



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN  
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL  
MENCIÓN: ARTES AUDIOVISUALES  
TRABAJO DE GRADO

**EL COLOR COMO ELEMENTO DE ANÁLISIS  
CASO: “LA HISTORIA OFICIAL” Y “EL SECRETO DE SUS  
OJOS”**

**Tesista:**

MÉNDEZ SUÁREZ, Yaymar Adriana

Caracas, abril de 2013

## Formato G:

### *Planilla de evaluación*

Fecha: \_\_\_\_\_

Escuela de Comunicación Social

Universidad Católica Andrés Bello

En nuestro carácter de Jurado Examinador del Trabajo de Grado titulado:

---

---

---

dejamos constancia de que una vez revisado y sometido éste a presentación y evaluación, se le otorga la siguiente calificación:

**Calificación Final:** En números \_\_\_\_\_ En letras: \_\_\_\_\_

Observaciones \_\_\_\_\_

---

---

---

---

Nombre:

---

---

---

Presidente del Jurado

Tutor

Jurado

Firma:

---

---

---

Presidente del Jurado

Tutor

Jurado

Mamá, Papá, Gabriel,  
sin su apoyo, paciencia y esfuerzo, nada de esto hubiera sido posible.

Este Trabajo es para ustedes.

## AGRADECIMIENTOS

Doy gracias eternas a...

Mi madre y mi padre que no se apartaron de mi lado en ningún momento  
Mi mamá por ser mi pilar, mi roca, por su apoyo. Por todas las cosas, incluyendo sus  
regaños, que han hecho de mí una gran persona de bien  
Mi papá por empujarme siempre a dar lo mejor de mí, y por compartir ese gran  
conocimiento y sabiduría que lo caracteriza y que espero haber heredado  
A mi hermano que con sus chistes y risas alegraban mis días más tristes  
A mis hermanos por tener parte de mi corazón  
A esa persona especial que nunca se rindió, ni en corazón ni en alma, y creyó más en  
mí de lo que yo misma podía  
A las "muchachas" por su compañerismo, amistad, cariño. Por el lazo de hermandad  
que hemos creado, y por mantenerse a mi lado cuando peor me encontraba  
Y unas gracias especiales al creador de todas las cosas, por hacer que permaneciera  
en este mundo y pudiera estar entregando este Trabajo de Grado  
A todos y cada uno de los que estuvieron presentes, tanto en mi recuperación como  
en las buenas, un millón de gracias con todo mi corazón.

Yaymar

# ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN .....	10
CAPÍTULO I.....	14
MARCO TEÓRICO.....	14
1.- Cine latinoamericano.....	14
1.1 Primeros pasos .....	14
1.2 Un nuevo cine para el mundo .....	18
1.3 El Óscar como máxima premisa .....	22
1.3.1 Antecedentes del premio .....	23
1.3.2 Categoría: mejor película de habla no inglesa .....	25
2.- Películas latinoamericanas ganadoras del Óscar.....	29
2.1. “La Historia Oficial” .....	29
2.1.1. Ambientación.....	30
2.1.2 Sinopsis .....	31
2.2. “El secreto de sus ojos” .....	32
2.2.1 Ambientación.....	33
2.2.2. Sinopsis.....	33
3.- Elementos cinematográficos de análisis.....	34
3.1 Dirección de Arte.....	35
3.1.1. Escenografía.....	36
3.1.2. Vestuario .....	39
4 Semiótica del cine: imagen fílmica .....	42
4.1 El color como elemento fundamental .....	43
4.2. La teoría del color según J. W. Von Goethe.....	46
4.3. La psicología del color según Eva Heller .....	50
CAPÍTULO II .....	53
MARCO METODOLÓGICO.....	53

1.- Planteamiento.....	53
2.- Objetivos de la investigación .....	54
2.1.- Objetivo general .....	54
2.2. Objetivos específicos .....	54
3.- Delimitación.....	55
4.- Justificación .....	55
<b>CAPÍTULO III LIBRO DE ANÁLISIS. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS.....</b>	<b>58</b>
3.1 Matriz de Análisis .....	58
3.1.1 Pasos del análisis .....	60
2.3 Criterios para la Selección de Muestra de Análisis .....	66
3.3 Muestra de Análisis.....	67
3.3.1 Descripción del Corpus .....	67
3.3.2 Unidades de análisis.....	67
3.4 Aplicación de la Matriz de Análisis a la Muestra Seleccionada .....	70
3.4.1 Aplicación de la Matriz de Análisis: “La Historia Oficial” .....	70
3.4.1.1 Secuencia 1: Alicia y Ana.....	70
3.4.1.1.1 Matriz Escenográfica.....	71
3.4.1.1.2 Matriz de Vestuario .....	72
3.4.1.1.3 Resultado del análisis escenográfico: Secuencia 1 .....	74
3.4.1.1.4 Resultados del análisis de vestuario: Secuencia 1.....	75
3.4.1.1.5 Influencia del color: Secuencia 1 .....	76
3.4.1.2 Secuencia 2: Cuarto de Gaby .....	76
3.4.1.2.1 Matriz Escenográfica.....	77
3.4.1.2.2 Matriz de Vestuario .....	78
3.4.2.1.3 Resultado del análisis escenográfico: Secuencia 2 .....	87
3.4.2.1.4 Resultados del análisis de vestuario: Secuencia 2.....	88
3.4.2.1.5 Influencia del color: Secuencia 2 .....	89
3.4.1.3 Secuencia 3: Escena final del largometraje.....	89
3.4.1.3.1 Matriz Escenográfica.....	90

3.4.1.3.2 Matriz de Vestuario .....	91
3.4.1.3.3 Resultado del análisis escenográfico: Secuencia 3.....	92
3.4.1.3.4 Resultados del análisis de vestuario: secuencia 3.....	93
3.4.1.3.5 Influencia del color en la escena final .....	94
3.5 Resultados .....	114
3.5.1 Resultados: “La Historia Oficial” .....	114
<b>CAPÍTULO IV CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....</b>	<b>116</b>
4.1 Conclusiones .....	116
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>118</b>

## ÍNDICE DE TABLAS

TABLA N° 1: Secuencia 1.....	71
TABLA N° 2: Secuencia 1.....	72
TABLA N° 3: Secuencia 1.....	73
TABLA N° 4: Secuencia 2 .....	77
TABLA N° 5: Secuencia 2 .....	78
TABLA N° 6: Secuencia 2.....	79
TABLA N° 7: Secuencia 2 .....	80
TABLA N° 8: Secuencia 2 .....	82
TABLA N° 9: Secuencia 2 .....	83
TABLA N° 10: Secuencia 2 .....	85
TABLA N° 11: Secuencia 2 .....	86
TABLA N° 12: Secuencia 3 .....	90
TABLA N° 13: Secuencia 3.....	91
TABLA N° 14: Secuencia 1.....	95
TABLA N° 15: Secuencia 1.....	96
TABLA N° 16: Secuencia 2 .....	99
TABLA N° 17: Secuencia 2 .....	101
TABLA N° 18: Secuencia 2 .....	102
TABLA N° 19: Secuencia 2 .....	103
TABLA N° 20: Secuencia 3.....	107
TABLA N° 21: Secuencia 3 .....	108
TABLA N° 22: Secuencia 3.....	109
TABLA N° 23: Secuencia 3 .....	111

## ÍNDICE DE FIGURAS

<i>Figura 1:</i> Personajes y escenografía.....	74
<i>Figura 2:</i> Cuarto de Gaby.....	78
<i>Figura 3:</i> Alicia y Gaby.....	80
<i>Figura 4:</i> Tío y Primos de Gaby.....	81
<i>Figura 5:</i> Niños.....	83
<i>Figura 6:</i> Niño #2.....	84
<i>Figura 7:</i> Niño #3.....	86
<i>Figura 8:</i> Niño #4.....	87
<i>Figura 9:</i> Escenografía.....	91
<i>Figura 10:</i> Gaby.....	92
<i>Figura 11:</i> Espósito.....	97
<i>Figura 12:</i> Estadio de Fútbol.....	100
<i>Figura 13:</i> Estadio de Fútbol.....	101
<i>Figura 14:</i> Espósito.....	102
<i>Figura 15:</i> Sandoval.....	103
<i>Figura 16:</i> Gómez.....	104
<i>Figura 17:</i> Gómez.....	105
<i>Figura 18:</i> Espósito.....	108
<i>Figura 19:</i> Morales.....	110
<i>Figura 20:</i> Morales y Espósito.....	110
<i>Figura 21:</i> Gómez.....	112
<i>Figura 22:</i> Gómez.....	112



## INTRODUCCIÓN

El cine conjuga lo mejor de muchas artes, desde la literatura presente en un guión hasta la arquitectura presente en sus escenarios, desde la poesía de sus diálogos hasta la fotografía que inunda la acción, desde la música que acompaña a los personajes hasta la pintura que cubre el lienzo de la escena.

El arte del cine transita por caminos tan infinitos como la imaginación, utilizando para ello su propio lenguaje, su propio trazo. En él se emplea la interacción de distintos signos, que unidos, le dan forma al mensaje. El cine puede mostrar la fantasía o la realidad mediante imágenes combinadas con textos y sonidos que el espectador descodifica, elaborando en su mente, sin intermediarios, su propio significado.

Es extenso el material que se ha escrito sobre la semiótica del cine y muy variados sus enfoques. Desde mediados de los años 60 el cine comenzó a ser investigado desde sus componentes lingüísticos siendo Christian Metz uno de los precursores que tuvieron la difícil tarea de intentar descifrar los intrincados senderos del análisis cinematográfico. El señala:

Para dominar el lenguaje cinematográfico, el semiólogo no puede apoyarse ni en esa base matemática que ayuda al semiólogo de la música, ni sobre esa base lingüística que ayuda al analista del lenguaje poético. El semiólogo del cine tiene una especie de inspiración general que le llega desde la lingüística, pero ninguno de los conceptos técnicos de ésta puede ayudarlo directamente en el detalle de su trabajo, ninguna noción de la lingüística es aplicable tal cual al estudio del cine. Por consiguiente, existe una incomodidad, una situación de desafío en la posición del semiólogo del cine. (Artículo: El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico)

Cuando al componente del discurso lingüístico se le suman los otros componentes presentes en la imagen y en su estética, se presenta un reto aún mayor. El reconocido semiólogo Jorge Urrutia explica:

El cine no sólo contiene varios códigos, sino también varios lenguajes, el cine no es una materia de la expresión sino una combinación de varias materias, ya que utiliza significantes de distintos tipos físicos: imágenes, sonidos fonéticos, música, etc. El estudio semiológico del objeto artístico es, como puede verse altamente complejo. (Introducción al libro “Lenguaje y Cine”, 1973, pag. 10)

Como se observa, más allá de la historia que el autor quiere mostrar en su película y que la audiencia va entendiendo progresivamente, se nos presentan entonces unos aspectos visuales que contribuyen a completar el mensaje que se quiere transmitir. La escenografía, el vestuario, la luz, el color, la actuación, el encuadre y los movimientos de cámara entre otros, tienen significados que aportan y complementan el mensaje que el director y sus aliados desean expresar.

Una de los primeros elementos que el espectador percibe es indudablemente el color presente en la escena. Cuando un objeto es iluminado absorbe una parte de las ondas electromagnéticas y refleja las restantes. Las ondas reflejadas son captadas por el ojo e interpretadas a gran velocidad en el cerebro como distintos colores según las longitudes de onda correspondientes.

Al investigar en la bibliografía existente, no se encuentra, aunque parezca increíble, ningún material que facilite la comprensión del importante rol que desempeña el color como uno de los signos fundamentales del arte cinematográfico. Se quiere en consecuencia proporcionar las herramientas necesarias que permitan determinar la influencia que juega el color en la composición de determinadas escenas de dos películas seleccionadas, mediante su uso en la escenografía y el vestuario, piezas claves de la imagen fílmica.

Dentro del ámbito de la representación audiovisual de la cinematografía los premios más influyentes al reconocimiento dentro de esta categoría son, desde 1945, los “Premios de la Academia” o “Premios Óscar”

A lo largo de su historia se han entregado premios a la “Mejor película extranjera” o “Mejor película de habla no inglesa”, sin embargo, dichas estatuillas no formaron parte de la premiación sino hasta 1956. Este reconocimiento fue gracias a la Segunda Guerra Mundial ya que, luego de ella, se comenzó a prestarle una particular atención a las películas de lengua extranjera. Se dice que gracias al movimiento del neorrealismo italiano que llamó la atención a nivel mundial.

Desde entonces 55 ganadores han obtenido tan preciado premio. Cabe destacar en esta estadística que solo dos (2) películas Latinoamericanas, ambas provenientes de Argentina, ganaron en esta categoría. Y solamente 18 películas latinoamericanas han sido nominadas provenientes de 6 países del continente.

Es por este motivo que se tomarán a lo largo de este Trabajo de Grado las dos únicas películas en representación de Latinoamérica que se han llevado el premio.

Las películas ganadoras a analizar serán:

- **“La historia Oficial”**: Película proveniente de Argentina. Dirigida por Luis Puenzo. Ganadora del Premio Óscar en 1985.
- **“El Secreto de sus ojos”**: Película proveniente de Argentina. Dirigida por Juan José Campanella. Ganadora del Premio Óscar en 2009.

El análisis se enfoca en la búsqueda de los elementos en común, en lo que a colores se refiere, que presentan las películas a analizar, con el propósito de determinar posibles indicios que puedan tener en común con respecto al color, tratándose de dos largometrajes que en su sentido general se basan en los hechos ocurridos bajo la dictadura en Argentina.

Todas estas características a nivel de la semiología plantea una curiosidad para conocer el valor, más allá de una imagen, que genera el color. Es por esto, que

se plantea realizar en esta investigación un análisis del color de tres (3) secuencias determinadas en cada película, valiéndose de la Teoría del Color de Goethe y la Psicología del Color de Eva Heller, para conocer el poder que trae un elemento tal vez sencillo a la percepción del mundo pero de gran valor en el ámbito cinematográfico como en otros ámbitos dentro del arte.

Con esta investigación se pretende conocer estas características y presentar los resultados que pueden definir o no, si estos largometrajes comparten la utilización de elementos del color similares para darle más énfasis al tema fundamental de ambos films.

# CAPÍTULO I

## MARCO TEÓRICO

### ***1.- Cine latinoamericano***

Desde que el 28 de Diciembre de 1895 cuando los hermanos Lumiere proyectaron en París la primera película de la historia: *Salida de la fábrica Lumiere*, que consistía en una sola toma de unos trabajadores saliendo de esa fábrica, ha sido arduo y extenso el camino que el cine ha recorrido, a pesar de que sus propios creadores dijeran que “*el cine es una invención sin ningún futuro*” y abandonaran por consiguiente su realización.

El cinematógrafo comienza a llegar a los países latinoamericanos a finales del siglo XIX, tan solo unos meses después de su invención. Promotores venidos de España, Italia y Francia así como la presencia de las películas estadounidenses en las pantallas encontraron un espacio fértil en nuestra región. Las circunstancias sociales, económicas y políticas que imperaban en nuestras sociedades marcaron con los años su progreso cinematográfico, En muy poco tiempo el mercado de cada uno de los países comenzó a estar controlado por el cine de Hollywood. No obstante, esta situación no impidió que en diversas épocas floreciesen aportaciones que mostraron la singularidad de la producción latinoamericana, que se apoyaría a lo largo del tiempo y en gran medida en la coproducción entre países de habla hispana.

#### ***1.1 Primeros pasos***

Aunque suene sorprendente, Latinoamérica a través de Brasil, Argentina y México disfrutó antes que Estados Unidos, de ese mágico invento. Dos meses después de su estreno parisino, el público de Río de Janeiro observaba incrédulo la primera proyección cinematográfica exhibida en nuestro continente. Cinco meses después de

ese importante acontecimiento brasileño, un 18 de julio de 1896, en el Teatro Odeón de Buenos Aires se exhibía un corto de los hermanos Lumiere y el 6 de agosto de 1896, el presidente de México y sus allegados fueron testigos de esa innovación y motivados por ella se filmó allí, ese mismo año, la primera película hecha en Latinoamérica llamada “*El Presidente de la República paseando a caballo en el Bosque de Chapultepec*”. Argentina no se quedaría atrás y en 1897 se realiza el documental “*La bandera argentina*” que consistía en una vista documental de la bandera argentina flameando en la Plaza de Mayo, mientras que Brasil filma un noticiario en 1898 dando sus primeros pasos en este nuevo arte.

Pero el cine como industria en Latinoamérica se inicia a finales de la primera década del siglo XX, teniendo a esos tres (3) países a la vanguardia. Se puede decir que esta primera etapa de realizaciones cinematográficas irá desde 1920 hasta 1960.

En 1920 se crean en México los estudios Camus y, ocho años más tarde, Cándida Beltrán, pionera de las realizadoras mexicanas, dirige “El secreto de la abuela”. “Más fuerte que el deber” (1930), de Rafael J. Sevilla, inaugura formalmente el cine sonoro mexicano, con técnicos que se habían formado en Hollywood. En 1931 Eisenstein rueda su inacabada “¡Que viva México!”. Luego Fernando de Fuentes realiza dos obras fundamentales llenas de madurez cinematográfica: “El compadre Mendoza” (1933) y “El relato épico de la Revolución Mexicana Vámonos con Pancho Villa” (1935). Durante la década de los cuarenta es el cine mexicano el que alcanza una mayor notoriedad internacional gracias a las películas “El Indio” (1942), “Flor Silvestre” (1943), “Enamorada” y “Río Escondido” (1946) del cineasta Emilio Fernández y que contó con la presencia de notorias estrellas como Dolores del Río, Pedro Armendáriz y María Félix. También se encuentran las obras de Fernando de Fuentes como “Jalisco canta en Sevilla” (1948) con Jorge Negrete y Carmen Sevilla, primera coproducción hispano-mexicana tras la llegada al poder en España de Francisco Franco.

En 1940 se consagra Mario Moreno, Cantinflas, quién se encargará de consolidar su popularidad nacional e internacional y arrasará en taquilla durante unos años con películas como: “Ahí está el detalle” (1940), “El Gendarme Desconocido” (1941), “Sube y Baja” (1958) y “El Padrecito” (1964). Hay que resaltar que en 1942 se crea el Banco Cinematográfico como aval para la producción de películas, y en 1944 se fundan los estudios Churubusco, de donde saldrá la abundante producción mexicana de películas de todos los géneros que invadirá el resto de países latinoamericanos. En 1950 se producen 122 películas, el año más fructífero. Aquel año Luis Buñuel realiza su obra maestra mexicana “Los Olvidados”, premiada en el Festival de Cannes, sobre los jóvenes marginados de las grandes ciudades. En 1959, México logra la primera nominación a un Óscar con “Macario”. Ese período hasta 1960 es considerado la época de oro del cine mexicano.

Argentina, el otro país latinoamericano con más tradición cinematográfica no se quedará rezagada. Su industria se remonta a 1915, año en que se realizó “Nobleza Gaucha”, de Humberto Cairo, el mayor éxito del cine mudo argentino. En 1917 debuta en el cine Carlos Gardel con “Flor de Durazno”. En la década de los treinta se construyen los estudios Liminton y Argentina Sono Film. Proliferan las películas con temas de tango, como “Los muchachos de antes no usaban gomina”, de Manuel Romero, que se comercializa en el mercado latinoamericano. En 1942 se alcanza la mayor producción de películas, con un total de 57 títulos, entre ellos “La Guerra Gaucha”, de Lucas Demare, pero en estos años se hace evidente el boicoteo de Estados Unidos con la escasez de película virgen. La industria argentina del cine pierde el mercado latinoamericano en beneficio de las producciones mexicanas, aunque el gobierno promulga un decreto de exhibición obligatoria de películas nacionales, la crisis continúa y se agrava con las guerras intestinas entre las principales productoras. A finales de la década de 1940 se cierran varios estudios, a partir de entonces, el cine argentino recibe subvenciones, pero la pérdida de los mercados exteriores pesa demasiado. El cine argentino se sostiene con dificultad sobre las películas de Luis Cesar Amadori (“Santa Cándida”, 1945), Hugo Fregonese

(“Donde las palabras mueren”, 1946), y actrices como Libertad Lamarque. En 1950 se construyen los estudios Alex, pero para entonces muchas productoras habían quebrado. En 1955 fue invitado Emilio Fernández, el gran director mexicano, para realizar “La Tierra del Fuego se apaga”.

