final de las anteriores acciones del film y sirve como cierre de la obra, es decir, está estructurada como un punto y aparte, y luego final. El cortometraje Ella (1997) hace uso de una secuencia final, para mostrar la soledad de la protagonista, dentro de la multitud de la ciudad. Lo que se convierte en la consecuencia final de las acciones de la narración y por lo tanto, en el cierre del relato.

2- La sub-secuencia es un concepto o una manera de limitar la amplitud y el alcance de la secuencia. Una sub-secuencia puede aportar más información específica, que describa cualidades importantes dentro del film. Por ejemplo: en el film Con la naturaleza adentro (1997) la secuencia final está divididas por varias sub-secuencias que a su vez están separadas por disolvencias. La disolvencia significa o se utiliza para suprimir el transcurso de un período de tiempo que no necesita ser mostrado en el film, con lo cual se puede interpretar como varias secuencias cortas, en diferentes momentos de la película. La sub-

secuencia permite dividir estas expresiones sin perder de vista la totalidad de la secuencia narrativa de la pieza, es decir, que todo cambio espacio-temporal que no signifique una ruptura narrativa, puede ser expresado en sub-secuencias. Así esta secuencia del film queda reducida a una serie de sub-secuencias, delimitadas por signos de puntuación, pero que pertenecen a la misma unidad narrativa. En el film Los ladrones llegaron ya (1996) existen un gran número de sub-secuencias, debido a que el montaje alterno que ordena las acciones de la narración, nos mantiene al tanto de lo que ocurre en dos espacios distintos, al mismo momento.

3- El espacio visual resulta ser el elemento de estética que comprende mayor número de categorías y por tanto cualidades, las cuales explican la forma de la imagen y la característica narrativa de la cámara. Por ejemplo: en films como Tres monos (1998) y Ella (1997) las imágenes se convierten en el principal vehículo narrativo de la historia, debido a la falta de diálogos en la obra.

Por otro lado la variedad expresiva que compone al espacio visual, entiéndase, la naturaleza de los planos, según su escala y ángulo, los movimientos de cámara, signos de puntuación, efectos especiales, locaciones y personajes, representan gran parte de la información estética del film. En el cortometraje Los ladrones llegaron ya (1997) se puede notar la abundante presencia de picados, contrapicados y planos

desequilibrados, como una variante expresiva. También es notable el uso de efectos visuales en Tres monos (1998) y el uso del enfoque y desenfoque en Ale, Luli, Luis y el brazo (1996), para explicar los problemas de la vista de uno de los personajes. Todo esto significa un correcto uso de las capacidades únicas de la expresión cinematográfica.

Aunque está claro que existen circunstancias en las cuales algunas de las categorías del espacio visual no aportan información exacta, éstas sirven para construir gran parte del ambiente de la representación. Por ejemplo: la categoría de locaciones puede resultar en algunos casos difícil de precisar, debido a la capacidad de recrear espacios abiertos y configurar una iluminación que resulta ambigua, por parte de los realizadores. Además de la utilización de planos que impiden reconocer alguna locación. Por otra parte, no siempre se pueden identificar enteramente los personajes que intervienen en el film, o al menos, sus nombres.

4- El espacio sonoro debe ser analizado como un elemento igual de complejo que los otros. En algunas ocasiones la banda sonora, entiéndase diálogos, música, ruidos y efectos sonoros, es utilizada en gran parte del film. Por ejemplo: en Los ladrones llegaron ya (1996) el espacio sonoro se convierte en un elemento fundamental para el análisis de esta pieza. Esto se debe a que, además de que existe una gran

cantidad de diálogos, la música acompaña durante largos períodos de tiempo a la acción y se incluyen ruidos y efectos sonoros que acentúan momentos específicos de la acciones. Otro ejemplo se puede observar en Con la naturaleza adentro (1997) en donde el ruido de grillos se hace presente durante gran parte del film. Por lo tanto el análisis del espacio sonoro de los films, necesita ser tratado por separado del resto de los elementos estéticos para determinar la relación que la banda de sonido guarda con la banda de imagen.

5- La narración es un elemento estético que sólo puede ser analizado cuando se trata al film como una estructura general y no como un conjunto de unidades específicas. Por ejemplo: en el film Ella (1997) la narración hace uso de figuras representativas como el *flash back*, lo que ocasiona que la historia que se narra en presente, se remita a eventos del pasado constantemente. En Tres monos (1998) las representaciones oníricas sirven para contar los conflictos interiores de los protagonistas. Por otro lado, los personajes resultan ser los principales vehículos narrativos del relato cinematográfico, a través de ellos percibimos la realidad fílmica. Por ejemplo: en el film Con la naturaleza adentro (1997) la historia es narrada por el personaje principal y observamos parte de la historia a través de sus ojos, gracias a la utilización de la cámara subjetiva.