Por su parte en Brasil se crea en 1930 la empresa Cinédia que fue fundada por Adhemar Gonzaga, quien se dedicó a la producción de dramas populares y comedias musicales burlescas, un género que fue peyorativamente denominado *chanchada*. A menudo, la chanchada incluía sátiras de películas de Hollywood. El cine brasileño tiene un punto de partida singular en “Límite” (1929), de Mário Peixoto, sugerente y marcada por las vanguardias europeas de los veinte, esa película aunque no fue bien recibida por el público, es considerada como una obra maestra de la era del cine mudo, junto con Ganga Bruta (1933) de Humberto Mauro. La actriz Carmen Miranda ganó notoriedad en el extranjero. En 1946, “O Ébrio” de Gilda de Abreu, una película muy representativa del típico melodrama latino, se convirtió en un éxito de taquillas y atrajo a unos cuatro millones de espectadores. El presidente Getúlio Vargas fue consciente del crecimiento de la industria cinematográfica y, en 1939, promulgó un decreto que garantizaba a las películas brasileñas una cuota de exhibición en salas de cine, una ley que aún existe. Durante las décadas de los 40 y 50 las películas producidas por la empresa Atlântida Cinematográfica tuvieron gran éxito y atrajeron a grandes audiencias al continuar con las chanchadas. “O Cangaço” (1953), de Lima Barreto, constituyó un referente ineludible para los jóvenes de esa época y que tendrán en Glauber Rocha al máximo exponente internacional. Durante varias décadas será Nelson Pereira dos Santos quien dirija algunos de las historias socialmente más interesantes (“Río”, “Quarenta Graus”, 1955; “Vidas Secas”, 1963).

Aunque en los demás países de Latinoamérica se realizaron diferentes filmes durante el período mencionado, fueron México, Argentina y Brasil quienes señalaron el camino y marcaron el rumbo de nuestro cine durante esas décadas.

## ***1.2 Un nuevo cine para el mundo***

A partir de 1960 se comienza a hablar del *nuevo cine latinoamericano* y se desarrollará en casi todos los países restantes de la región la industria cinematográfica, aunque vista desde una óptica más personalista. Argentina, Brasil y México, continuarán liderando la producción cinematográfica, pero ocurre el ingreso de una considerable cinematografía de Cuba, Colombia, Chile, Bolivia, Perú y Venezuela.

En esos años el cine latinoamericano estará influenciado principalmente por el neorrealismo italiano y otros movimientos de cine social. Su función era ir en contra de los modelos estadounidenses y a favor de la conflictiva realidad. Era la esperanza y la nueva posibilidad de restablecer una cinematografía a nivel continental, un nuevo cine. El inicio se produjo con el Festival del Cine Latinoamericano de Pesaro en esa década del 60, pero el momento clave fue el Encuentro de Cine Latinoamericano de 1967, que tuvo su motor en el chileno Aldo Francia, del Cine Club de Viña del Mar, el cubano Alfredo Guevara, del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) y el argentino Edgardo Palleró. Fue la primera vez que se reunieron hombres y mujeres de cine de todos los países latinoamericanos.

Para fines de los 60 habían aparecido realizadores latinoamericanos de importancia, como los brasileños Glauber Rocha y Nelson Pereira dos Santos, los argentinos Fernando Solanas y Leonardo Favio, los cubanos Tomás Gutiérrez-Aleá y Santiago Álvarez, y los chilenos Raúl Ruíz, Miguel Littín y Lautaro Murúa. Este movimiento fue llamado *Nuevo Cine Latinoamericano*. Hay que acotar que en la década del 70 la mayoría de los países latinoamericanos sufrieron la imposición de sangrientas dictaduras que virtualmente paralizaron la producción cinematográfica y obligaron a exiliarse a centenares de artistas.

El Nuevo Cine Latinoamericano se diferenci6 notablemente del cine "nacional" de los a6os 1920-1960, por orientarse mucho m6s hacia el cine de autor, dado el car6cter personal de las pel6culas. A diferencia del cine industrial que anteriormente dominaba los mercados (especialmente con productos de Argentina, Brasil y M6xico) en que predominaba una especie de "Star-System" y no importaba quien dirigi6 las pel6culas, el *nuevo cine* se basa en proyectos personales, de un director-autor que utiliza el cine como un medio de comunicaci6n de sus ideas, sus emociones y relativamente alejado de los mecanismos comerciales relacionados con los sistemas de far6ndula. Cada pel6cula est6 indisolublemente ligada al nombre de su director. Es lo que los franceses bautizaron como *cine de autor*, para distinguirlo de las pel6culas en que predominan los objetivos industriales, de pura divers6n, en las que poco importa qui6n las realiza.

En Brasil, esta tendencia fue llevada a cabo por su propio movimiento de nueva ola: el *Cinema Novo*. Glauber Rocha, un cineasta muy politizado de Bah6a, se convirti6 r6pidamente en el director de cine m6s importante, a menudo considerado como el l6der del movimiento. Su trabajo contiene muchos elementos aleg6ricos, una fuerte cr6tica pol6tica y una impecable puesta en escena que fue f6cilmente adoptada por los intelectuales. Rocha, a menudo, hablaba de sus pel6culas como el punto de partida de lo que consideraba ser la visi6n del colonizador a quien la pobreza era una realidad ex6tica y distante, as6 como el colonizado que ve6a su condici6n tercermundista como vergonzosa. Rocha busc6 retratar la miseria, hambre y violencia que generaban y, por tanto, sugerir la necesidad de una revoluci6n. *Deus e o Diabo na Terra do Sol* y *Terra em Transe* son algunos de sus trabajos m6s famosos. Otros directores claves del movimiento incluyen a Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra y Carlos Diegues. La libertad para expresar sus opiniones pol6ticas se hizo escasa desde que tuvo lugar el golpe de Estado de 1964 y se increment6 la represi6n pol6tica durante los a6os siguientes, forzando a muchos de estos artistas a huir al exilio.

Desde inicios de los 60 surgi6 en Argentina una nueva generaci6n de directores que consigui6 aunar la habilidad t6cnica con el refinamiento est6tico, por lo que se

consiguió participar en festivales internacionales. Leopoldo Torre Nilsson, Fernando Ayala, David José Kohon, Simón Feldman y Fernando Solanas, fueron los protagonistas de esta renovación del cine argentino en la década de 1960. Pero en la década del noventa impulsada por la repercusión que tuvo haber ganado el Óscar en 1986 con *La Historia Oficial* de Luis Puenzo, surge una nueva corriente denominada comúnmente como el *segundo nuevo cine argentino*, marcada por el carácter independiente de las realizaciones, y un cambio en la mirada. El precursor en este movimiento es Martín Rejtman quien hace en 1991 su ópera prima “Rapado”. Otro interesante filme que marca un punto de inflexión en la realización es “Picado fino” (1994) de Esteban Sapir. Sin embargo, no será hasta 1998 que estos nuevos realizadores logran tener una mayor difusión. La primera película que tiene una repercusión pública, dentro de esta nueva generación, es “Pizza, birra, faso” de Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano que se expuso en Suiza (marzo 1998 -Fribourg Film Festival-), Países Bajos (noviembre de 1998), España (julio 2001), Grecia (noviembre 2001 -Festival de Cine Internacional de Salónica-) y Estados Unidos (diciembre 2005). Un poco al margen de este movimiento, aunque en sintonía con sus valores, surgen Lucrecia Martel y Lisandro Alonso. La ópera prima de Martel, “La Ciénaga” (2000) fue producida por Almodóvar y si bien no fue un éxito comercial, fue bien recibida por la crítica internacional, y estuvo presente en varios festivales alrededor del mundo, ganando premios en el festival de Sundance, La Habana y obteniendo una nominación al Oso de Oro en el Festival de Berlín. Sus siguientes películas, “La niña santa” (2004) y, en particular, “La mujer sin cabeza” (2008) fueron también elogiadas por críticos y cineastas de todo el mundo, y ambas compitieron en el Festival de Cannes por la Palma de Oro, reafirmando la posición única que ocupa Martel dentro del panorama cinematográfico mundial. Con sus películas “La libertad” (2001), “Los muertos” (2004), “Fantasma” (2006) y, más recientemente, “Liverpool” (2008), Alonso ha terminado consagrándose, también, como uno de los autores más prolíficos de Latinoamérica.

Desde los comienzos y hasta nuestros días se han estrenado casi 2.500 películas argentinas, siendo los años 2004 y 2005 con 66 y 63 respectivamente, los que registran la mayor cantidad de estrenos. En 2009 se estrenó la película *El secreto de sus ojos* (ganadora del Oscar a Mejor Película en Lengua extranjera del 2010), de Juan José Campanella, basada en la novela "La pregunta de sus ojos" de Eduardo Sacheri, y con más de 2.000.000 de espectadores, se convirtió en la segunda película argentina más taquillera de toda la historia del cine nacional; superada solo por "Nazareno Cruz y el lobo" de Leonardo Favio, estrenada en 1975. Un año después, se estrenó "Carancho", de Pablo Trapero, que fue nominada para los Premios Oscar de 2010, pero quedó en la preselección. En el 2012 se estrenó la primera película 3D Stop Motion de la Argentina llamada "Héroes del Tucumán" dirigida por Manuel Canseco.

México, por su parte, al comenzar la década de los años sesenta vivía una agudización de la crisis de su industria cinematográfica, iniciada a mediados del siglo XX. En 1961 la producción fue de tan sólo 74 películas, en contraposición al año de cierre de la década de los cincuenta que fue de 114 cintas. La crisis se extendía al área de la distribución, pues el mercado cubano se trastocó con el triunfo de la revolución encabezada por Fidel Castro, y el mercado venezolano, proveedor tradicional de anticipos para la producción, retraía su interés en el cine mexicano, lo que al parecer se repetía en otros mercados tradicionales de nuestro cine llevando a la quiebra a la distribuidora Pel-Mex. Sin embargo, en los últimos años ha habido un renacer de las glorias pasadas y definitivamente las expectativas están cifradas en las nuevas generaciones. Los jóvenes realizadores han logrado competir con éxito en los agresivos mercados internacionales. Los nuevos actores combinan el atractivo de las estrellas con habilidades histriónicas destacadas. El público, cada vez más joven, ha aceptado al cine mexicano como una alternativa importante dentro de sus variadas opciones de consumo cultural. A pocos años de iniciado este nuevo siglo, cintas como "Amores perros" (2000) e "Y tu mamá también" (2001) y "Después de Lucía

(2012) nos permiten vislumbrar los caminos por los que el cine mexicano puede transitar en su tránsito hacia la recuperación.

El cine cubano comienza a aparecer con fuerza luego de la llegada al poder de Fidel Castro y su conocida revolución. De hecho la producción fílmica realizada entre 1959 y 1969 se le conoce como la época de oro del cine cubano, en donde directores como Humberto Solás y Tomás Gutiérrez se destacan con películas como “Lucía” (1969) y “Memorias del subdesarrollo” (1968). Ésta última fue seleccionada entre las 100 mejores películas de todos los tiempos por la Federación Internacional de Clubes de Cine. Pero la película cubana más resaltante hasta el momento es “Fresa y Chocolate” (1993) de Tomás Gutiérrez y Juan Carlos Tabío, por ser la primera película cubana nominada a los Premios Óscar.

Al sur del continente encontramos que Chile ha dado pasos gigantes en esta industria. Desde febrero de 1963, año en que se inicia el Festival de Cine de Viña del Mar hasta este 2013 en que el filme “No” se convirtió en nominada al Óscar como mejor película de habla no inglesa, el cine chileno ha experimentado cambios notables. Por otro lado Perú también ha estado nominado al premio de la academia por su película “La Teta Asustada”. Colombia, Bolivia y Venezuela también han experimentado un auge en producciones cinematográficas que más temprano que tarde darán múltiples frutos.

Como se observa, el cine en Latinoamérica está muy activo y en continuo crecimiento, lo cual le ha permitido colocar sus productos en importantes vitrinas internacionales y mostrar un futuro promisorio.

### ***1.3 El Óscar como máxima premisa***

El Premio Óscar es otorgado por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas y su objetivo es galardonar a los mejores profesionales de la

industria. Es transmitido en más de un centenar de países convirtiéndolo en uno de los reconocimientos más importantes del cine en la actualidad y la mayoría de los cineastas latinoamericanos sueñan con obtenerlo porque, además de premiar su labor, saben que representa una catapulta a nivel mundial que les abrirá las puertas más ambiciosas dado el prestigio que viene asociado con dicho premio.

### **1.3.1 *Antecedentes del premio***

El Premio Óscar se otorga desde el año 1929 cuando los ganadores eran anunciados con tres (3) meses de anticipación y eran 36 los miembros de la Academia, actualmente son alrededor de 6.000. En 1941, la Academia adopta el sistema de sobres sellados porque el año anterior, un periódico de Los Ángeles, publicó por error los nombres de los ganadores antes de la premiación. Desde la primera premiación existen siete (7) categorías que se mantienen hasta la actualidad. Fueron las bases y precursoras de otras al pasar de los años. Las categorías que se mantienen desde el inicio hasta la actualidad son:

- Mejor Película
- Mejor Guión Adaptado
- Mejor Director
- Mejor Dirección de arte
- Mejor Fotografía
- Mejor Actor
- Mejor Actriz

Con el crecimiento en la cinematografía mundial, ocurrió por igual un crecimiento en la premiación con la adición de nuevas categorías a partir de los años 30. Dicha incorporación ocurrió de manera consistente, casi anual, hasta 1962. Luego desde 1963 hasta 1980 transcurrieron 18 años sin modificación. Se añadió en 1981 la categoría de maquillaje y posteriormente entre 1982 y 1994 pasaron 13 años más sin cambios, hasta que en 1995 se añade el premio a la mejor banda sonora de comedia o

musical. En 1998 se cambia a mejor banda sonora de drama pero en 1999 vuelve a ser mejor banda sonora en forma global. La última modificación ocurrió en el 2001 cuando se creó el renglón para mejor película animada. Actualmente, han pasado 11 años sin ningún cambio en la lista de los premios.

A continuación, la lista de los agregados por año.

- Mejor Sonido (1930)
- Mejor Cortometraje de Ficción (1931)
- Mejor Cortometraje de Animación (1931)
- Mejor Banda Sonora (1934)
- Mejor Canción Original (1934)
- Mejor Montaje (1935)
- Mejor Actor de Reparto (1936)
- Mejor Actriz de Reparto (1936)
- Mejores Efectos Visuales (1939)
- Mejor Guion Original (1940)
- Mejor Documental Corto (1941)
- Mejor Documental Largo (1943)
- **Mejor Película de Habla No Inglesa o Mejor Película Extranjera (1947)**
- Mejor Diseño de Vestuario (1948)
- Mejor edición de sonido (1963)
- Mejor maquillaje (1981)
- Mejor banda sonora se re-categoriza y divide:
  - Mejor Banda Sonora de Comedia o Musical (1995)
  - Mejor Banda Sonora de Drama (1998)
  - Vuelve a ser Mejor Banda Sonora (1999)
- Mejor Película de Animación (2001)

### **1.3.2 Categoría: mejor película de habla no inglesa**

Esta categoría es una de las más importantes y esperadas, especialmente, fuera del país origen de los Premios, al “acumular todo el cine no anglófono en una sola categoría competitiva” (Kelly, 2009, p. 55). Se entregó por primera vez en 1947 a la película de origen italiano “El limpiabotas” (Nombre original “Sciuscià”). Hasta 1949, este premio solo se trataba de un galardón especial, para posteriormente, entre los años 1950 y 1955 convertirse en un premio honorífico. Estas distinciones fueron impuestas al tratarse de premiaciones a películas en específico, fuera del sistema que se implementaba en otras categorías. Fue a partir de 1956 que la modalidad cambió y fue incluida propiamente como una categoría con las mismas distinciones que las demás, y designadas por candidaturas con posterior votación.

A pesar de ser catalogada como una categoría más dentro de la Premiación, se le estipula una serie de reglas. Una de las diferencias que la separa de las otras es que las películas que se toman en cuenta para mejor película extranjera “se toma como referencia es el año transcurrido entre el 1 de noviembre y el 31 de octubre” (Konigsberg, 2004, p. 437), mientras que las demás se conceden en periodo de tiempo comprendido en un año natural,

Edgar Thorpe y Showick Thorpe en su libro *The Pearson CSAT Manual 2011* (2011, p. 66) explican las reglas básicas para dicha categoría:

A foreign language film is defined, for Academy Award Process, as a feature-length motion picture produced outside USA with a predominantly non-English dialogue track. Each country receives an invitation from the Academy to submit its best foreign language film. It must have English subtitles. The five nominations are voted by a special committee. The award will be given to the director of the film. A nomination for a foreign language film is eligible for other awards in the same year, but not in other years, if it is eligible. In the past could receive nomination in other years.

—Una película en lengua extranjera se define, por el proceso de los Premios de la Academia, como una película de largometraje producida fuera de los EE.UU. con diálogo predominantemente no-Inglés. Cada país recibe una invitación de la Academia a presentar su mejor película en lengua extranjera. Debe tener subtítulos en inglés. Las cinco nominaciones son votadas por un comité especial. El premio será entregado al director de la película. Una nominación para una película de idioma extranjero es elegible para recibir otros premios en el mismo año, pero no en otros años, si es elegible. En el pasado podría recibir nominaciones en otros años (Traducción propia).

Estas reglas son especificadas por la *Academy of Motion Picture Arts and Sciences AMPAS* o Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de Hollywood. De una forma más concreta se pueden definir las reglas de la siguiente manera.

- Los diálogos introducidos en la película deben ser predominantemente en el idioma nativo del país que represente o, en su defecto, diferente al idioma anglófono.
- Debe ser producida fuera de los Estados Unidos. Y su producción debe ser realizada en su mayor parte en el país que la presenta.
- Debe haber sido estrenada en su país de origen en el año que se entreguen los premios. Deben ser expuestas en el período mínimo de siete (7) días.
- No debe ser vista en ningún medio antes de su previo estreno en una sala de cine.
- La película será presentada a la Academia por su país
- Cada país presentará sólo una película como candidata a esta categoría, que será elegida por una institución, comité o jurado del mismo.
- La película presentada también podrán optar a otras categorías de cumplir con las características necesarias para las mismas.
- La película solo puede representar a un país, por lo que las películas que sean realizadas en conjunto por países diferentes están fuera de la candidatura. Esta

medida solo puede ser retirada al ser presentadas por uno de esos países en demostración que su colaboración en la película fue mayoritaria que el/los otros países que colaboraron en la misma.

Desde que se instauró esta categoría, un total de veintiún (21) países han logrado ese reconocimiento y solo Argentina lo ha obtenido por nuestra región. Italia y Francia han sido los más ganadores sumando entre ellos un total de veinticuatro (24) galardones. Es importante destacar que Latinoamérica ha estado nominada veintidós (22) veces y sólo en dos (2) ocasiones ha triunfado.

### ***1.3.3 Películas latinoamericanas nominadas***

A pesar de que el galardón para *Mejor Película Extranjera*, como anteriormente se mencionó, data desde 1956 dentro del sistema de candidaturas, no fue sino hasta 1960 que el cine en Latinoamérica se vio reflejado en una de estas nominaciones.

La primera nominación por parte de Latinoamérica se lo llevó *Macario*, película mexicana dirigida por Roberto Gavaldón en 1959 y cuya candidatura llegó en 1960. La historia se centra en el personaje de Macario un campesino y leñador que solo piensa en la pobreza y en su temor a la muerte. Es por este temor que se consigue a un personaje particular, La Muerte, que lo lleva por una serie de sucesos hasta su inminente fin. Este largometraje recibió numerosos premios y está catalogada entre “Las 100 mejores películas del cine mexicano”.

A partir de *Macario*, llegaron una serie de nominaciones en representación de la región. Sin embargo, la longitud de la lista no es extensa. De las 56 ediciones del Óscar hasta la actualidad considerando por supuesto un ganador para dicha categoría por cada edición— solo seis (6) países latinoamericanos han competido por ese premio. A continuación la lista de los nominados:

- “Macario”: México. Dirigida por Roberto Gavaldón. Nominada en 1960
- “Ánimas Trujano”: México. Dirigida por Ismael Rodríguez Ruelas. Nominada en 1961.
- “Pagador de Promesas”: Brasil. Dirigida por Anselmo Duarte Portugués. Nominada en 1962
- “Tlayucan”: México. Dirigida por Luis Alcoriza. Nominada en 1962
- “La tregua”: Argentina Dirigida por Sergio Renán. Nominada en 1974
- “Actas de Marusia”: México Dirigida por Miguel Littín. Nominada en 1975
- “Camila”: Argentina. Dirigida por María Luisa Bemberg. Nominada en 1984
- “La historia oficial”: Argentina. Dirigida por Luis Puenzo. Nominada en 1985
- “Lo que le pasó a Santiago”: Puerto Rico. Dirigida por Jacobo Morales. Nominada en 1989
- “Un lugar en el mundo”: Uruguay. Dirigida por Adolfo Aistaraín. Nominada en 1992.
- “Fresa y chocolate”: Cuba Dirigida por Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío. Nominada en 1994
- “O Quatrilho”: Brasil Dirigida por Fábio Barreto. Nominada en 1995
- “O que É Isso, Companheiro?”: Brasil Dirigida por Bruno Barret. Nominada en 1997
- “Central do Brasil”: Brasil. Dirigida por Walter Salles. Nominada en 1998.
- “Tango, no me dejes nunca”: Argentina Dirigida por Carlos Saura. Nominada en 1998

- “Amores perros”: México Dirigida por Alejandro González Iñárritu. Nominada en 2000
- “El hijo de la novia “: Argentina Dirigida por Juan José Campanella. Nominada en 2001
- “El crimen del padre Amaro”: México. Dirigida por Carlos Carrera. Nominada en 2002
- “El laberinto del fauno”: México Dirigida por Guillermo del Toro. Nominada en 2006
- “El secreto de sus ojos”: Argentina. Dirigida por Juan José Campanella. Nominada en 2009
- “Biutiful”: México Dirigida por Alejandro González Iñárritu. Nominada en 2010

## ***2.- Películas latinoamericanas ganadoras del Óscar***

De las veintidós (22) películas nominadas por Latinoamérica solo han resultado ganadoras dos (2) películas. Ambas en representación de Argentina.

Dichas películas son *La historia oficial* ganadora del Premio en 1985. Y *El secreto de sus ojos* ganadora en 2010.

### ***2.1. “La Historia Oficial”***

#### Ficha Técnica

Director: Luis Puenzo.

Productor: Marcelo Pineyro

Guión Aida Bortnik

Fotografía: Félix Monti

Montaje: Juan Carlos Macías

Vestuario: Ticky García Estévez

Duración: 115 minutos

Año: 1985

### ***2.1.1. Ambientación***

Esta película está ambientada en el periodo de 1983, en el momento en el cual la dictadura militar que azotaba Argentina comienza su retirada tras perder la guerra de Las Malvinas.

El régimen militar en Argentina se mantuvo entre 1976 hasta 1983, y durante este periodo la dictadura significó una fuerte represión para todo el pueblo argentino, en el cual, los Derechos Humanos fueron violados y la tortura y la represión eran el día a día.

Durante este periodo se propinaron una gran cantidad de personas desaparecidas y cualquier ente de oposición era fuertemente reprimido. Sin embargo, los movimientos sociales no dejaron de organizarse (Como las Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo).

El régimen comenzó a tambalearse y en un intento de mantenerse atentaron en contra de Gran Bretaña para apoderarse de las islas Malvinas, pero el intento fue fallido y su sistema desmoronado.

En la película “La historia Oficial” se ve reflejado todos estos aspectos políticos. L. Puenzo expresa en su Guía para una «Lectura histórica» de *La Historia Oficial* (1984) las especificaciones que pueden observarse en la película:

-La historia de Argentina desde su independencia hasta 1983: a lo largo de la película se citan en ocasiones textos de la época de la independencia, textos liberales que adquieren notoria importancia y ven renacer su significado en un contexto dictatorial.

-La dictadura militar: origen, bases, trayectoria.

-La pasividad internacional ante la dictadura previamente a la guerra de las Malvinas.

-La guerra de las Malvinas. Las posiciones internacionales ante la guerra y la dictadura y las contradicciones de esas posiciones.

-La represión durante la dictadura: la falta de libertad y el régimen de terror o terrorismo de Estado [secuestro, violación, tortura y asesinato; los «desaparecidos»]

-La evolución de la situación argentina de 1983 a hoy:

- La transición y la instauración de la democracia de Raúl Alfonsín. El juicio a la cúpula militar y la «ley de punto final».

- La Argentina de Carlos Menem. Relación entre la hipótesis de futuro lanzada en la película por Enrique y la realidad socioeconómica argentina actual [inflación galopante, caos financiero, etc.]

-Análisis de las diferentes posturas ideológicas (pero también éticas y de filosofía de la vida) que representan los diferentes personajes y análisis del proceso de evolución personal de la protagonista de la película.

### ***2.1.2 Sinopsis***

Según L. Puenzo en su Guía para una «Lectura histórica» de *La Historia Oficial* (1984), “Alicia es una mujer de la burguesía argentina, convencional e integrada en el sistema” comienza su viaje y su búsqueda para conseguir la verdad sobre algunas situaciones que la rodean, específicamente su hija adoptada.

Uno de los sucesos que marcan su descubrimiento por la verdad es una “una conversación mantenida con una amiga [Ana] que acaba de volver del exilio, conversación en la que relata cómo había sido detenida y torturada”. En este momento histórico el sistema de régimen argentino comienza a desmoronarse y la confusión se encuentra por toda Argentina.

La protagonista, Alicia, profesora de Historia y transmisora de una historia «oficial», también percibe la existencia de otras lecturas de la Historia a través de sus propios alumnos. Y comienza a investigar acerca del origen de su hija [adoptada], por el que nunca se preguntó. (Puenzo, 1984, p. 352)

Esta búsqueda por la historia más allá de la “Historia oficial” la lleva a recorrer una serie de lugares en busca de información. Es cuando entra en relación con Madres de Plaza de Mayo, específicamente con la que posiblemente puede ser la abuela de su hija Ana.

Todos estos lugares y elementos “son el hilo que la conducen a una peregrinación por la realidad de su país. Itinerarios ambos profundos y dolorosos” (Puenzo, 1984, p-352)

## **2.2. “*El secreto de sus ojos*”**

### Ficha Técnica

Director: Juan José Campanella.

Producción: Haddock Films / Tornasol Films

Guión: Eduardo Sacheri

Dirección de Arte: Marcelo Pont

Fotografía: Félix Monti

Montaje: Juan José Campanella

Vestuario: Cecilia Monti

Duración: 127 minutos

Año: 2009

### **2.2.1 Ambientación**

La película nos embarca a 1999, con la lucha interna que presenta el personaje principal Benjamín Espósito y su propósito de escribir una novela sobre un hecho real que presenció 25 años atrás, específicamente, en 1974, periodo del cual se ven retazos a lo largo de la pieza.

El hecho real que marca la vida del personaje transcurre durante la época en la que Argentina estaba regida por el gobierno de María Estela Perón, encargada del puesto desde julio del 1974, tras la muerte de su esposo, el presidente Juan Domingo Perón. Asume el cargo por su condición de Vicepresidente y posteriormente será conocida como Isabel Perón o *La mujer del latigo*.

Se evoca una época difícil durante este gobierno en el cual regia la violencia y la inestabilidad producto de fuerte crisis económica llamada la *crisis del petróleo*. Esto trae consigo el paso a una Argentina llena de represión, ambiente hostil, espionaje y una feroz violencia traducida a grupos armados que dominaban la pauta y la tranquilidad sobre el país.

### **2.2.2. Sinopsis**

La sinopsis de esta película desde su página web oficial [www.elsecretodesusojos.com](http://www.elsecretodesusojos.com) explica el concepto de la misma. Se basa en la historia de Benjamín Espósito quien “acaba de jubilarse después de una vida entrara como empleado en un Juzgado

Penal”. Su sueño por muchos años y que fue postergando es el de escribir una novela. Sin embargo, no quiere inventar ni un hecho en ella, por el contrario “contará una historia real de la que ha sido testigo y protagonista, en la lejana Argentina del año 1974: la historia de un asesinato y de la búsqueda y el hallazgo del culpable”

Con su decisión de adentrarse en el pasado se hunde en una serie de eventos “de violencia y de muerte, el crimen, la justicia, la política” los cuales “son vientos demasiado poderosos como para que los personajes puedan escapar a esas fuerzas”

Dentro de esta trama está el amor secreto de Espósito, motivo por el cual verdaderamente escribe y no le gusta reconocer. Hace un tiempo se encuentra enamorado con esa mujer que ha compartido su historia.

Las cosas no son sencillas y mientras más descubre, los recuerdos de la memoria son más fuertes y no solo para iluminar el pasado “También echa una luz descarnada sobre Espósito y su actor de memoria: sus acciones, sus decisiones, sus irreparables equivocaciones”

Los recuerdos no son una mansa superficie sobre la que yace la verdad para que Espósito la recoja. Son caminos oscuros y sinuosos. Y la verdad que se oculta detrás de ellos es mucho menos sencilla que la que Espósito ha imaginado. Sin embargo sabe que tendrá que persistir hasta el final: para entender lo que ocurrió, para comprenderse a sí mismo, y para enfrentar de una vez por todas a esa mujer que ama.

### ***3.- Elementos cinematográficos de análisis***

Un largometraje o película consta de una combinación de elementos. Entre ellos están las *Escenas* las cuales arman toda la película. Una enumeración de escenas realizadas forma la pieza fílmica. Y todo en conjunto resulta en lo que se denomina montaje.

### ***3.1 Dirección de Arte***

Al comienzo del cine las cámaras cinematográficas permanecían ancladas en un trípode a modo de obra de teatro. Cuando los productores y directores comenzaron a ver el potencial del cine como espectáculo y la libertad que daba poder mostrar cosas que en el teatro no se podían, comenzó la transformación que dejó atrás los telones pintados que habían sido heredados del teatro. En ese momento la industria naciente del cine se vio obligada a construir decorados con volúmenes para dar realismo y a ambientar locaciones en función de un guión más ambicioso. Había nacido la “Dirección de Arte”.

La Dirección de Arte es la actividad responsable de la imagen y sus códigos visuales, pensados sobre la base de comunicar un mensaje específico. La dirección artística para cine al estar al servicio de un arte dramático hace que la propuesta estética esté condicionada por aspectos narrativos, contextuales, emocionales y psicológicos, que permitan crear una imagen que va más allá de la moda, de las últimas tendencias en decoración o de la generación de una imagen políticamente correcta, pues su función principal está en la creación de una atmósfera adecuada para que se desarrolle la historia y donde los elementos semióticos, la forma, el color, la fotografía e iluminación juegan un rol importante en su diseño.

Por tanto, cuando se habla de Dirección de Arte se refiere a todo lo concerniente al diseño espacial y los elementos estéticos que en él participan tales como la ambientación, la escenografía, los objetos de acción y el vestuario. El **Director de Arte**, no es sólo un artista; es ante todo un **comunicador** funcional, con un gran talento estético y creativo donde su trabajo debe estar en estrecha vinculación con el guionista y desempeña un papel muy importante en la producción cinematográfica, pues sus conocimientos en arquitectura, diseño interior, manejo de materiales, utilización de la luz y el color son vitales para crear el universo de una película.

Los directores de arte deben tener un equilibrio entre talento y técnica, como expresa Moguillansky en su libro *Teorías y prácticas audiovisuales* (2010). Deben tener conocimientos sobre “diseño, arquitectura, fotografía, efectos especiales y montaje, entre otros”.

### ***3.1.1. Escenografía***

La Escenografía como concepto involucra a todos aquellos elementos visuales que formen parte de la escenificación, como los decorados, los accesorios y la iluminación, porque desde los paneles hasta el último objeto de utilería constituyen un lenguaje visual del que se vale un director de arte para traducir la intención del guión y añadirle valor. Algunos autores denominan a la escenografía como la pintura de la escena. La escenografía, por otra parte, puede utilizarse para nombrar a la delineación en perspectiva de un objeto (donde se representan todas las superficies que se pueden observar desde un punto determinado) y al conjunto de circunstancias que rodean un acontecimiento.

La palabra “escenografía” proviene de la unión de dos palabras griegas: *skené*, que significa “cobertizo o choza”, que describía una humilde construcción que permitía a los sacerdotes griegos cambiarse de indumentaria para los diferentes roles en los rituales dionisiacos y *graphos* que significa “describir o dibujar”. Con el tiempo, *skené*, pasó a designar también el escenario, el espacio donde los actores representan la obra. Olvidada en el bajo latín durante varios siglos porque la Iglesia había condenado al teatro, la palabra renació en francés, en un texto sobre arquitectura y por la misma época, apareció en italiano como *scenografia*; luego en 1673, aparece en español como *escenografía*, y en el siglo XVIII, en inglés como *scenography*.

La escenografía tiene sus raíces en el teatro griego. Según Aristóteles, Sófocles se convirtió en el primer escenógrafo al usar fondos pintados en sus representaciones teatrales. En ese entonces se usaba el *periacto*, un aparato prismático con diferentes

paisajes en cada una de sus caras. A cada lado del escenario, había uno, y al girarlo cambiaba la pintura. Éste es el origen de los bastidores o backings, armazones de listones sobre los cuales se aplican lienzos o papeles. Se utilizan pintándolos sobre sus dos caras. Los bastidores, fueron utilizados por primera vez en 1620, en el teatro Farnesio de Parma. Una reconocida variación de escenográfica, es la decoración circular de las carretas-célebres del medioevo. Y allí mostraban al público los distintos capítulos de los juegos escénicos del momento. Otra de las cualidades de la época, eran las escenas simultáneas, en donde se sucedían los lugares de acción del espectáculo.

Es durante el Renacimiento cuando el concepto “escenografía” se usa para definir la creación de una atmósfera adecuada. En esta época surge el teatro como edificio, el olímpico de Venecia, cuyo arquitecto fue Andrés Palladio en 1585. Poco a poco, la declaración fue haciéndose más práctica y funcional. Lo que antes era fijo, empezó a ser movable y la escena tuvo un majestuoso, especialmente en Francia e Italia. Para que todo esto fuera posible, era importante que el arquitecto, encargado de construir y pintar, diera paso a los escenógrafos. Éstos son los especializados en el arte de crear climas escénicos. Forman parte del personal artístico y son aquellas personas que se ocupan del diseño y la organización del escenario. En algunos casos, el escenógrafo asume el diseño del vestuario y la iluminación, pero por lo general, eso está en manos de otros profesionales.

Uno de los más reconocidos directores de arte en Latinoamérica como lo fue Saulo Benavente, nacido en la Argentina, hace la siguiente acotación:

Hasta la incorporación de Rodolfo Franco, la escenografía en la Argentina se encontraba en el campo del que la escenografía europea no había sido hasta fines del siglo pasado; el de las decoraciones naturalistas consistentes en reproducciones, bien convencionales en la casi la totalidad de los casos, de un determinado lugar geográfico, una arquitectura, o una artificiosa recreación arqueológica, solicitada por el texto en una acotación de dos o

tres palabras: "un palacio", "una casa pobre", "un salón rico", "jardín". Los escenógrafos, dadas las exigencias de la modalidad, no eran sino excelentes artesanos con extraordinario dominio de los recursos de las perspectivas, de la técnica del claroscuro, de los efectos del "trompe l'oeil". Extraordinarios pintores decoradores de oficio, hábiles dibujantes, cuya función terminaba con la entrega de los grandes trozos de papel o tela que compondrían el decorado y sin intervención posterior alguna en la ambientación, iluminación, determinación del vestuario y accesorios.

Según Francisco Nieva en su "Tratado de Escenografía" son seis (6) los conceptos que debe considerar un escenógrafo: 1) El espacio, que es el lugar en el cual se desarrollará la obra. 2) El espacio vital o funcional, que es el lugar donde se realiza el movimiento dinámico de los actores. 3) El Centro de interés, que es el espacio más destacado de la escenografía y está compuesto por un gran elemento o varios pequeños. 4) El equilibrio, donde existen dos tipos, el simétrico, en el cual si se traza un eje, el escenario se divide en dos partes iguales con la misma cantidad de masa y peso y el asimétrico. 5) El Destaque. A diferencia del centro de interés, es la zona o el espacio visualmente más atractivo y 6) La Variedad, que es lo que rompe el hielo de la seriedad, engancha a los espectadores pero donde es necesario controlar las líneas, el color y los valores. Por ejemplo: cuando hay una repetición de colores, no hay que mezclarlos, es preferible utilizar gamas.

Gerald Millerson en su libro "Diseño Escenográfico" explica lo siguiente:

El escenógrafo crea y desarrolla la escenografía para toda la producción, es decir, el tratamiento escénico, y la forma en que se va a disponer y organizar en el estudio.

El proceso para la realización de un decorado supone:

--El diseño del escenario, su decoración, muebles, cortinajes y atrezzo.

- La preparación de planos y alzados que muestren las características físicas y la distribución de los elementos de producción en el estudio.
- La selección, organización y preparación del escenario, elementos de decorado, etc.
- El levantamiento (y posterior abatimiento) de estos decorados.

La habilidad y experiencia que se requiere para desarrollar un decorado va a depender, hasta cierto punto, de la magnitud y complejidad de la situación”.

A pesar de que la escenografía, como mencionamos anteriormente, tiene sus raíces en el teatro griego, es muy poco lo que se ha escrito sobre la importancia que tiene el color dentro de ella.

### ***3.1.2. Vestuario***

La palabra vestir proviene del latín “vestiré” que significa ropa y en el caso de vestuario, el sufijo indica lugar, es decir, donde se guarda la vestimenta. Sin embargo el concepto de vestuario con el tiempo abarca todas las prendas, accesorios y complementos que visten y caracterizan a un personaje.

El vestuario es el primer contacto visual que tiene el espectador al ver un personaje. Antes de que el actor emita un diálogo o exprese una acción, la audiencia ya se forma una impresión por su apariencia externa y en ese aspecto el vestuario es la pieza fundamental y el color, a su vez, juega un rol muy importante dentro de él.

El color de la ropa, sobre todo el de las prendas que van cerca del rostro, afecta la luminosidad de la cara y los ojos. Hay colores que nos hacen ver más pálidos, mientras otros, realzan las facciones. El tono de la piel, los ojos y el cabello son

determinantes para escoger los colores de las prendas a utilizar. No todas le sientan bien a los personajes, así estén de moda o acordes al psicotipo.

El diseñador Akiko Fukai en su libro “El color como placer” plantea: “Nadie puede imaginar un mundo sin color y menos en el arte del vestir”.

La famosa diseñadora Tara Maginnis, Ph.D. resume en “The Costumer’s Manifesto” las diez (10) premisas que todo diseñador de vestuario debería cumplir y que reflejan el sentido del vestuario en una obra:

I. Cuando yo diseño, yo no soy un diseñador de moda ni un fabricante de ropa, sino un constructor de personajes, de conceptos, y movimientos físicos.

II. Yo, por encima de todo, trabajo con actores: Yo le ayudo a construir su personaje desde afuera, incluso cuando ellos lo han construido desde dentro. Yo no me quejo de la forma de sus cuerpos. Puedo crear la forma que necesitamos, y construir una representación visual del personaje que se adapte al cuerpo existente. Soy consciente de las necesidades de sus movimientos y yo debo facilitarlos.

III. Yo trabajo bajo la guía de los directores. Les ayudo a representar visualmente sus ideas conceptuales en forma física. Puedo crear ropa para los habitantes del mundo que ellos imaginan..