6- El montaje y su finalidad puede verse reflejado claramente en el film Fosa Común (1998), aquí el montaje alterno tiene por objetivo mantener al espectador al tanto de dos historias que ocurren al mismo momento, pero que tienen como personajes a dos personas opuestas, relacionadas por tragedias similares. La sub-secuencia se convierte en la unidad que aporta mayor información sobre la forma en que el montaje actúa, debido a que delimita todos los cambios espacio-temporales de la historia. También podemos observar un exagerado uso del montaje alterno en el film Los ladrones llegaron ya (1996) en el cual gran parte de las sub-secuencias están compuestas de sólo un plano. Esto ocasiona un montaje alterno que intenta mantenernos al tanto de las acciones que suceden en dos espacios diferentes al mismo tiempo. Un ejemplo de lo que se puede denominar montaje expresivo, lo encontramos en Ella (1997), en el cual se hace uso de símbolos e íconos que en ocasiones actúan como contrapunto. Sin el montaje no existiría esta posibilidad.

Los montajes alternos y lineales son los más usados, a diferencia de otros como el montaje paralelo. Esto se debe a que los cortometrajes se preocupan por estructurar una unidad narrativa, que mantenga una continuidad en el relato, sin dejar suficiente espacio para historias que estén fuera del tiempo narrativo.

7- El lenguaje cinematográfico está en presente en cada uno de los elementos estéticos anteriores. El espacio visual y sonoro, la narración y el montaje no son más que la forma en que se articula este lenguaje fílmico. En el film Ella (1997) la representación de los dilemas éticos y morales que enfrenta la protagonista principal, teniendo como fondo las pantallas de t.v. son lenguaje cinematográfico, ya que es evidente que no existen quirófanos de esta naturaleza, y aquí se utiliza para significar visualmente las repercusiones del tema abordado, es decir, el aborto. Aquí se puede retomar aquella afirmación de Mitry, que define al cine como un todo orgánico, en el cual se funden el lenguaje y el arte.

Por último se puede acotar, que la tabla resumen permite observar rápidamente las características principales de los films analizados. Allí puede verse como cada uno de ellos utiliza preferentemente algunos elementos. Igualmente cada realizador o director estructura la obra según su carácter. No es el mismo lenguaje, a pesar de que los elementos sean similares, cuando se trata de un film como Los ladrones llegaron ya (1996) a cuando se trata de Ella (1997), por ejemplo. En el primer caso la narrativa está conducida fundamentalmente por los diálogos y la interacción de los personajes en la acción y la forma general del film resulta más ortodoxa. En el segundo caso, la experimentación en el lenguaje visual y la carencia de diálogos presenta al film con una estructura menos lineal y más heterodoxa o experimental.

En síntesis, la muestra de films de ficción seleccionada, permitió la apreciación de todos y cada uno de los elementos establecidos en el instrumento, tanto en sus características intrínsecas como en su relación con el resto, así como una apreciación de la contribución de cada uno de ellos en la conformación del film y de su particular estética.

CONCLUSIONES.

1- La revisión de la bibliografía pertinente al tema de la estética desde la óptica filosófica, permitió comprobar la amplitud y complejidad del tema. Aún limitándose a los filósofos modernos, la estética se revela como el tema más amplio y complejo de la filosofía. Sin embargo, esta información es imprescindible como marco general sobre el cual se fundamenta la estética de cine.

2- Los autores que abordan específicamente la estética cinematográfica, lo hacen desde posiciones diversas, lo que trae como consecuencia que sus propuestas metodológicas sean también diferentes, tanto en los niveles de análisis como en las categorías manejadas.

3- Al tratar de definir un conjunto de categorías "operativas" que tuvieran la capacidad de recoger los elementos de la estética cinematográfica, con la finalidad de posibilitar el análisis y la descripción de un film cualquiera sin recurrir al análisis plano por plano y sin perder de vista la totalidad de la obra, fue necesario construir un instrumento de recolección de información que combinara los planteamientos de distintos autores. A pesar de ello,

las categorías generales son las planteadas por Aumont, en la estética del cine (Aumont, et al 1983).

4- Las categorías sobre las cuales se basa el análisis de la estética del film son, entonces: el espacio visual y el espacio sonoro, el montaje, la narración y el lenguaje cinematográfico. Fue necesario excluir la dimensión de la percepción de la obra por parte del espectador, puesto que llevaría al trabajo fuera de los límites de su realización práctica. En efecto, las categorías propias del psicoanálisis que se proponen para ello, son metodológicamente difíciles de recoger en un instrumento como el desarrollado en este trabajo.

5- El término secuencia resultó un concepto esencial a la hora de analizar la estructura del discurso cinematográfico, puesto que éstas representan las partes dentro del film dotadas de mayor sentido narrativo.

6- La creación del concepto de sub-secuencia permitió establecer un punto intermedio entre la generalidad del análisis de secuencia y la especificidad del análisis plano por plano, aportando información sistematizada de la estructura de las secuencias, que resulta manejable al proveer información sintética.