IV. Me siento inspirado por las palabras de los dramaturgos y guionistas: Trato de dar vida al guión mediante la transformación de las palabras del texto en metáforas visuales. Las palabras, sobre todo cuando existe poesía en el texto, necesita un equivalente visual que apoya el estado de ánimo del guión sin distraerlo.

V. Colaboro con los otros diseñadores, tratando de llevar juntos nuestra visión colectiva para que funcione en armonía. El vestuario no existe en un vacío, sino en un conjunto, entre decorados y muebles, sonido y luz, como parte de una representación visual consistente de un mundo inventado.

VI. Si yo estoy en la posición de cortador, tintorero, artesano o diseñador, recuerdo que lo que estoy haciendo está contribuyendo a la gran totalidad de la producción, y debe hacerse con un sentido estético de acuerdo con la ejecución,

no de mis propios caprichos. Los diseñadores, por lo tanto, necesitan comunicar el diseño a todos los otros vestuaristas que intervienen en el proceso de la manera más clara posible, de modo que cuando las decisiones de diseño son hechas en cualquier nivel del proceso, desde los botones en adelante reflejan las necesidades de la espectáculo o película como un todo.

VII. Asisto a la audiencia en la comprensión de la historia y los personajes, Hago el vestuario para que asombre y entretenga, pero cuando la audiencia debería estar más consciente de los otros elementos de la actuación, voy a tratar de hacer retroceder el vestuario a un segundo plano, sin vanidad personal.

VIII. Puedo estudiar la historia de la moda y el vestir, no importa cuál sea mi posición en un departamento de vestuario, así puedo replicar los estilos de la ropa del pasado, cuando sea necesario. Sin embargo, recordaré evitar copiar mecánicamente viejas modas y mantendré en mente los elementos fundamentales del personaje y seleccionaré o adaptaré esas modas que satisfagan la producción individual.

IX. Soy consciente de que mi trabajo consiste principalmente en adaptar y reinventar estilos preexistentes para cumplir el propósito primordial: cubrir el cuerpo. Entonces sé que lo voy a construir no está jurídicamente protegido por la ley, y no voy a quejarme si otro diseñador, a su vez, se inspiró a reutilizar elementos, incluso la mayoría de los elementos de uno de mis diseños en su trabajo. Voy a aceptar esto como halago si alguien lo hace.

X. Ser vestuarista es una profesión divertida, y me esforzaré en todo momento para que siga siendo así, recordando los sentimientos de todos mis colaboradores. Que en ningún momento los actores sientan que sus cuerpos están siendo criticados en un accesorio, ni que los estudiantes, empleados o voluntarios sean tratados como mano de obra esclava, ni un director o diseñador se sienta intimidado por una decisión de diseño no deseado. El deseo por la excelencia es bueno, pero el deseo no debe llevarse a cabo al grado que ignore la legislación laboral, la cortesía o la colaboración civilizada.

El actor y su vestimenta tienen una gran relevancia en cada uno de los planos de una película. Su presencia, analizada como composición visual, constituye la forma que se destaca sobre un fondo. Esta importancia trasciende a lo meramente visual o

presencial. El vestuario escénico transmite una gran cantidad de información, precisamente por identificar a los principales responsables de la narración dramática: los personajes. Pero aún dentro de ese código general, el vestuario en el cine debe ser capaz de crear un sistema interno de relaciones que posibilite al espectador una "lectura" que no se agote después del reconocimiento inicial de informaciones "externas" sobre el portador sino que se convierta en emisor de signos en función de la acción y de la evolución del personaje.

#### ***4 Semiótica del cine: imagen fílmica***

Podemos definir el Cine como una forma de representación estética, al igual que la literatura, que emplea la imagen que es en sí misma y por sí misma un medio de expresión. De esta manera coinciden en definirla la mayoría de teóricos de la imagen.

La semióloga Carmen Javaloyes Jiménez explica la importancia de la estética en el cine:

La teoría del Cine se asimila a menudo al estudio de su estética, pero estos dos términos no abarcan los mismos campos. La estética y la psicología del Cine, según Jean Mitry, indiscutible clásico de la teoría del cine, prueba, con la multiplicidad y diversidad de sus referencias teóricas, que su estética no se podría construir sin las aportaciones de la Lógica, de la Psicología de la Percepción y de la Teoría del Arte,... de las que se nutre. En la medida en que el Cine es susceptible de enfoques muy diversos no puede hablarse de una teoría del Cine propiamente dicha, sino de teorías que se corresponderían a cada uno de estos enfoques. La estética del Cine es pues el estudio del Cine como Arte, como mensaje estético. Esta contiene implícita la noción de lo "bello" y por consiguiente, la búsqueda del gusto y del placer tanto en el espectador como en el realizador. Depende, además, de la estética general, de la disciplina filosófica que concierne al conjunto de las artes.

La estética del Cine presenta dos aspectos: una vertiente general que contempla el efecto estético propio del Cine, y otra vertiente específica centrada en el análisis de filmes o de la crítica en el sentido pleno del término, tal como se aplica en las artes plásticas y en musicología. Aspectos como el espacio, la profundidad de campo, el plano, el papel del sonido, el montaje, el ritmo,... son tratados en la mayoría de estudios estéticos del Cine. Todos estos aspectos combinados en perfecta armonía constituyen el ya conocido Séptimo Arte.

El Cine, en tanto que nuevo Arte, es diferente a todas las demás incluyendo en sí ciertos aspectos propios de cada una de ellas.

#### ***4.1 El color como elemento fundamental***

El color más allá de estar presente a todo el alrededor de la visión del ojo humano, no es solo una fuente básica, una tabla cromática presenta una gran complejidad. Dentro de un film es capaz de darle ritmo a cierta escena. Y por su parte puede incrementar los sentimientos que se actúan en las escenas con mayor realismo o mayor significación, al tener el poder de captar la atención y de evocar sentimiento o sensaciones.

Esta importancia del color la explica Ramió en su libro *Textos y manifiestos del Cine* de la siguiente manera “el hombre percibe los colores según un proceso óptico de visiones directas e indirectas que le hacen ver subjetivamente la realidad a través de su estado de ánimo”. Es por esto que una reproducción exacta de los colores se torna con gran dificultad ya que depende de la percepción de la persona. No obstante, un film refleja la realidad, más no lo es, por lo que los elementos cromáticos pueden ser utilizados como pieza fundamental dentro de un montaje. En sí, es considerado junto a la iluminación y la música, una pieza fundamental y de suma importancia para transmitir una emoción que se quiera perpetuar en la escena. Sergei Eisenstein lo expresa claramente en su manifiesto *Del color en el Cine*:

El color, como la música, ocupan su lugar adecuado cada vez que uno u otra, con exclusión de todo otro elemento, se revelan como capaces de expresar o explicar con mayor plenitud en un momento dado de la acción, lo que debe ser dicho, declarado, explicado o sugerido. (Eisenstein. 1985,p. 205)

Antes de la llegada del color al cine, los espectadores imaginaban los colores en las obras a blanco y negro según su estado de ánimo. Pero al llegar el color se le exigió una nueva faceta al cine y al artista o director de arte ya que debía de avocar naturalidad a la vez que resaltar con los colores. Como expresa Ramió (1985, p. 217) “el color es, por esencia, un medio de expresión de la vida”:

La historia de la cultura muestra que el color es el medio plástico más expresivo y que, en lugar de limitar, amplía el campo del artista. Precisamente por ello, el empleo del color exige un conocimiento amplio de sus posibilidades, de sus recursos y de su influencia sobre los sentidos del espectador. No puede, por tanto, fotografiarse una película utilizando material sensible a los colores sin que estos estén ligados a la esencia del film. (Ramió. 1985, p. 217)

El color debe estar ligado a la historia para que esta no se muestre extraña para el ojo que observa. El color puede destruir o puede valorizar una escena o toda una película si no se emplea de manera adecuada. Por más que la utilización del color pueda, en algunas ocasiones, estar alejada de una realidad, no debe ser atípica y debe perpetuarse como natural.

Eisenstein lo separa en dos maneras de utilización del color dentro de su función dramática. En el primer caso, nos habla del sentido de cierta resignación u obediencia que puede tener el color a ciertos momentos dentro de la trama, que se coloca en manos del realizador si quiere disponer de ellos y materializarlos. Se explica que el color siempre está a la disponibilidad y ya recae en el sentido estético de la dirección si emplearlos en determinado momento. En segundo caso, los colores están de manera activa, y espera por la voluntad consciente de quien lo emplea, sin caer un “*statu quo* amorfo de un dato coloreado que proporciona la naturaleza”.

Entre la simbología de los colores básicos se encuentran los siguientes:

- El rojo, como color muy utilizado puede representar varias emociones entre ellas puede estar el dolor o la pasión. Además que puede expresar fuego, fe, niñez, femineidad e inclusive el origen.
- Amarillo en la vida está relacionado con la mística o la ilusión, a la vez que con duda, desarrollo, evolución, libertad y en algunos casos alegría o brillo.
- El color azul es identificable por su frialdad dependiendo de sus tonalidades. Por igual, puede representar madurez o seguridad, rectitud, acción y virilidad
- El naranja se utiliza para representar optimismo, fogosidad o apertura.
- Verde es ligado con la esperanza, nacionalismo, crítica, reflexión. También es un color que da frescura, evoca al aire libre, árboles, vegetales, etc.
- Y por supuesto, los colores bases. Blanco y Negro. El blanco es pureza, un elemento simple, un lienzo en blanco, pero también puede ser esterilidad o frialdad. Por su parte el Negro es misterioso, oscuro, puede ser sensual como puede evocar brujería.

No es misterio que un determinado color pueda evocar alguna respuesta en la persona que lo presencia. Esta simbología anterior del color es una escasa representación de los significados que pueden poseer determinados colores.

La buena utilización de los mismos dentro de una estética propuesta puede beneficiar la escena, o inclusive, toda la pieza cinematográfica. Sin embargo, esto depende, como antes expuesto, de la buena utilización que se le den a estos recursos, además, del poder reprimirse, si se quiere, o disimularse ante un determinado momento que se necesite con respecto a la trama que se sigue.

Esto quiere decir, que el color debe tener el poder de resaltar, remarcar, advertir, incrementar la emoción, entre otros, solo en los momentos que sean necesarios, mientras que en otros, tener la gracia de disimularse para darle paso a otras emociones que se quieran representar. Debe tener esta particularidad de esconderse solo cuando se vea obligado a intervenir como elemento dramático. En un ejemplo conciso, si en

una determinada escena la importancia es una lágrima que cae sobre la mejilla de la actriz, el color no va a inundar la toma con un verde fuerte que pueda tener puesto el personaje, dejará paso para que se represente ese momento emotivo y no tomará protagonismo con un color que puede que no vaya acorde al momento que se presenta.

Eisenstein lo compara con el encuadre de la siguiente manera:

Disimulando su formidable potencia, actúa al igual que lo hace el encuadre, que con un primer plano recorta y aísla todo lo que es accesorio, todo lo que, en plano general, podría distraer la atención de lo esencial, que el primer plano realza. (Eisenstein. 1985, p. 208)

Sin embargo, no es apartar el color, ni vetarlo, Eisenstein lo indica como una “pausa” del mismo para economizar “sus fuerzas antes de desplegar ante el espectador el índigo de un oleaje coronado por blanca espuma, o el púrpura de una lava de fuego brotando del negro rojizo de un torbellino de humareda”. Lo que evoca estas imágenes no puede ser totalmente conseguido solo con grabarlo y tener los elementos de iluminación, sino por parte de la participación importante del color.

El color está presente y es un elemento fundamental que debe ser utilizado así como los demás elementos que estén allí. Forma parte de una estética del film que se esté realizando.

#### ***4.2. La teoría del color según J. W. Von Goethe***

Johann Wolfgang Von Goethe nació el 28 de agosto de 1749 en Frankfurt del Main (Alemania) y murió el 22 de marzo de 1832. Fue ante todo un poeta que influyó profundamente el crecimiento del romanticismo literario.

En 1810 Goethe publicó su propia *Teoría de los Colores* que consiste en un grupo de reglas fundamentales en la combinación de colores para conseguir el efecto deseado combinando colores de luz o pigmento. Goethe se convirtió en uno de los primeros

investigadores modernos en interesarse por la función del ojo y su interpretación del color. En su famosa teoría Goethe intentó deducir leyes de armonía del color, incluyendo la forma en que nos afectan los colores y el fenómeno subjetivo de la visión.

Newton presentó un modelo sobre los colores basado exclusivamente en experimentos, ecuaciones y axiomas matemáticos. Cuando Goethe leyó a Newton, el poeta pudo completar aquello que el físico sólo había vislumbrado. La naturaleza como ecuación se vio así colmada por la naturaleza como comparación. Goethe propuso un círculo de color simétrico en contraste al círculo de color de Newton que no exponía la simetría ni la complementariedad que él consideraba esencial. Goethe creía que él tenía la razón y que Newton estaba equivocado. Hoy ambas posturas se concilian

La teoría de los colores de Goethe no es una óptica, sino una morfología de los colores. Según Eberhard Buchwald, gran admirador de Goethe, existen tres planos o dimensiones que permiten al hombre acercarse a la naturaleza: el primero es el material, el segundo es el subjetivo y el último es el reflexivo.

En el primer plano los colores existen como hecho físico, en el segundo distinguimos la diferencia entre el azul, el amarillo y el verde y en el último comprendemos que el verde es la suma del amarillo y el azul. Si nosotros intentamos comprender los colores como meros fenómenos, estaremos haciendo óptica en un sentido material, cuando pensamos en ellos, lo hacemos en un sentido metafísico. En medio de ambas posturas, los colores se presentan ante nuestros ojos sin más.

La teoría del color de Goethe es un ejemplo de su opinión filosófica. Según su opinión, nuestra psique dota al color de significado. El color es un símbolo de lo que sucede en nuestra alma. Los símbolos de lo que sucede en nuestra alma son formas verdaderas, por lo que los colores son formas verdaderas, ideas en un sentido platónico. Estudió y probó las modificaciones fisiológicas y psicológicas que el

ser humano sufre ante la exposición a los diferentes colores. Para Goethe era muy importante comprender la reacción humana a los colores, y su investigación fue la piedra angular de la actual psicología del color. Los colores intensifican, compensan y se contraponen a otras ideas, creando una amalgama de polaridades. Para contemplar los fenómenos de la naturaleza desde un punto de vista morfológico y descubrir a los colores como ideas capaces de transformar nuestro ánimo, no necesitamos máquinas muy complicadas, sino ser capaces de “ver ideas” como dirían los metafísicos.

Goethe, agrupan los colores en dos tipos distintos: los colores positivos o activos que “causan una actitud animada, emprendedora, activa”. Estos colores son el amarillo, el naranja y el rojo amarillento. Los colores negativos o pasivos “se adaptan a un humor intranquilo, maleable, apasionado, tierno y lleno de emoción. Estos colores son el azul, el azul rojizo, el rojo azulado.

En consecuencia, según Goethe el rojo posee una gran dignidad y seriedad en vista de que reúne en sí a todos los demás colores (según Newton el blanco es la suma de los colores).

Un paisaje claro, mirado a través de un cristal rojo, nos conmueve porque “la atmósfera se transforma y nos infunde un temor reverente que nos hace pensar en el día del Juicio Final”. El amarillo es “alegre y tiernamente activo”, al reforzarse con el rojo, se vuelve “más potente y magnífico”, y se adapta más que cualquier otro color a “dar el sentido del calor y la delicia”. El azul es “una encantadora nada”, pero si se mezcla con el rojo, dando azul rojizo, nos pone nerviosos, llena nuestro corazón de inquietud y nos empuja a la inactividad.

La teoría de Goethe es complicada y difícil de manejar, por ello es mejor centrarse entre la relación de los colores y su impacto en el ser humano (efecto sensible-moral del color). Goethe pensaba que el color, “considerado como un elemento del arte, puede ponerse al servicio de los demás fines estéticos”. Su convicción sobre el efecto

de los colores en el estado de ánimo lo llevó a definir y explicar la interacción de ocho colores básicos y cuatro combinaciones

En su teoría expone que tanto el color blanco como el negro representan una ausencia del color porque se encuentran en los extremos de la escala de grises, por ello le asigna el valor neutro pero hace énfasis en que ambos ejercen una función latente de potenciación de los colores con los cuales se combinan. El blanco representa para él la paz y la pureza y genera un impacto lumínico mientras que el negro por ser contrapuesto al blanco es el símbolo del silencio, impenetrable pero que confiere nobleza y elegancia.

El gris al ocupar el espacio medio entre el blanco y el negro simboliza la indecisión y expresa la duda y una cierta melancolía.

El amarillo en su más alta pureza es siempre portador del brillo de la naturaleza por ello es el más luminoso. Es el color del oro y del sol y produce una impresión cálida y agradable.

El rojo significa la vitalidad por ser el color de la sangre, de la pasión, del fuego y de la fuerza bruta. Color fundamental ligado a la vida porque expresa sensualidad y al mismo tiempo agresividad.

El azul es un color frío e inmaterial pero suscita una predisposición favorable aunque trae un principio de oscuridad con él. Tiene una cierta afinidad con el negro. Un cuarto pintado de azul tiende a parecer más grande pero también más vacío y frío. El color del cielo se antoja distante como las montañas que baña a lo lejos y el mar tiende a ser oscuro y profundo

Para él, un color más tranquilo y sedante lo constituye el verde. Evoca la vegetación y el mundo natural pero es el color de la calma indiferente porque no transmite alegría ni tristeza.

El naranja posee una fuerza muy activa y se muestra radiante y expansivo por ser la mezcla del amarillo y del rojo. Tiene un carácter acogedor, estimulante y una calidad energética muy positiva.

El rojo azulado transmite más actividad pero a su vez puede provocar inquietud más que ánimo. Adquiere carácter pero sigue estando en el lado pasivo. El amarillo azulado es una combinación ordinaria según Goethe, demasiado simple y pobre pero provoca alguna satisfacción por su cercanía con el verde. Cuando habla del amarillo rojizo explica que el amarillo sobrepasa al rojo aumentando la energía y exagerando lo magnífico y poderoso

### ***4.3. La psicología del color según Eva Heller***

Eva Heller nació el 8 de abril de 1948 en Esslingen (Alemania) y fallece el 31 de enero de 2008 en la misma ciudad donde nació Goethe (Frankfurt del Main). Realizó estudios de psicología y sociología y escribió novelas para adultos, que fueron traducidas a varios idiomas (inglés, ruso, sueco, etc.) recibiendo por ellas excelentes críticas. *La verdadera historia de los colores* fue su primer libro para niños y fue seleccionado para la lista de honor del Premio Alemán al Libro Juvenil.

Para escribir “La Psicología del Color” Eva Heller realizó un estudio a dos mil alemanes de diversos ámbitos culturales y profesionales sobre sus colores preferidos, los que aborrecían. Investigó qué impresiones les causaban cada color y qué colores asociaban a los distintos sentimientos. Estableció asociaciones en 160 sentimientos e impresiones distintos y luego extrajo correlaciones que indicaban que a la algarabía y

la animación se relacionan los mismos colores que a la actividad y la energía; a la fidelidad, los mismos colores que a la confianza.

La autora presenta una clasificación de los colores en cuanto a si son o no apreciados:

**Colores más apreciados**

Azul	45%
Verde	15%
Rojo	12%
Negro	10%
Amarillo	6%
Violeta	3%
Naranja	3%
Blanco	2%
Rosa	2%
Marrón	1%
Oro	1%

**Colores menos apreciados**

Marrón	20%
Rosa	17%
Gris	14%
Violeta	10%
Naranja	8%
Amarillo	7%
Negro	7%
Verde	7%
Rojo	4%
Oro	3%
Plata	2%

Heller llegó a la conclusión de que los colores afectan las emociones, algunos son agradables, otros molestos, existen los colores sedantes o estimulantes y nos afectan de distintas maneras según el grado de luminosidad en el que se encuentren.

La psicología del color indaga la correlación entre los rasgos de la personalidad y las preferencias por un determinado color, y examina por ejemplo, hipótesis acerca de cómo influyen los colores en nuestro comportamiento, o cómo influye nuestra personalidad en la elección de los colores. (Max, L. 1993)

En su libro nos presenta el estudio de trece (13) colores que considera dignos de analizar:

1. **AZUL:** El color preferido. El color de la simpatía, la armonía y la fidelidad, pese a ser frío y distante. El color femenino y el color de las virtudes espirituales
2. **ROJO;** El color de todas las pasiones, del amor al odio. El color de los reyes y del comunismo, de la alegría y del peligro

3. **AMARILLO:** El color más contradictorio. Optimismo y celos. El color de la diversión, del entendimiento y de la traición.
4. **VERDE:** El color de la fertilidad, de la esperanza y de la burguesía. Verde sagrado y verde venenoso.
5. **NEGRO:** El color del poder, de la violencia y de la muerte. El color favorito de los diseñadores y de la juventud. El color de la negación y de la elegancia.
6. **BLANCO:** El color femenino de la inocencia. El color del bien y de los espíritus. El color más importante de los pintores.
7. **NARANJA:** El color de la diversión y del budismo. Exótico y llamativo, pero subestimado.
8. **VIOLETA:** De la púrpura del poder al color de la teología, la magia, el feminismo y el movimiento.
9. **ROSA:** Dulce y delicado, escandaloso y cursi. Del rosa masculino al rosa femenino
10. **ORO:** Dinero, felicidad, lujo. Mucho más que un color
11. **PLATA:** El color de la velocidad, del dinero y de la Luna.
12. **MARRÓN:** Color de lo acogedor, de lo corriente y de la necesidad.
13. **GRIS:** El color del aburrimiento, de lo anticuado y de la crueldad.

Heller logró con sus estudios determinar aspectos nunca antes considerados y que explican los efectos que el color causa en las personas. Expone `por ejemplo que el color rojo actúa incluso cuando no se ve, pues hasta los ciegos sienten que las habitaciones pintadas de rojo están más calientes que las pintada de azul o blanco. Ella explica que existen 115 tonos de amarillo y que lo prefieren los mayores más que los jóvenes. Al hablar del verde expone que es una ideología porque es conciencia medioambiental, amor a la naturaleza y, al mismo tiempo, rechazo de una sociedad dominada por la tecnología. En fin son innumerables los análisis que Heller realiza a cada color y las combinaciones entre ellos.

## CAPÍTULO II

### MARCO METODOLÓGICO

#### 1.- *Planteamiento*

Dentro de una pieza cinematográfica, desde el guión hasta el montaje final forman un conjunto de elementos fundamentales y esenciales para realizar una película. Sin los elementos propios de la dirección de arte se realizaría, quizás, una película incompleta en el sentido de su globalidad y contexto. Al realizar una pieza audiovisual, ya sea del tipo cortometraje, largometraje, inclusive un video clip o una entrega publicitaria, todos los elementos que conforman la imagen deben ser tomados en cuenta y son de gran importancia.

Al momento de realizar una escena que puede poseer un contenido dramático alto, la intencionalidad del escenario, el vestuario y el maquillaje obtienen un papel fundamental para transmitir en todos los aspectos este momento, que como se ejemplificó anteriormente, es dramático.

La estética del todo puede repercutir de manera positiva o negativa en el aspecto y la intención de un guión y por ende de toda la pieza audiovisual que se realice. En este sentido, los elementos de las significaciones de los colores, posiciones del decorado, entre otros, pueden ser analizados a nivel semiológico y psicológico con respecto a la respuesta que el ser humano como espectador le da a los mismos. Además de su importancia para perpetuar y darle una significación a las escenas, el cual se torna relevante a la hora de una realización cinematográfica y suele ser aprovechada en gran medida por los realizadores audiovisuales.

El cine se extiende a nivel mundial y numerosa es la cantidad de los países que se embarcan en realizar y mostrar sus piezas dentro de este llamado, por algunos, Arte.

Es por esto que la investigación se enfrasca en dos piezas latinoamericanas cuya “fama”, si se quiere, ha salido más allá de sus fronteras, y no solo latinoamericanas, hasta llegar y ser tomadas en cuenta por uno de los Premios de mayor prestigio cinematográfico mundial como es el caso de los Premios de la Academia o Premios Óscar. Y por supuesto, ganar dicho galardón.

La importancia y el poder que resulta de una buena utilización de estos elementos dentro de la estética del film conlleva a realizar la siguiente pregunta:

¿Cómo analizar de la influencia del color basado en la Teoría del Color de Goethe y la Psicología del Color de Eva Heller, en las películas latinoamericanas, “La historia Oficial” y “El secreto de sus ojos”?

## ***2.- Objetivos de la investigación***

### ***2.1.- Objetivo general***

Análisis de la influencia del color basado en la Teoría del Color de Goethe y la Psicología del Color de Eva Heller, en las películas latinoamericanas, “La Historia Oficial” y “El secreto de sus ojos”

### ***2.2. Objetivos específicos***

- Identificar los elementos del color que se manejan en un Largometraje, en función de su Dirección de Arte, en específico la escenografía y vestuario.
- Estudiar las piezas audiovisuales *La historia Oficial* (1985) y *El secreto de sus ojos* (2009).
- Determinar las escenas que serán utilizadas para el análisis del color.
- Crear una matriz de análisis por cada elemento, escenografía y vestuario, que refleje las teorías propuestas por cada autor, aplicable al análisis.

- Realizar el análisis del color a las secuencias seleccionadas.
- Determinar y concluir la influencia del color en ambos largometrajes.

### ***3.- Delimitación***

Esta investigación consistió en analizar los elementos del color expuestos en la escenografía y vestuario, que se presentan en tres (3) escenas determinadas por película, procedentes de La historia Oficial (1985) y El secreto de sus ojos (2009), ganadoras del Premio Óscar o Premio de la Academia a Mejor Película Extranjera en 1986 y 2010 respectivamente. Se realizó con la finalidad de exponer el papel fundamental que presenta la dirección de arte, enfocado en los elementos de vestuario y escenografía, en la representación de una atmósfera adecuada que transmita y vaya acorde con lo que se requiere representar de un guión o historia cinematográfica.

### ***4.- Justificación***

Con el paso de los años el crecimiento de la cinematografía se ha hecho evidente. No solo se toma como una pieza con la cual se puede narrar una historia sea basada en un hecho real o ficticio, sino que cada vez comienzan a tomar mayor peso algunos parámetros que en sus comienzos no se les daba el valor que ameritan.

Con una pieza cinematográfica lleva consigo a nivel visual, y a parámetros generales, una historia, representada en un guión, un ambiente en el cuál se desarrolla, representada por las locaciones y las escenografías, y una estética, la cual es representada por una iluminación, un vestuario determinado para los actores, un maquillaje, unos colores, entre otros.

Todos estos elementos icónicos además del desarrollo de la historia llevan al espectador a sentir y experimentar sensaciones, sentimientos, emociones que lo mueven a través de la visualización de una película. Todos los individuos experimentan un sentido distinto a la presentación de distintos encuadres, elementos de luz, colorido o sonidos que se utilicen.

El sentido de una determinada escena, o inclusive, de toda una pieza audiovisual, puede variar dependiendo de los elementos estéticos en el arte que se utilicen para la realización. La Dirección de Arte, cumple un papel fundamental a la hora de ayudar a transmitir el mensaje que se quiere difundir y hacer llegar al espectador.

Este sentido puede ampliarse a través del empleo de la semiótica y la psicología como elementos bases para la ayuda a la realización de este proceso audiovisual. La semiótica como estudio de los signos, la relación entre el significante y el significado, y toda la interpretación que pueda salir de él. Una imagen, aunque no pasea elementos lingüísticos, transmite un mensaje y por ende puede ser abarcada como un signo. Dentro de la cinematografía esto no es un ente extraño y de manera consciente o inconsciente la semiótica, el lenguaje y los signos han estado presentes.

Es por esto que se puede decir que la semiótica puede llegar, o llega, a complementar el cine con respecto a su utilización.

En el caso de esta investigación, se tomó en cuenta el aspecto de la semiótica icónica visual, o parte de una comunicación meramente visual a nivel de los elementos dentro de la Dirección de Arte, que abarca desde los sistemas cromáticos con la utilización del color para denotar algún sentimiento o emoción, como el vestuario, maquillaje, escenografía, entre otros sistemas o elementos visuales que pueden aparecer a lo largo de una escena.

Dicho esto, el análisis realizado presentará un conocimiento e información ampliada sobre la importancia y relevancia que puede poseer un elemento visual sobre el espectador, analizado a través de la semiología y la psicología de dos autores, Goethe y Heller. En este sentido, los lectores de este proyecto podrán tener el conocimiento y la visión de cómo implementar estos elementos dentro de una pieza audiovisual y realizar nuevos acercamientos así como aplicarlos a otras piezas. Abre un nuevo horizonte que permitirá transmitir emociones y manipular, si se quiere, los sentidos del espectador a conveniencia con el propósito del crecimiento visual-icónico en la cinematografía.



## CAPÍTULO III

### ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS

#### 3.1 *Matriz de Análisis*

Se concentrará el análisis de las escenas seleccionadas únicamente en dos (2) áreas específicas que serán la Escenografía y el Vestuario, pero desde el enfoque del color presente en cada una de ellas.

Al realizar un elemento audiovisual, ya sea del tipo cortometraje, largometraje, inclusive un video clip o una entrega publicitaria, todos los elementos que conforman la imagen deben ser tomados en cuenta y son de gran importancia.

Al momento de realizar una escena que puede poseer un alto contenido dramático, como el presentado en las obras que serán objeto de este estudio, la intencionalidad de la luz presente, así como el escenario y el vestuario juegan un papel fundamental para transmitir en todos los aspectos este momento dramático y pueden repercutir de manera positiva o negativa en el aspecto y la intención de un guión y por ende de toda la pieza audiovisual que se realice.

En este sentido, los elementos de las significaciones de los colores, posiciones del decorado, la intensidad de la luz seleccionada, accesorios de un vestuario, entre otros, pueden ser analizados a nivel semiológico con respecto a la respuesta que el ser humano como espectador le da a los mismos, además de su importancia para perpetuar y darle una significación a las escenas, el cual se torna relevante a la hora de una producción cinematográfica y suele ser aprovechada en gran medida por los realizadores audiovisuales.

La investigación busca analizar cómo se ha utilizado el color dentro de esas categorías en estas dos piezas latinoamericanas que han sido tomadas en cuenta por uno de los Premios de mayor prestigio cinematográfico mundial como es el caso de los Premios Óscar y haber ganado lauros como mejor vestuario, mejor dirección de arte y mejor fotografía en premios como el Goya y El Cóndor de Plata entre otros.

La “Escenografía” como concepto involucra a todos aquellos elementos visuales que formen parte de la escenificación, como los decorados, los accesorios y la iluminación, porque desde los paneles hasta el último objeto de utilería constituyen un lenguaje visual del que se vale un director de arte para traducir la intención del guión y añadirle valor. Algunos autores denominan a la escenografía como la pintura de la escena.

En este trabajo se hará énfasis en aquellos elementos que tengan una relación directa o específica con los personajes principales o secundarios presentes en la misma por lo que se dará mayor importancia a escenografías que entren en contacto o que enmarquen algo del personaje (personalidad o mensaje).

A pesar de que la escenografía tiene sus raíces en el teatro griego cuando se comenzó a usar el periacto (precursor de los bastidores) es muy poco lo que se ha escrito sobre la importancia que tiene el color dentro de ella. Es por ello que se buscará con esta investigación abrir caminos que permitan transitar a todos aquellos cineastas deseosos de explorar este valioso campo.

En el “Vestuario” se tomarán en cuenta todas las piezas y/o prendas que definan y caractericen a un personaje. Esto incluye diversos y variados elementos que van desde un vestido hasta unos zarcillos o desde un traje hasta unos lentes. Se le dará más importancia a los elementos que definan a los personajes principales o secundarios que aparezcan en la escena. Los personajes de menor importancia, como extras, no serán tomados en cuenta dentro del análisis.

El vestuario es el primer contacto visual que tiene el espectador al ver un personaje. Antes de que el actor emita un diálogo o exprese una acción, la audiencia ya se forma una impresión por su apariencia externa y en ese aspecto el vestuario es la pieza fundamental y el color juega un rol muy importante dentro de él. A lo largo de la historia fílmica se tienen numerosos ejemplos del uso del color como elemento significativo. ¿Quién no recuerda en “La Lista de Schindler” a la niña vestida de rojo que camina dentro de una secuencia filmada en blanco y negro?

### ***3.1.1 Pasos del análisis***

Se hará una primera clasificación por largometraje y por escena para que se observe en forma independiente la influencia del color en cada una de las categorías seleccionadas. Se elaborará una matriz para la escenografía y tantas matrices de vestuario como personajes principales estén involucrados en la escena. Luego de esas matrices se obtendrá una conclusión final para la escena seleccionada.

Posteriormente de las tres (3) escenas previamente analizadas en cada uno de los largometrajes se realizará un análisis global que integrará las conclusiones iniciales en una conclusión final por película y por último se hará un estudio comparativo entre ambos filmes.

Los elementos a considerar en cada una de las matrices a desarrollar y que serán expuestas en las respectivas filas serán los siguientes:

#### 1.- Matriz escenográfica

- ✓ **Estructura principal:** Es el decorado que conforma el lugar básico donde se lleva a cabo la puesta en escena y está compuesto por la unión de elementos relevantes (paredes, paneles, pisos, escaleras, techos, fondos, etc.) que le dan sentido al espacio.

- ✓ **Estructura secundaria:** La integran aquellos elementos que se añaden a la estructura principal y que forman parte del paisaje visual pero no tienen un carácter protagónico y en ocasiones no son detallados por el espectador.
- ✓ **Atrezzo principal:** Son todos los objetos que son fundamentales para la correcta ambientación de la estructura y que juegan un papel visual importante dentro de la escena, ya sea el mobiliario o enseres específicos.
- ✓ **Atrezzo secundario:** Son los objetos que, aunque están incorporados en la ambientación, no tienen un rol visual preponderante en la escena.

## 2.- Matriz de Vestuario

- ✓ **Vestimenta principal:** La compone fundamentalmente la ropa que está vinculada con la imagen del personaje analizado y que lo viste en mayor cuantía.
- ✓ **Vestimenta secundaria:** Es la que complementa a la vestimenta principal pero no es fundamental para calificar la imagen del personaje.
- ✓ **Accesorios principales:** Son todas aquellas prendas que resaltan sobre la vestimenta y que le añaden valor al personaje.
- ✓ **Accesorios secundarios:** Son las prendas adicionales que no destacan en forma significativa dentro del plano del personaje.

Las variables que se analizarán en las matrices de ambas categorías y que se mostrarán en las columnas son las siguientes:

- ✓ **Descripción:** Se describirá el elemento objeto del análisis.
- ✓ **Tipo de Color:** Aquí se utilizará la tipología del color ampliamente utilizada y que Goethe universalizó, como lo es diferenciar entre colores positivos (cálidos), negativos (fríos) y neutros.
- ✓ **Tono:** Es el nombre específico que recibe el color

- ✓ **Valor:** Es el grado de brillantez o luminosidad que presenta el color. Se clasificará en alto, medio o bajo.
- ✓ **Saturación:** Es el grado de pureza del color. Al igual que el tono se clasificará en alta, media o baja
- ✓ **Significado según Goethe:** Aquí detallaremos según “La Teoría del Color” de Johann Wolfgang von Goethe, lo que ese color representa y los efectos que según él produce en el receptor.
- ✓ **Significado según Heller:** El color estudiado será analizado según “La Psicología del Color” de Eva Heller y donde se verá su influencia en los sentimientos y la razón del que lo percibe.

A continuación se mostrará el diseño de las respectivas matrices que se utilizarán en el análisis descrito:

**LARGOMETRAJE:**

**SECUENCIA No.:**

**DESCRIPCIÓN DE LA ESCENA:**

**MATRIZ ESCENOGRAFICA**

ELEMENTO	DESCRIPCION	TIPO COLOR	TONO	VALOR	SATURACION	SIGNIFICADO GOETHE	SIGNIFICADO HELLER
ESTRUCTURA PRINCIPAL							
ESTRUCURA SECUNDARIA							
ATREZZO PRINCIPAL							
ATREZZO SECUNDARIO							

**LARGOMETRAJE:**

**SECUENCIA No.:**

**DESCRIPCIÓN DE LA SECUENCIA O ESCENA:**

**MATRIZ DE VESTUARIO**

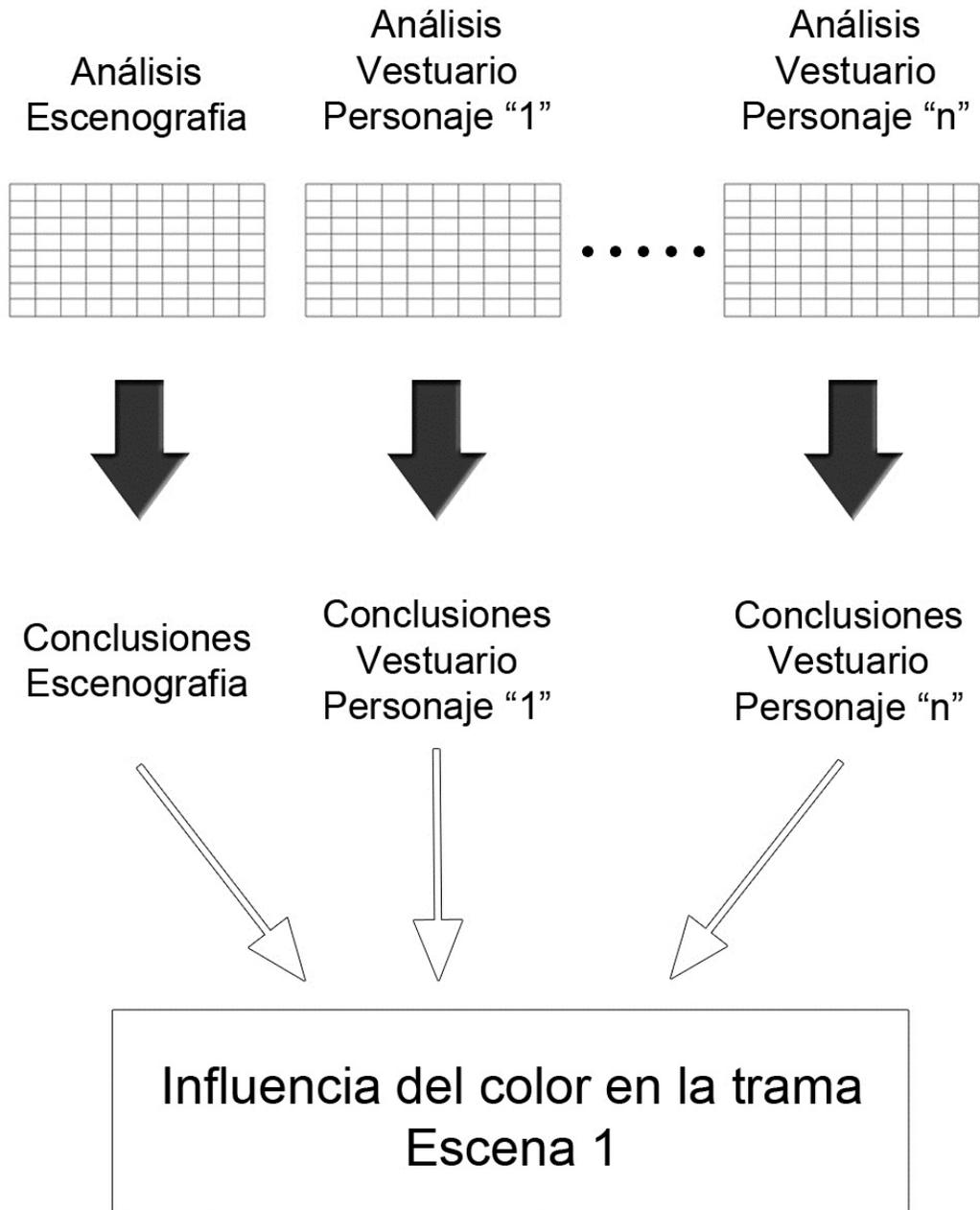
PERSONAJE:

ELEMENTO	DESCRIPCION	TIPO	TONO	VALOR	SATURACION	SIGNIFICADO	SIGNIFICADO
		COLOR				GOETHE	HELLER
VESTIMENTA PRINCIPAL							
VESTIMENTA SECUNDARIA							
ACCESORIOS PRINCIPALES							
ACCESORIOS SECUNDARIOS							

Como se puede observar en el cuadro Nro. 1, que se muestra en la página siguiente, al analizar una escena se generará una sola matriz escenográfica y “n” matrices de vestuario que analizarán la ropa y accesorios de los “n” personajes presentes en esa escena. De cada una de las matrices se obtendrá una conclusión que luego se integrarán en la conclusión final que determinará la influencia del color en la escena seleccionada.