7- El instrumento elaborado resultó muy útil al momento de sistematizar la información de los films analizados. Permite una rápida visualización de la estructura de secuencias, así como de los planos. Igualmente, presenta de manera sintética todos los elementos definidos como representativos de la estética cinematográfica, incluso, la información que proporcionan los diálogos y que contribuye a la estructura narrativa.

8- En consecuencia, tal instrumento puede ser utilizado para analizar films de largo metraje, sin necesidad de reconstruirlos plano a plano y presenta ventajas, sobre todo cuando se analizan varios flms (por ejemplo de un mismo autor), al momento de sistematizar la información para compararlos entre sí.

9- El instrumento contribuye a la memorización de los films, y en consecuencia, su aprendizaje.

10- Cada film posee una estética particular, debido a que relaciona los diferentes elementos de estética cinematográfica de manera única.

11- El Espacio Visual resulta el elemento de estética cinematográfica más complejo de analizar, por el gran numero de posibilidades expresivas que admite en sus categorías.

12- Las escalas y ángulos de los planos, los movimientos de cámara, signos de puntuación, efectos especiales, locaciones y personajes, son categorías básicas de la estética cinematográfica, por lo tanto no son la totalidad de las posibles categorías estéticas del cine.

13- El Espacio Sonoro se debe analizar por separado para determinar su relación con los otros elementos estéticos y también por sus posibilidades expresivas. La banda de sonido se ha convertido en un elemento estético complejo, que transporta diálogos, música, ruidos y efectos sonoros.

14- Todas estas categorías aportan un elemento narrativo y de lenguaje cinematográfico que acentúa la finalidad expresiva del espacio visual.

15- Los diálogos ameritan un análisis estético, debido a que son esenciales elementos narrativos e informativos del film.

16- Las acciones del film, resultan el móvil de cada sub-secuencia y explican las relaciones entre los personajes.

17- Las observaciones nos permiten explicar fenómenos del film que no pueden ser clasificados dentro de las categorías del instrumento y que merecen ser descritos para su posterior análisis.

18- El análisis del montaje y la narración de un film dependen tanto de la estructura de las secuencias y sub-secuencias, como del lenguaje cinematográfico propio del espacio visual y el espacio sonoro del film.

19- Todos los elementos estéticos y las categorías que los componen forman parte del denominado lenguaje cinematográfico.

20- El principal elemento estético que estructura la narrativa de un film de ficción, es el montaje.

21- El análisis del film debe apoyarse en las tecnologías que permitan descomponer las imágenes hasta su más mínima expresión, *el plano*.

BIBLIOGRAFÍA.

Libros consultados:

Aumont, J. (1990): Análisis del film. Madrid: Paidós comunicación.

Aumont, J. & Bergala, A. & Vernet, M. & Marie, M. (1983): Estética del cine. 2da Edición. Barcelona: Paidós comunicación.

Beardsley, C. & Hospers, J. (1988). Estética historia y fundamentos. 8va Edición. Madrid: Cátedra.

Caparrós, J. (1976). Historia crítica del cine. Madrid: Editorial Magisterio Español.

Dudley, A. (1981). Las principales teorías cinematográficas. 2da Edición Colección punto y línea. Barcelona: Gustavo Gili.

Eisenstein, S. M. (1970). Reflexiones de un cineasta. Barcelona: Lumen.

Kant, I. (1986). Crítica de la razón pura: Tomo 1.12va Edición. Buenos Aires: Losada.

Lamet, P. & Rodenas, J. M. & Gallego, D. (1986). Lecciones de cine: introducción y teoría. Tomo 1. Bilbao, España: Mensajeros del corazón de jesús.

Martin, M. (1962). La estética de la expresión cinematográfica. 2da Edición. Madrid: Ediciones Rialp.

Mitry, J (1998). Estética y psicología del cine. 5ta Edición. Madrid: españa editores.

Morente, A. (1983). Lecciones preliminares de filosofía. 6ta Edición. México: Editores mexicanos unidos.

Nietzsche, F. (1985). Obras inmortales: Tomo 1. España: Teorema.

Osborne, H. (1976). Estética. Breviarios. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Quevedo, F. (1997). Análisis del film. 1era Edición. Venezuela: Literae.

Rosental, M. & ludin, P. (1975). Diccionario de filosofía. España: Akal.

Selección de cortometrajes de la Cinemateca Nacional, período 1996-1998.

Báez, G. (1996): Los ladrones llegaron ya. 32 Grados Farenheit.

Bellame, A. (1998): Fosa Común. Centro Nacional Autónomo de Cinematografía.

L'Roche, C. (1998): Tres monos. Centro Nacional Autónomo de Cinematografía.

Szeplaki, A. (1997): Fosa común. Centro Nacional Autónomo de Cinematografía.

Vigas, L. (1997): Con la naturaleza adentro. Centro Nacional Autónomo de Cinematografía. .

Urdaneta, G. (1996): Ale, Luli, Luis y el brazo. Gess Producciones Audiovisuales.