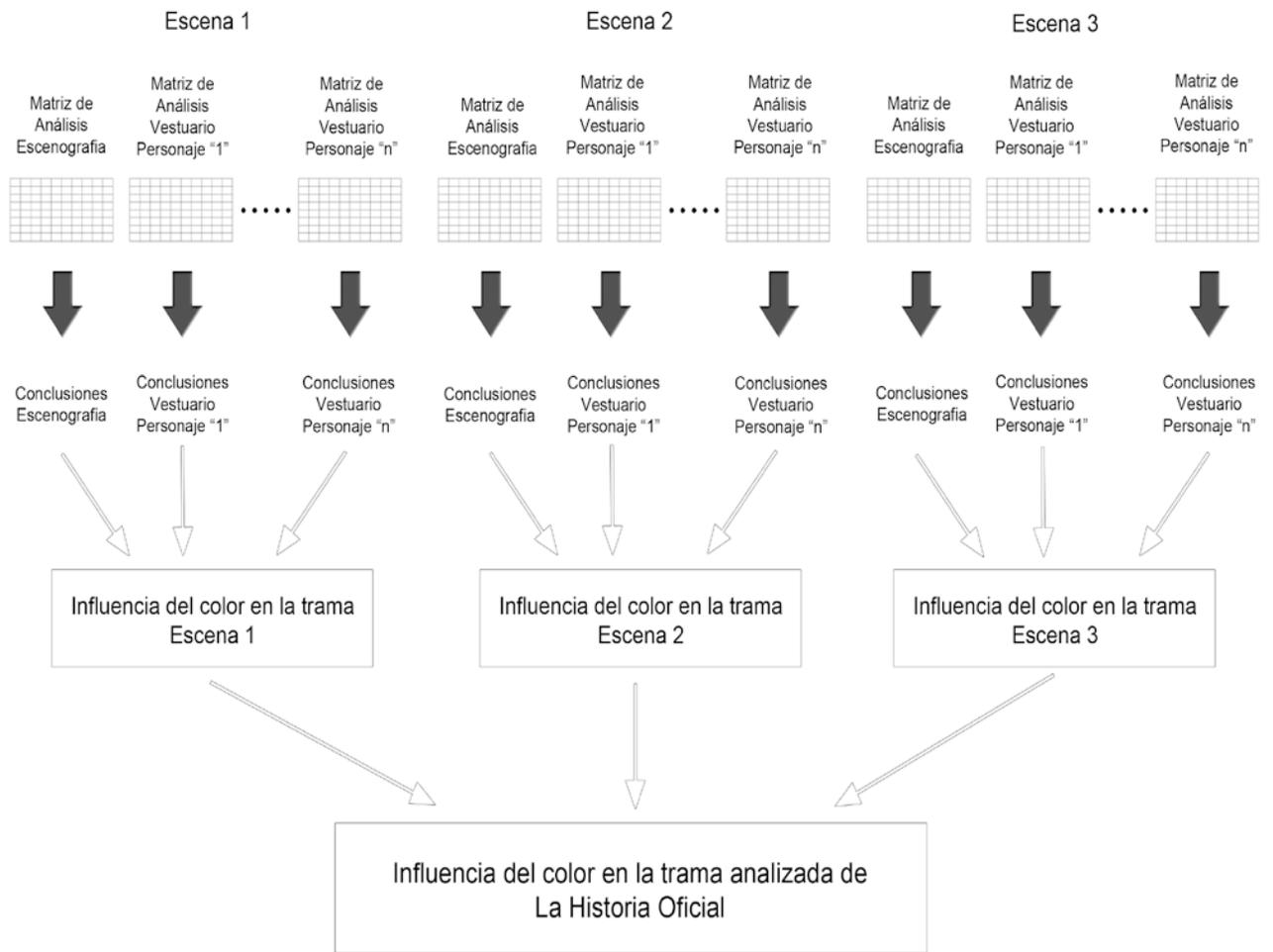
Se aplicará el análisis anterior a cada una de las tres (3) escenas de cada filme para de esa manera concluir como influye el color en la trama elegida. En el cuadro No. 2 se muestra cómo se llegará a esas conclusiones finales por largometraje utilizando como ejemplo “La Historia Oficial”.

# Escena 1



**Cuadro No. 1**

Film: Historia Oficial



**Cuadro No. 2**

### ***2.3 Criterios para la Selección de Muestra de Análisis***

La selección de los largometrajes objeto de este estudio se basó en que las dos producciones han sido, hasta el momento, las únicas hechas en Latinoamérica que han obtenido un Óscar como mejor película de habla no inglesa. “La Historia Oficial” lo obtuvo en 1986 y “El Secreto de sus Ojos” lo ganó en 2010.

El Premio Óscar es otorgado desde el año 1929 por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas y su objetivo es galardonar a los mejores profesionales de la industria. Es transmitido en más de un centenar de países convirtiéndolo en uno de los reconocimientos más importantes del cine en la actualidad.

En el año 1947 se comienza a entregar el Óscar a las películas de habla no inglesa o películas extranjeras como se le conoce comúnmente. Desde que se instauró, un total de veintiún (21) países han logrado ese reconocimiento y solo Argentina lo ha obtenido por nuestra región. Es importante destacar que Latinoamérica ha estado nominada veintidós (22) veces y como se mencionó sólo en dos (2) ocasiones ha triunfado.

Además estos filmes manejan en su esencia tiempos diegéticos similares al coincidir y presentar los conflictos que vivió Argentina en la década del 70, lo cual permitirá incluso establecer una comparativa entre ellas en lo que al tratamiento de las categorías a analizar se refiere.

El crítico argentino Horacio González hace un cuestionamiento interesante al respecto:

Mientras que en La Historia Oficial, que era más ingenua y pedagógica, actuaba el movimiento social y la discusión en el seno de una familia de apropiadores tenía un desenlace inscripto en la corriente reconstructora del pensamiento colectivo, en El secreto de sus ojos, veinticinco años después, hay resarcimiento de un particular que se convierte en victimario, sacando los hechos de la espera reparatoria común. El precio del triunfo amoroso sutura las soledades y deja detrás el borroso espectáculo de la culpa del Estado en estado puro. No hay ante

esto otro remedio que una punición particularista, sin expectativas en la acción que dará el futuro horizonte social y popular. (González, 2010)

Adicionalmente ambos largometrajes tienen en común al mismo director de fotografía, quién es el responsable de crear la atmósfera donde los elementos a analizar están involucrados y en estrecha vinculación.

### ***3.3 Muestra de Análisis***

#### ***3.3.1 Descripción del Corpus***

Analizar la influencia del color en escenas seleccionadas dentro de dos largometrajes latinoamericanos, basado en la *Teoría del Color* de Goethe y la *Psicología del Color* de Eva Heller.

Ambos fueron realizados en Argentina con más de dos décadas de diferencia. El primero es “La Historia Oficial” que fue filmada en 1984 y el segundo es “El Secreto de sus Ojos” grabada en 2009.

#### ***3.3.2 Unidades de análisis***

Se analizarán tres (3) escenas representativas de una secuencia correspondiente a un hilo narrativo específico en cada una de las películas seleccionadas. Los dos largometrajes manejan tramas densas con rupturas de los tiempos diegéticos por lo que analizar un hilo narrativo determinado permitirá estudiar escenas que semiológicamente tengan afinidad y que a su vez formen parte de una estructura narrativa particular a pesar de estar en espacio-tiempo diferentes.

Para comprender mejor lo planteado es preciso acudir a la sinopsis de cada una de los filmes que se analizarán:

**“La Historia Oficial”** se centra en la vida de una profesora de historia de secundaria, llamada Alicia y que se encuentra casada con Roberto, rico empresario involucrado en oscuros negocios con la cúpula política y militar que maneja el país durante la dictadura. Alicia siempre ha sido una esposa sumisa y abnegada que contrasta con la postura autoritaria e inflexible que muestra en su salón de clases, dicotomía que marca su existencia pero que se vuelve detonante de la conducta que asumirá cuando sus propios alumnos le siembren dudas sobre el proceder del régimen imperante y además se rencuentre con Ana, su mejor amiga, y tenga que cuestionar el origen de su hija Gaby, adoptada desde hace cinco años. Ana le confiesa todo lo que padeció dentro de un centro de detención clandestino siete años atrás y le relata el trágico final de muchas personas que fueron asesinadas e incluso niños que nacieron en ese cautiverio con paradero incierto. Este evento marca un paradigma en la vida de Alicia, que inicia una investigación que conlleva a confrontar por primera vez a su marido sobre los progenitores de su hija y a comenzar su angustiada búsqueda.

En esa intrincada tarea, Alicia amplía su mundo social para dar entrada a instituciones y sujetos que la guiarán hacia una verdad que ella teme y que nos mostrará esa historia que Argentina trata de olvidar, llena de manifestaciones que claman por sus desaparecidos y de torturas acaecidas durante casi una década. Su director Puenzo lo resume convincentemente al decirnos: “Todos estos lugares y elementos son el hilo que la conducen a una peregrinación por la realidad de su país. Itinerarios ambos profundos y dolorosos” (Puenzo, 1984).

Como resultado de esas pesquisas conocerá la faceta política de su colega Benítez, que se convertirá en su asidero emocional una vez destruido su mundo conyugal y se contactará con una “Abuela de Plaza de Mayo” que busca desesperadamente a su nieta y que será la respuesta a todas sus interrogantes. Como bien dice González el

desenlace de esta trama está inscripto en la corriente reestructora del pensamiento colectivo.

**“El Secreto de sus Ojos”** se basa en la historia de Benjamín Espósito, situada en el año 1999 cuando acaba de jubilarse después de una vida entera como empleado en un Juzgado Penal. Su sueño por muchos años y que fue postergando es el de escribir una novela. Sin embargo, no quiere inventar ni un hecho en ella, por el contrario contará, dentro del filme, una historia real de un asesinato del que ha sido testigo y protagonista, en la lejana Argentina del año 1974. Eduardo Sacheri, autor y coguionista del filme nos explica que su creación surgió de un hecho verídico:

Una mañana cualquiera mis compañeros más experimentados me contaron una vieja anécdota: a raíz de la amnistía para presos políticos que el gobierno de Cámpora dictó en 1973, y en circunstancias que siempre quedaron en la más completa oscuridad, salió en libertad un preso común que estaba detenido en la cárcel de Devoto a la orden del Juzgado. Se lo acusaba de delitos muy graves y lo aguardaba una larguísima condena. Sin embargo, y sin que nadie supiera nunca el motivo, salió en libertad aquella jornada. (Sacheri, 2010)

Su diégesis entonces hace un recorrido que hará viajar desde ese 1974, fecha en que el autor ubica el brutal asesinato de una maestra, hasta 1999, cuando se investigue el destino del culpable

Así se presentan dos instancias narrativas, enmarcadas una dentro de la otra y donde se entremezclan distintos ejes temporales que se presentan súbitos sin permiso del observador. La primera trata sobre la vida de Benjamín quien desde su jubilación escribe una novela pero que permite observar como fondo de su vida, la confesión de un viejo y profundo amor nunca expresado hacia su colega Irene. La segunda es la construida por Benjamín novela escrita donde relatará en primera persona la historia de Ricardo y Liliana, joven pareja cuya relación es interrumpida por el asesinato de

ella y cuyo verdugo fue sucesivamente encubierto, descubierto, condenado y dejado en libertad, momento en el cual pasó a formar parte de la Alianza Anticomunista Argentina. Cada una de las historias tiene su propio final donde triunfan tanto el amor como la justicia.

Al conocer el contenido de ambos largometrajes se puede reafirmar lo dicho al comienzo: lo importante que es seleccionar un hilo que enlace las escenas que se analizarán y que den sentido a la influencia que el color tendrá en la comprensión de la trama.

### ***3.4 Aplicación de la Matriz de Análisis a la Muestra Seleccionada***

#### ***3.4.1 Aplicación de la Matriz de Análisis: “La Historia Oficial”***

##### ***3.4.1.1 Secuencia 1: Alicia y Ana***

Alicia y su amiga, Ana, leen alegremente, sentadas en un sofá, una carta de una vieja amiga. Siguen bebiendo y charlando cuando la conversación se torna más seria y de trasfondo dramático. Ana, cuenta su experiencia de ser secuestrada, abusada, y maltratada con el fin de extraer información de su ex-esposo desaparecido. Ana comenta, además, cómo las mujeres eran maltratadas de una manera tal, que aquellas que estaban embarazadas perdían a sus bebés. Y las embarazadas que no los perdían, eran separadas de sus niños siendo tomados y vendidos, comentario que ofende a Alicia por la naturaleza de la llegada de su hija adoptiva a sus brazos. Esta escena marca la pauta del comienzo de las interrogantes en la cabeza de Alicia, y de aquí comienza la búsqueda por conocer la verdad de la historia de su hija Gaby, y no la Historia Oficial.

### 3.4.1.1 Matriz Escenográfica

**TABLA N° 1: Secuencia 1**

**Minuto: 00:20:10**

**Duración: 8 minutos**

ELEMENTO	DESCRIPCIÓN	TIPO	TONO	VALOR	SATURACIÓN	SIGNIFICADO	SIGNIFICADO
		COLOR				GOETHE	HELLER
<b>ESTRUCTURA PRINCIPAL</b>	SALA	NEGATIVO (FRÍO)	NEGRO	BAJO	BAJA	MUERTE	VIOLENCIA
	SOFÁ					ERROR	DUELO
<b>ESTRUCURA SECUNDARIA</b>	MUEBLE CON OBJETOS	NEGATIVO (FRÍO)	NEGRO	BAJO	BAJA	MUERTE	VIOLENCIA
	MESA DE COMEDOR	POSITIVO (CÁLIDO)	MARRÓN	BAJO	BAJA	ERROR	DUELO
<b>ATREZZO PRINCIPAL</b>	CARTAS	NEGATIVO (FRÍO)	BLANCAS	MEDIO	MEDIA	MALIGNO	MUERTE
	LENTES		NEGRO	BAJO	BAJA	INOCENCIA	PUREZA
<b>ATREZZO SECUNDARIO</b>	VASOS DE LICOR	POSITIVO (CALIDO)	TRANSPARENTE Y BEIGE	MEDIO	MEDIA	UNIDAD	INOCENCIA
						PAZ	BIEN
						MUERTE	VIOLENCIA
						ERROR	DUELO
						MALIGNO	MUERTE
						EQUILIBRIO	NECEDAD
						EMOCIÓN	AMARGO
						NOBLEZA	

### 3.4.1.1.2 Matriz de Vestuario

Personaje: Alicia

**TABLA N° 2: Secuencia 1**

**Minuto: 00:20:10**

**Duración: 8 minutos**

ELEMENTO	DESCRIPCIÓN	TIPO	TONO	VALOR	SATURACIÓN	SIGNIFICADO	SIGNIFICADO
		COLOR				GOETHE	HELLER
VESTIMENTA  PRINCIPAL	CAMISA	NEGATIVO (FRÍO)	NEGRO Y BEIGE	BAJO	BAJA	INNOBLE  DENSO  SILENCIO	EGOISMO  CULPA  MENTIRA
	PANTALÓN	NEGATIVO (FRÍO)	NEGRO	BAJO	MEDIA	MUERTE  ERROR  MALIGNO	VIOLENCIA  DUELO  MUERTE
VESTIMENTA  SECUNDARIA	COBIJA	NEGATIVO (FRÍO)	ROJA/ VIOLETA/ AZUL/ ROSADO/ AMARILLO	MEDIO	MEDIA	EMOCIÓN  TURBULENTO  SUCEPTIBLE	AMOR  ODIO AGRESIVIDAD LUJO  AMBIVALENCIA
ACCESORIOS  PRINCIPALES	ANILLOS	NEGATIVO (FRÍO)	DORADOS	MEDIO	MEDIA	INTENSO  AGUDO  CARO	DINERO  FELICIDAD  LUJO
ACCESORIOS  SECUNDARIOS	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA

Personaje: Ana

**TABLA N° 3: Secuencia 1**

**Minuto: 00:20:10**

**Duración: 8 minutos**

ELEMENTO	DESCRIPCIÓN	TIPO	TONO	VALOR	SATURACIÓN	SIGNIFICADO	SIGNIFICADO
		COLOR				GOETHE	HELLER
<b>VESTIMENTA PRINCIPAL</b>	CAMISA	NEGATIVO (FRÍO)	BLANCO	MEDIO	MEDIA	INOCENCIA  UNIDAD  PAZ	PUREZA  INOCENCIA  BIEN
	FALDA	NEGATIVO (FRÍO)	GRIS Y BLANCO	MEDIO	MEDIO	VERDAD	SOLEDAD  PASADO  POBREZA  MODESTIA
<b>VESTIMENTA SECUNDARIA</b>	SOBRETUDO	NEGATIVO (FRÍO)	GRIS Y NEGRO	BAJO	BAJA	MUERTE  ERROR  VERDAD	SOLEDAD  PASADO  VIOLENCIA  MUERTE
<b>ACCESORIOS PRINCIPALES</b>	COLLAR	NEGATIVO (FRÍO)	NEGRO  Y DORADO	MEDIO	MEDIA	SILENCIO  INTENSO  MUERTE	CULPA  MADUREZ
<b>ACCESORIOS SECUNDARIOS</b>	PULSERAS	POSITIVO (CALIDO)	MARRÓN Y BEIGE	MEDIO	MEDIA	EQUILIBRIO	NECEDAD



*Figura 1: Personajes y escenografía*

### ***3.4.1.1.3 Resultado del análisis escenográfico: Secuencia 1***

La escenografía utilizada se evidencia el color negro con elementos de color oscuro. Elementos de color marrón así como blanco, completan el escenario.

En muy pocas ocasiones hay una concordancia absoluta entre Goethe y Heller pero en el caso del color negro hay similitudes entre ellos. En este caso el color predominante de la escenografía le transmite al espectador, según las teorías estudiadas, la muerte y lo maligno, la violencia y el duelo. Si se le relaciona con la trama se verá que está en absoluta sintonía con la historia narrada donde se hace énfasis en la cantidad de asesinatos que ocurrieron en ese período en Argentina y en el duelo que se vive a través de las Abuelas de Plaza de Mayo. Hay una total verosimilitud entre el color empleado y el mensaje que el autor ha querido mostrar.

En relación con las pequeñas pinceladas de marrón se asocia al equilibrio según Goethe y a la necesidad según Heller. Aquí la visión de ésta última se encuentra más ligada a la esencia de la historia, al tratarse de la necesidad, incredulidad, que presenta

Alicia de admitir y creer completamente el relato narrado por su amiga Ana, especialmente luego de mencionar los bebés dados en venta durante este período, relacionándolo directamente con la adopción de Gaby.

Los lentes como Atrezzo Principal de Alicia, donde sigue predominando el color negro, trascienden a las características de Goethe de lo maligno, como expuesto anteriormente. Hay un elemento oculto y sombrío detrás de la persona que los carga, además de existir la violencia y el duelo asociados a este color y a esta oscuridad.

#### **3.4.1.1.4 Resultados del análisis de vestuario: Secuencia 1**

Los colores presentes en el vestuario de esta secuencia demarcan de manera muy visible la diferencia entre ambos personajes. Por un lado, se encuentra Ana con una camisa que exalta de pureza con el color blanco que evoca la inocencia, en la cual coinciden ambos autores, tanto Goethe como Heller, así como el bien y la paz. De igual manera, viste una falda a rayas de color blanco y gris. Con la incorporación aquí del gris, además del blanco, se agregan los elementos de la soledad y el pasado, así como la verdad. Todo muy consecuente al personaje y a la historia que relata en esta secuencia al haber sido víctima de abusos por parte del régimen del momento que vivía Argentina.

Por su parte, Alicia tiene una combinación de vestuario de negros y beige. El beige, al encontrarse dentro de la gama de los marrones y también de los amarillos, evocada esta necesidad antes mencionada en la escenografía, por la negación del personaje, en principio de la trama, al creer que esos hechos hubieran ocurrido tan cercanos a ella. Tiene unos grandes anillos de color dorado en los dedos que reflejan ese lujo y dinero que posee al ser de alta alcurnia social; muy diferente a su amiga que personifica más bien la pobreza. Tiene en las piernas una cobija con una combinación de colores entre roja, violeta, azul, rosa y amarilla, que solo con tomar el primer color ya se denota de

nuevo el lujo, así como la pasión pero también la agresividad y el odio. Por su parte, al tomar todos los colores unidos, los autores infieren una ambivalencia entre el bien y el mal, una turbulencia y sensibilidad, aspectos que atacan de primera mano a la protagonista.

#### **3.4.1.1.5 *Influencia del color: Secuencia 1***

Al integrar ambos resultados de análisis escenográfico y del vestuario se comprende una fuerte significación y correlación con la historia narrada desde el inicio del largometraje. Los colores empleados en esta secuencia demarcan una línea muy puntual de diferencia entre ambos personajes y el entorno, hogar de uno de ellos (Alicia). Se encuentra la inocencia versus el lujo. La verdad versus lo susceptible. La pureza y la soledad rodeada de un entorno maligno de oscuridad, como lo refiere Goethe. La verdad que se asoma tras una cortina susceptible de escepticismo y ambivalencia entre una historia narrada oficial y una historia verídica.

Como expresado anteriormente, es aquí donde comienza la búsqueda de la historia verdadera para Alicia, y el verdadero origen de su hija, que la lleva a encontrarse con información y personajes que le demuestran que esa historia narrada no se asemeja a lo ocurrido realmente.

#### **3.4.1.2 *Secuencia 2: Cuarto de Gaby***

En esta secuencia se ve a Gaby en su cuarto interactuando con sus juguetes. Se acerca a su bebé de juguete y comienza a hablarle como si intentara calmarlo de un llanto. Lleva puesto un vestido y zapatillas. En un momento, los primos, que jugaban con armas de juguetes y demás elementos, entran de manera abrupta a la habitación en donde se encuentra Gaby, como si traspasaran la seguridad de un hogar. Gaby grita

fuertemente lo que ocasiona que el tío entre rápidamente a la habitación regañando a los niños, y la madre de Gaby entre a consolarla.

### 3.4.1.2.1 Matriz Escenográfica

**TABLA N° 4: Secuencia 2 Minuto de entrada: 00:34:50 Duración: 3 minutos**

ELEMENTO	DESCRIPCIÓN	TIPO COLOR	TONO	VALOR	SATURACIÓN	SIGNIFICADO	SIGNIFICADO
						GOETHE	HELLER
<b>ESTRUCTURA PRINCIPAL</b>	CUARTO INFANTIL	NEGATIVO (FRÍO)	BLANCO	MEDIO	MEDIA	INOCENCIA UNIDAD PAZ	PUREZA INOCENCIA BIEN
<b>ESTRUCURA SECUNDARIA</b>	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA
<b>ATREZZO PRINCIPAL</b>	BEBÉ DE JUGUETE	POSITIVO (CALIDO)	PIEL ROSADO PÁLIDO	MEDIO	MEDIA	INOCENCIA SUSCEPTIBLE	TIERNO SUAVE PEQUEÑO DELICADO
<b>ATREZZO SECUNDARIO</b>	CAMA  LÁMPARA	NEGATIVO (FRÍO)  NEGATIVO (FRÍO)	ROJO BLANCO VERDE  BLANCA	BAJO  MEDIO	BAJA  MEDIA	JUVENTUD INOCENCIA SUSCEPTIBLE  INOCENCIA UNIDAD PAZ	VIDA JUVENTUD NOBLEZA  PUREZA INOCENCIA BIEN



**Figura 2:** Cuarto de Gaby

### 3.4.1.2.2 Matriz de Vestuario

Personaje: Gaby

**TABLA N° 5: Secuencia 2 Minuto de entrada: 00:34:50 Duración: 3 minutos**

ELEMENTO	DESCRIPCIÓN	TIPO COLOR	TONO	VALOR	SATURACIÓN	SIGNIFICADO GOETHE	SIGNIFICADO HELLER
VESTIMENTA PRINCIPAL	VESTIDO	NEGATIVO (FRÍO)	AZUL CELESTE	MEDIO	MEDIA	SOLEDAD PACIENCIA REFLEXIÓN	LEJANÍA FIDELIDAD INMENSIDAD
VESTIMENTA	ZAPATOS	NEGATIVO (FRÍO)	BLANCO	MEDIO	MEDIA	INOCENCIA	PUREZA

<b>SECUNDARIA</b>						UNIDAD PAZ	INOCENCIA BIEN
<b>ACCESORIOS PRINCIPALES</b>	LAZO	NEGATIVO (FRÍO)	BLANCO	MEDIO	MEDIA	INOCENCIA UNIDAD PAZ	PUREZA INOCENCIA BIEN
<b>ACCESORIOS SECUNDARIOS</b>	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA

Personaje: Alicia

**TABLA N° 6: Secuencia 2 Minuto de entrada: 00:34:50 Duración: 3 minutos**

ELEMENTO	DESCRIPCIÓN	TIPO COLOR	TONO	VALOR	SATURACIÓN	SIGNIFICADO	SIGNIFICADO
						GOETHE	HELLER
<b>VESTIMENTA PRINCIPAL</b>	CAMISA A RAYAS  PANTALÓN	NEGATIVO (FRÍO)  POSITIVO (CALIDO)  NEGATIVO (FRÍO)	MARRÓN  BLANCO  GRIS BEIGE  NEGRO	BAJO   BAJO	BAJA   BAJA	EQUILIBRIO  VERDAD  INOCENCIA  MUERTE ERROR MALIGNO	LUTO MUERTE OLVIDO NECEDAD TRAICIÓN  VIOLENCIA DUELO MUERTE
<b>VESTIMENTA SECUNDARIA</b>	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA
<b>ACCESORIOS PRINCIPALES</b>	RELOJ	NEGATIVO (FRÍO)	NEGRO  Y DORADO	MEDIO	MEDIA	SILENCIO  INTENSO MUERTE	DINERO LUJO EGOISMO CULPA
<b>ACCESORIOS SECUNDARIOS</b>	COLLAR	NEGATIVO (FRÍO)	PLATA	MEDIO	MEDIA	INDECISIÓN	DINERO  MUERTE



**Figura 3:** Alicia y Gaby

Personaje: Tío de Gaby

**TABLA N° 7: Secuencia 2 Minuto de entrada: 00:34:50 Duración: 3 minutos**

ELEMENTO	DESCRIPCION	TIPO	TONO	VALOR	SATURACION	SIGNIFICADO	SIGNIFICADO
		COLOR				GOETHE	HELLER
VESTIMENTA PRINCIPAL	CAMISA	NEGATIVO (FRÍO)	AZUL REY	MEDIO	MEDIA	PESIMISTA  MELANCÓLICO	FIDELIDAD  CONFIANZA  LEJANIA
	PANTALÓN	NEGATIVO (FRÍO)	GRIS	BAJO	BAJA	VERDAD	CRUELDAD OLVIDO PASADO
VESTIMENTA SECUNDARIA	CINTURON	NEGATIVO (FRÍO)	NEGRO	BAJO	BAJA	MUERTE  ERROR	VIOLENCIA  DUELO

						MALIGNO	MUERTE
<b>ACCESORIOS PRINCIPALES</b>	RELOJ	NEGATIVO (FRÍO)	NEGRO Y DORADO	BAJO	BAJA	SILENCIO  INTENSO  MUERTE	EGOISMO Y CULPA
<b>ACCESORIOS SECUNDARIOS</b>	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA



*Figura 4:* Tío y Primos de Gaby

Personaje: Niño # 1

**TABLA N° 8: Secuencia 2 Minuto de entrada: 00:34:50 Duración: 3 minutos**

ELEMENTO	DESCRIPCION	TIPO	TONO	VALOR	SATURACION	SIGNIFICADO	SIGNIFICADO
		COLOR				GOETHE	HELLER
<b>VESTIMENTA PRINCIPAL</b>	CAMISA	NEGATIVO (FRÍO)	GRIS	BAJO	BAJA	SOLEDAD  PASADO	CRUELDAD  OLVIDO  PASADO
	PANTALÓN	POSITIVO (CALIDO)	VERDE MILITAR	BAJO	BAJA	INTERMEDIO  POBRE	INMADUREZ  JUVENTUD  INTERMEDIO
<b>VESTIMENTA SECUNDARIA</b>	LOGO EN LA CAMISA	NEGATIVO (FRÍO)	AZUL CELESTE  BLANCO  AMARILLO  NEGRO	MEDIO	MEDIA	SOLEDAD  UNIDAD  CONTAMINACIÓN  MUERTE	LEJANÍA  TRAICIÓN  VIOLENCIA  MUERTE
<b>ACCESORIOS PRINCIPALES</b>	ESTRELLA	NEGATIVO (FRÍO)	VIOLETA	MEDIO	MEDIA	PESIMISTA  MUERTE	PODER
<b>ACCESORIOS SECUNDARIOS</b>	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA



**Figura 4:** Niños

Personaje: Niño # 2

**TABLA N° 9:** Secuencia 2 Minuto de entrada: 00:34:50 Duración: 3 minutos

ELEMENTO	DESCRIPCION	TIPO	TONO	VALOR	SATURACION	SIGNIFICADO	SIGNIFICADO
		COLOR				GOETHE	HELLER
<b>VESTIMENTA PRINCIPAL</b>	CAMISA	NEGATIVO (FRÍO)	AZUL OSCURO	BAJO	BAJA	NEGACIÓN	CONFIANZA
	PANTALÓN		AZUL OSCURO			OSCURIDAD	LEJANIA
<b>VESTIMENTA SECUNDARIA</b>	LOGO EN LA CAMISA	NEGATIVO (FRÍO)	AZUL CELESTE	MEDIO	MEDIA	SOLEDAD	LEJANÍA
			BLANCO			UNIDAD	TRAICIÓN
			AMARILLO			CONTAMINACIÓN	VIOLENCIA
			NEGRO			MUERTE	MUERTE

<b>ACCESORIOS PRINCIPALES</b>	CINTURÓN	NEGATIVO (FRÍO)	ROJO	BAJO	BAJA	JUVENTUD TURBULENTO	PELIGRO ODIO
<b>ACCESORIOS SECUNDARIOS</b>	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA



*Figura 5:* Niño #2

Personaje: Niño # 3

**TABLA N° 10: Secuencia 2 Minuto de entrada: 00:34:50 Duración: 3 minutos**

ELEMENTO	DESCRIPCION	TIPO COLOR	TONO	VALOR	SATURACION	SIGNIFICADO	SIGNIFICADO
						GOETHE	HELLER
VESTIMENTA PRINCIPAL	CAMISA	NEGATIVO (FRÍO)	AZUL CELESTE	MEDIO	MEDIA	SOLEDAD PACIENCIA REFLEXIÓN	LEJANÍA FIDELIDAD INMENSIDAD
	PANTALÓN	NEGATIVO (FRÍO)	NEGRO	MEDIO	MEDIA	MUERTE ERROR	VIOLENCIA MUERTE
VESTIMENTA SECUNDARIA	LOGO EN LA CAMISA	NEGATIVO (FRÍO)	AZUL CELESTE BLANCO AMARILLO NEGRO	MEDIO	MEDIA	SOLEDAD UNIDAD CONTAMINACIÓN MUERTE	LEJANÍA TRAICIÓN VIOLENCIA MUERTE
ACCESORIOS PRINCIPALES	CINTA EN EL PECHO	NEGATIVO (FRÍO)	ROJO Y NEGRO	BAJO	BAJA	MUERTE ERROR JUEVENTUD	PELIGRO PROHIBIDO
ACCESORIOS SECUNDARIOS	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA



**Figura 6:** Niño #3

Personaje: Niño # 4

**TABLA N° 11: Secuencia 2 Minuto de entrada: 00:34:50 Duración: 3 minutos**

ELEMENTO	DESCRIPCION	TIPO	TONO	VALOR	SATURACION	SIGNIFICADO	SIGNIFICADO
		COLOR				GOETHE	HELLER
<b>VESTIMENTA PRINCIPAL</b>	CAMISA	NEGATIVO (FRÍO)	BLANCA	MEDIO	MEDIA	INOCENCIA	PUREZA
	PANTALÓN	NEGATIVO (FRÍO)	VERDE MILITAR	BAJO	BAJA	INTERMEDIO POBRE	INMADUREZ JUVENTUD
<b>VESTIMENTA SECUNDARIA</b>	LOGO EN LA CAMISA	NEGATIVO (FRÍO)	AZUL CELESTE BLANCO	MEDIO	MEDIA	SOLEDAD UNIDAD CONTAMINA-	LEJANÍA TRAICIÓN VIOLENCIA

			AMARILLO NEGRO			CIÓN MUERTE	MUERTE
<b>ACCESORIOS PRINCIPALES</b>	SOMBRERO DE FIESTA	NEGATIVO (FRÍO)	ROJO,AZUL, VIOLETA Y AMARILLO	MEDIO	MEDIA	EMOCIÓN TURBULENTO SUCEPTIBLE	ODIO AGRESIVIDAD AMBIVALENCI A
<b>ACCESORIOS SECUNDARIOS</b>	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA



*Figura 7: Niño #4*

### ***3.4.2.1.3 Resultado del análisis escenográfico: Secuencia 2***

La escenografía utilizada tiene un predominio de colores que evocan la inocencia, juventud, nobleza, paz, entre otros. Es una buena representación de colores de un cuarto que le pertenece a la niña Gaby, niña alejada de su madre a penas recién nacida

y vendida a su padre adoptivo que formaba parte de los actos de abusos presentes en esa etapa política.

Se denota la inocencia de esta niña que nada tuvo que ver con su destino, y representa lo delicado pero a la vez susceptible de todo el ámbito que la rodea.

#### **3.4.2.1.4 Resultados del análisis de vestuario: Secuencia 2**

En esta secuencia se visualiza una variedad de elementos al estar presentes siete (7) personajes en la misma. Podemos separar rápidamente los significados de colores de cada personaje. En primera estancia se encuentra Gaby, como su cuarto lo refleja su vestuario no queda atrás y también denota la inocencia y la pureza, pero también la lejanía y soledad que son el trasfondo de su historia aun, para esta altura, sin descifrarse, sin conocer su pasado ni su historia.

El tío de la pequeña lleva una vestimenta que refleja su posición ante todos los actos, y hacia el padre adoptivo de Gaby, además de la impotencia. Los colores que viste evocan la melancolía y el pesimismo, así como también el olvido, la confianza y la lejanía. Es un hombre que, como anteriormente escrito, presenta la impotencia de no poder hacer nada, y los colores que lo reflejan emanan esta misma emoción.

Alicia, repite una indumentaria con colores que reflejan similitud en otras de sus vestimentas en este largometraje. Los colores de su atuendo reflejan la muerte, necesidad, olvido, traición, egoísmo y culpa; todos representativos de lo que comienza a ser su historia al estar más cerca de la verdad sobre su hija.

Por parte de los cuatro niños, primos de Gaby, que entran abruptamente al cuarto, a un estilo de representación en juego de las casas allanadas por el régimen para secuestrar a las personas, visten unos colores que tienen esta misma representación. Se destaca la traición, inmadurez, peligro, violencia, muerte y poder. Todos con un mismo elemento en común, un logo colocado sobre sus camisas en la parte izquierda

del pecho con una combinación de colores presentes en la bandera de Argentina. Azul celeste, blanco y amarillo conforman este logo, al igual que el color negro. Estos colores representan la muerte y la violencia para ambos autores, y además, la traición, contaminación, soledad, unidad y lejanía, elementos que pueden ser unidos en similitud con lo que representaba el régimen Argentino en este periodo.

#### ***3.4.2.1.5 Influencia del color: Secuencia 2***

La influencia de los colores en esta secuencia es contundente. La representación de la inocencia y la pureza está reflejada únicamente en Gaby, niña que nada tuvo que ver con su destino. Los personajes de Alicia, madre de Gaby, y del Tío reflejan este desconocimiento y pasado a la vez que está manchado por la muerte y la culpa, al formar ambos, consciente o inconscientemente, de todos los hechos ocurridos.

Los niños forman un papel representativo de toda esta historia al representar esta opresión y actos con una dramatización de los mismos, y con elementos de colores que evocan claramente todo esto. Además, del elemento más fundamental, logo con los colores de la bandera Argentina. Ellos son la representación, de alguna manera, de una parte de esa Argentina autoritaria de represión.

#### ***3.4.1.3 Secuencia 3: Escena final del largometraje***

En esa escena se muestra en un cuarto apergolado solamente a Gaby, la niña cuyos padres fueron asesinados por combatir la dictadura argentina y que fue adoptada ilegalmente. Ella aparece cantando y sentada, con una mirada distraída, en una silla mecedora, vestida con ropa de dormir e iluminada en forma cenital.

### 3.4.1.3.1 Matriz Escenográfica

**TABLA N° 12: Secuencia 3 Minuto de entrada: 01:46:15 Duración: 1 minuto**

ELEMENTO	DESCRIPCION	TIPO COLOR	TONO	VALOR	SATU- RACION	SIGNIFICAD O GOETHE	SIGNIFICADO HELLER
<b>ESTRUCTURA PRINCIPAL</b>	CUARTO CON PÉRGOLA DIVISORIA	NEGATIVO  (FRÍO)	NEGRO	BAJO	BAJA	MUERTE  ERROR  MALIGNO	VIOLENCIA  DUELO  MUERTE
<b>ESTRUCURA SECUNDARIA</b>	PARED  LATERAL	NEGATIVO  (FRÍO)	NEGRO	BAJO	BAJA	MUERTE ERROR MALIGNO	VIOLENCIA DUELO MUERTE
<b>ATREZZO PRINCIPAL</b>	SILLA MECEDORA	NEGATIVO  (FRÍO)	GRIS  CELESTE	MEDIO	MEDIA	UNIÓN DE  ALEGRÍAS Y PENAS	CRUELDAD  ANTICUADO
<b>ATREZZO SECUNDARIO</b>	MESA  LÁMPARA  TRICICLO	POSITIVO  (CÁLIDO)  NEGATIVO  (FRÍO)  NEGATIVO	MARRÓN  NEGRO  PLATA	MEDIO  BAJO  MEDIO	BAJA  BAJA  MEDIA	EQUILIBRIO  MUERTE  INDECISIÓN	NECEDAD  VIOLENCIA  DINERO/MUERTE



**Figura 8:** Escenografía

### 3.4.1.3.2 Matriz de Vestuario

Personaje: Gaby

**TABLA N° 13: Secuencia 3 Minuto de entrada: 01:46:15 Duración: 1 minuto**

ELEMENTO	DESCRIPCION	TIPO COLOR	TONO	VALOR	SATU- RACION	SIGNIFICADO GOETHE	SIGNIFICADO HELLER
<b>VESTIMENTA PRINCIPAL</b>	DORMILONA	NEGATIVO (FRÍO)	AZUL CELESTE	ALTO	ALTA	SOLEDAD PACIENCIA REFLEXIÓN	LEJANÍA FIDELIDAD INMENSIDAD

<b>VESTIMENTA SECUNDARIA</b>	COBIJA A CUADROS	NEUTRO	VIOLETA	MEDIO	MEDIA	MARTIRIO  AFLICCIÓN  MISTICISMO	MAGIA  FEMINISMO
<b>ACCESORIOS PRINCIPALES</b>	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA
<b>ACCESORIOS SECUNDARIOS</b>	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA



*Figura 9: Gaby*

### **3.4.1.3.3 Resultado del análisis escenográfico: Secuencia 3**

La escenografía utilizada en la última escena del largometraje es predominantemente negra con un elemento importante de color gris celeste insertado en ese fondo oscuro.

Existen también una pequeña pincelada marrón y otra plata que aparecen cuando está terminando el dolly.

El color predominante de la escenografía, muestra la muerte y lo maligno, la violencia y el duelo. Cuando se le incorpora el color gris celeste presente en la silla mecedora donde se encuentra la niña, Goethe lo relacionaría con la unión de alegrías y penas que puede ser totalmente asertivo con la trama si sabemos que los padres de la niña fueron asesinados, la pena; pero que encontró una mamá adoptiva y a su verdadera abuela, la alegría. Si se analiza según Heller, la crueldad sale a relucir, lo cual tampoco está alejado de la historia planteada porque los padres de Gaby fueron torturados y ella se salva porque fue asignada a un político del régimen.

Con los pequeños toques de marrón se asocia al equilibrio y a la necesidad. El color plata presente en el triciclo, visto por Goethe, representa la indecisión lo cual nos llevaría a pensar en la falta de contundencia que tuvo el pueblo argentino para acabar con esos abusos de poder, y visto por Heller significa dinero, lo cual encaja aún más porque fue uno de los principales motivadores de esa dictadura.

#### ***3.4.1.3.4 Resultados del análisis de vestuario: secuencia 3***

Los colores utilizados en el vestuario son muy contundentes a pesar de sólo contar con dos (2) elementos: Una pijama o dormilona y una cobija que la rodea y sobre la cual está sentada. La dormilona es del mismo color azul celeste que tiene la bandera de Argentina y está iluminada en forma cenital dándole fuerza e importancia. Según Goethe significa soledad, paciencia y reflexión. La niña está sola en su mecedora y puede invitar a la reflexión al estar vestida con el color primordial de la bandera argentina y saber el espectador lo que esa niña representa en “La Historia Oficial” y lo vivido en su país. Si se analiza utilizando a Heller significa lejanía, fidelidad e inmensidad. En este caso se podría buscar una similitud por la fidelidad que se debe

guardar al país, pero la explicación de Goethe es mucho más cercana a la trama contada.

La cobija sobre la que se sienta la niña presenta el violeta como color preponderante. Si se analiza según Goethe ella estaría sentada sobre la aflicción y el martirio lo cual encaja con la explicación de que Argentina estaría sentada sobre una época llena de tristeza que invita al olvido. Si se observa bajo la óptica de Heller significa magia y feminismo. El primer concepto no estaría involucrado pero el segundo lo estaría a través de las Abuelas de Plaza de Mayo, heroínas que evitaron que las terribles vivencias de la dictadura militar quedaran impunes.

#### ***3.4.1.3.5 Influencia del color en la escena final***

Cuando se integra el análisis escenográfico con el del vestuario ocurre una sinergia entre los colores empleados y la historia que se ha relatado durante el largometraje. Tenemos una niña vestida con el color primordial de la bandera que representa la reflexión e insertada en un cuarto apergolado y negro que representa la muerte. Fue totalmente acertado por parte de sus realizadores emplear esos colores en la escena final del filme porque logran simbolizar lo que representa esa niña: un ser inocente que se encuentra indefenso ante la maldad que le rodea y que invita a reflexionar sobre lo ocurrido en esa oscura etapa de la historia de ese sureño país.

Si además se le suma que para Goethe, el azul mezclado con el negro simboliza la desesperación, el fanatismo y la intolerancia, se tiene una total empatía entre los colores utilizados en ambas categorías estudiadas y lo que busca transmitir el autor y realizador con “La Historia Oficial”.

### 3.4.2 Aplicación de la Matriz de Análisis: “El Secreto de sus ojos”

#### 3.4.2.1 Secuencia 1: Espósito

En esta escena, se ve al fondo al protagonista del largometraje, sentado frente a un escritorio, que escribe en su cuaderno sobre un caso trágico ocurrido años atrás que le siguió la pista hasta el final. El enfoque de este encuadre va directo sobre una lámpara encendida que se encuentra casi en primer plano que, a pesar de su cercanía y brillo, no opaca la figura de Espósito, el protagonista.

##### 3.4.2.1.1 Matriz Escenográfica

**TABLA N° 14: Secuencia 1 Minuto de entrada: 00:04:04 Duración: 9 seg.**

ELEMENTO	DESCRIPCION	TIPO	TONO	VALOR	SATURACION	SIGNIFICADO	SIGNIFICADO
		COLOR				GOETHE	HELLER
ESTRUCTURA PRINCIPAL	LÁMPARA	POSITIVO (CÁLIDO)	NARANJA	MEDIO	MEDIA	AGRADABLE  ALEGRÍA EMOCIÓN	LLAMATIVO  TRANSFOR- MACIÓN
	MESA	POSITIVO (CÁLIDO)	MARRÓN	BAJO	BAJA	EQUILIBRIO	NECEDAD  PEREZA  FUERZA
ESTRUCURA SECUNDARIA	PARED FINAL	POSITIVO (CÁLIDO)	MARRÓN	BAJO	BAJO	EQUILIBRIO	NECEDAD  PEREZA  FUERZA

	MESA	POSITIVO (CÁLIDO)	MARRÓN	BAJO	BAJA	EQUILIBRIO	NECEDAD  PEREZA  FUERZA
<b>ATREZZO PRINCIPAL</b>	LÁMPARA	POSITIVO (CÁLIDO)	VERDE	MEDIO	MEDIA	INTERMEDIO  GRATIFICANTE	LIBERTAD  TRANQUILIZANTE  ESPERANZA
<b>ATREZZO SECUNDARIO</b>	MESA  CUADERNO	POSITIVO (CÁLIDO)  NEGATIVO (FRÍO)	MARRÓN  BLANCO	BAJO  BAJO	BAJA  BAJA	EQUILIBRIO  INOCENCIA	NECEDAD  BIEN  INOCENCIA

### 3.4.2.1.2 Matriz de Vestuario

Personaje: Benjamín Espósito

**TABLA N° 15: Secuencia 1 Minuto de entrada: 00:04:04 Duración: 9 seg.**

ELEMENTO	DESCRIPCION	TIPO  COLOR	TONO	VALOR	SATURACION	SIGNIFICADO  GOETHE	SIGNIFICADO  HELLER
<b>VESTIMENTA PRINCIPAL</b>	CAMISA	NEGATIVO (FRÍO)	VERDE  OSCURO	BAJO	BAJA	INTERMEDIO  GRATIFICANTE	LIBERTAD  TRANQUILIZANTE  ESPERANZA
<b>VESTIMENTA SECUNDARIA</b>	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA

<b>ACCESORIOS PRINCIPALES</b>	LENTE	NEGATIVO (FRIO)	TRANSPAREN TES NEGRO	BAJO	BAJA	PUREZA  SILENCIO  NOBLEZA  ELEGANCIA	HONRADEZ  VERDAD  FINAL  ELEGANCIA
<b>ACCESORIOS SECUNDARIOS</b>	RELOJ	NEGATIVO (FRÍO)	NEGRO  Y DORADO	MEDIO	MEDIA	SILENCIO  INTENSO	LUJO  EGOISMO CULPA



*Figura 10:* Espóito

#### ***3.4.2.1.2 Resultado del análisis escenográfico: Secuencia 1***

Esta secuencia, se exhibe con una oscuridad que, según Goethe y Heller, representa la muerte. Sin embargo, el predominio de esta escena va a dos focos principales: una lámpara verde encendida al fondo, al lado de donde se encuentra el protagonista del largometraje. Este color evoca lo gratificante, la libertad tranquilizante y la esperanza. El segundo elemento de enfoque es la lámpara naranja encendida casi en primer plano, que representa según la teoría de Goethe lo agradable, la emoción, y según Heller, lo llamativo y la transformación. Da un primer vistazo interpretativo a lo que será el desenlace de la historia, que comienza con la esperanza de conseguir la verdad, rodeado de esta oscuridad representativa de la muerte, por parte de Espósito, para culminar con la alegría, lo agradable de hacer la justicia enfocada en el film.

#### ***3.4.2.1.3 Resultados del análisis de vestuario: Secuencia 1***

La vestimenta del protagonista, Espósito, en esta secuencia es sencilla. Se muestra solo de la cintura para arriba al estar escribiendo en un escritorio. Su camisa es de un color verde oscuro, que en significado del verde, así como la lámpara anteriormente descrita, remarca lo gratificante, la libertad y la esperanza, elementos que en el curso de la historia marcan el quién es él protagonista y lo que busca, esa justicia sobre un caso trágico de una joven de 22 años asesinada.

#### ***3.4.2.1.4 Influencia del color: Secuencia 1***

La influencia de los colores en ambos elementos, escenográfico y de vestuario, marcan este espectro o línea de tiempo de la historia, desde un comienzo de falta de conocimiento de la verdad pero el remanente de la esperanza, hasta la alegría final de haber logrado la justicia. Los elementos del color rodeando al protagonista marcan

esta pauta en un momento en el que escribe su libro basado en este asesinato y comienza así a relatar su historia.

### **3.4.2.2 Secuencia 2: Atrapan a Gómez en el juego de Racing**

Tras comprender que la pasión es algo que nadie puede cambiar, Espósito y Sandoval se encuentran en un partido de fútbol de Racing de Avellaneda contra Huracán, con la finalidad de conseguir al asesino. Luego de una equivocación momentánea, consiguen dar con Gómez quien huye por todo el estadio hasta ser atrapado en pleno campo del juego.

#### **3.4.2.2.1 Matriz Escenográfica**

**TABLA N° 16: Secuencia 2 Minuto de entrada: 00:58:10 Duración: 5 minutos**

ELEMENTO	DESCRIPCION	TIPO	TONO	VALOR	SATURACION	SIGNIFICADO	SIGNIFICADO
		COLOR				GOETHE	HELLER
<b>ESTRUCTURA PRINCIPAL</b>	ESTADIO DE FUTBOL DE "HURACÁN"	NEGATIVO (FRÍO)	VERDE	ALTO	ALTA	INTERMEDIO GRATIFICANTE ESPERANZA NATURALEZA	LIBERTAD TRANQUILIZANTE ESPERANZA
<b>ESTRUCTURA SECUNDARIA</b>	BAÑOS Y ESTRUCTURAS DEL ESTADIO	NEGATIVO (FRÍO)	VERDE NARANJA AZUL	MEDIO	MEDIA	CONCIENCIA MASCULINO REALISTA ESTIMULANTE	LEJANO ANHELO ESPERANZA PELIGRO

<b>ATREZZO PRINCIPAL</b>	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA
<b>ATREZZO SECUNDARIO</b>	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA



*Figura 11:* Estadio de Fútbol



*Figura 12:* Estadio de Fútbol

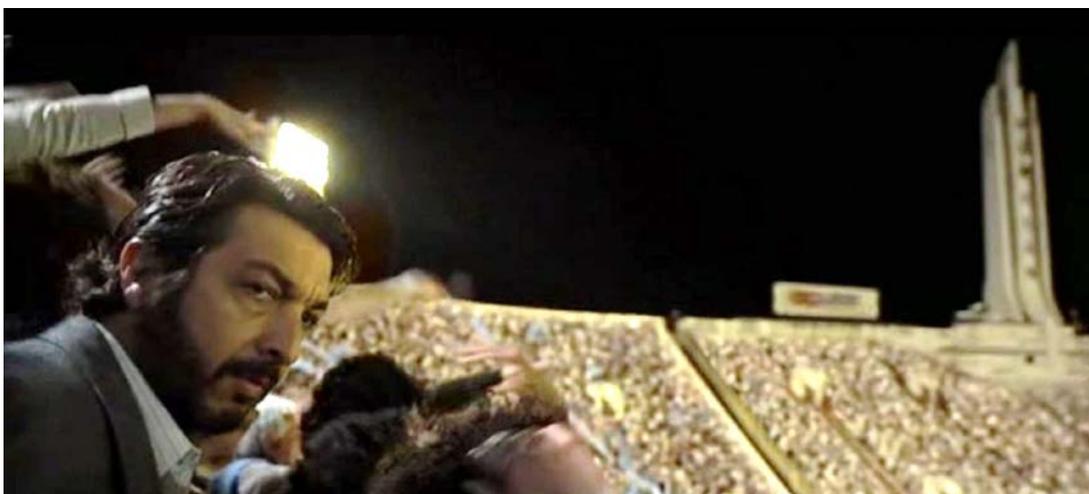
### 3.4.2.2 Matriz de Vestuario

Personaje: Benjamín Espósito

**TABLA N° 17: Secuencia 2 Minuto de entrada: 00:58:10 Duración: 5 minutos**

ELEMENTO	DESCRIPCION	TIPO	TONO	VALOR	SATURACION	SIGNIFICADO	SIGNIFICADO
		COLOR				GOETHE	HELLER
<b>VESTIMENTA PRINCIPAL</b>	CHAQUETA	NEGATIVO (FRÍO)	GRIS	BAJO	BAJA	DISCRETO	MODESTIA
	CAMISA	NEGATIVO (FRÍO)	BLANCA	BAJO	BAJA	MODERADO NOBLE	BIEN
	PANTALÓN	NEGATIVO (FRÍO)	NEGRO	BAJO	BAJA	FUERTE DURO	ELEGANCIA

<b>VESTIMENTA SECUNDARIA</b>	NO APLICA						
<b>ACCESORIOS PRINCIPALES</b>	NO APLICA						
<b>ACCESORIOS SECUNDARIOS</b>	NO APLICA						



**Figura 13:** Espósito

Personaje: Pablo Sandoval

**TABLA N° 18: Secuencia 2 Minuto de entrada: 00:58:10 Duración: 5 minutos**

ELEMENTO	DESCRIPCION	TIPO COLOR	TONO	VALOR	SATURACION	SIGNIFICADO	SIGNIFICADO
						GOETHE	HELLER
<b>VESTIMENTA PRINCIPAL</b>	CHAQUETA	NEGATIVO (FRÍO)	BEIGE	MEDIO	MEDIA	TERRENAL	ACOGEDOR
	CAMISA	NEGATIVO (FRÍO)	BLANCO	MEDIO	MEDIA	BONDAD	BIEN
		POSITIVO				NOBLE	

	PANTALÓN	(CALIDO)	MARRÓN	MEDIO	MEDIA	TERRENAL REAL	ACOGEDOR ROBUSTO
<b>VESTIMENTA SECUNDARIA</b>	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA
<b>ACCESORIOS PRINCIPALES</b>	LENTESES	NEGATIVO (FRIO)	NEGRO	BAJO	BAJA	FUERTE DURO	ELEGANCIA
<b>ACCESORIOS SECUNDARIOS</b>	ANILLO DE MATRIMONIO	POSITIVO (CALIDO)	DORADO	BAJO	BAJA	RECTO	FELICIDAD LUJO



*Figura 14:* Sandoval

Personaje: Isidoro Gómez

**TABLA N° 19: Secuencia 2 Minuto de entrada: 00:58:10 Duración: 5 minutos**

ELEMENTO	DESCRIPCION	TIPO COLOR	TONO	VALOR	SATURACION	SIGNIFICADO GOETHE	SIGNIFICADO HELLER
<b>VESTIMENTA PRINCIPAL</b>	CAMISA	NEGATIVO (FRÍO)	NARANJA/ VERDE/AZUL/ BLANCO	BAJO	BAJA	GRATIFICANTE CONCIENCIA REALISTA	LIBERTAD ESPERANZA MASCULINO VACIO

	PANTALÓN	NEGATIVO (FRÍO)  POSITIVO (CALIDO)	VERDE MARRÓN	BAJO	BAJA	EQUILIBRIO  INNOBLE  REALISTA	VENENOSO  FEO  PEREZA
<b>VESTIMENTA SECUNDARIA</b>	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA
<b>ACCESORIOS PRINCIPALES</b>	BUFANDA	NEGATIVO (FRÍO)	AZUL CELESTE Y BLANCO	MEDIO	MEDIA	PROFUNDIDAD  FRÍO  INDIFERENTE  DEBIL	LEJANÍA  ANHELO  VACIO
<b>ACCESORIOS SECUNDARIOS</b>	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA



*Figura 15: Gómez*



*Figura 15: Gómez*

#### ***3.4.2.2.3 Resultado del análisis escenográfico: Secuencia 2***

Se encuentran en un escenario de un estadio de fútbol, justo antes de atrapar al asesino y cuando finalmente es atrapado. Los elementos del color de este escenario representan las emociones vividas por Espósito y su compañero Sandoval. El anhelo y la esperanza de conseguir finalmente a quien por tanto tiempo buscaban. El realismo y lo estimulante de la acción que están realizando, así como el anhelo de lograrlo. Sin dejar de lado la conciencia, el realismo y el peligro que se presentan con dicha acción, hasta conseguir en definitiva ese resultado positivo para el bien.

#### ***3.4.2.2.4 Resultados del análisis de vestuario: Secuencia 2***

Se remarca la diferencia entre el bien y el mal en el vestuario de los personajes predominantes de esta secuencia. Tanto Espósito, como Sandoval, presentan la elegancia y la modestia, lo real y fuerte, así como la bondad y la nobleza, en este momento que tanto han esperado.

Por otro lado, Gómez, el asesino, presenta una línea de colores en su vestimenta masculinos, una mezcla de lo gratificante y lo realista, al encontrarse con esa libertad momentánea disfrutando de su pasión en el juego de fútbol, para mostrarse por igual con esa debilidad, vacío, veneno e innoble que también despierta su vestuario.

#### **3.4.2.2.5 *Influencia del color: Secuencia 2***

La influencia de los colores en esta secuencia tiene un comienzo de profundidad y lo indiferente, hasta conseguir ese elemento gratificante de atrapar al asesino en un campo rodeado de verde que se remite a la esperanza, esta esperanza de justicia que por tantos años persiguió al protagonista.

El color en esta secuencia está en perfecta concordancia con lo que ocurre en la historia de este largometraje, consiguiendo que el bien prevalezca sobre el mal.

#### **3.4.2.3 *Secuencia 3: Escena final***

Espósito une los cabos sueltos con los hechos ocurridos alrededor del asesinato de Liliana y de Sandoval, luego de su conversación con Morales. Regresa a casa de Morales y espera a que salga. Morales sale de la casa delante de un fondo rojo que adquiere la atención; camina hasta el anexo de la casa, a donde Espósito lo sigue.

Espósito al abrir la puerta cuidadosamente nota a Morales de espalda y es cuando ve, detrás de los barrotes caseros, a un hombre caminar con enfermedad o fatiga. Al acercarse, Espósito se da cuenta que se trata de Gómez, el asesino de Liliana, esposa de Morales. Dos frases contundentes se expresan en esta escena, Espósito da media vuelta y se va.

### 3.4.2.3.1 Matriz Escenográfica: Secuencia 3

**TABLA N° 20: Secuencia 3 Minuto de entrada: 01:51:40 Duración: 05:20 min.**

<b>ELEMENTO</b>	<b>DESCRIPCION</b>	<b>TIPO COLOR</b>	<b>TONO</b>	<b>VALOR</b>	<b>SATURACION</b>	<b>SIGNIFICADO GOETHE</b>	<b>SIGNIFICADO HELLER</b>
<b>ESTRUCTURA PRINCIPAL</b>	ANEXO DE LA CASA	POSITIVO  (CALIDO)	AMARILLO  ROJO  NARANJA	MEDIO	MEDIA	INTENSO  AGUDO  FUERZA  ESTIMULANTE	MADUREZ  TRAICIÓN  VIDA  PELIGRO
<b>ESTRUCTURA SECUNDARIA</b>	FRENTE DE LA CASA	NEGATIVO  (FRÍO)  NEGATIVO  (FRÍO)  POSITIVO  (CALIDO)	BLANCO  NEGRO  ROJO	MEDIO  MEDIO  MEDIO	MEDIA  MEDIA  MEDIA	PAZ  SILENCIO  FUERZA  PASIÓN  VIRILIDAD	BIEN  FINAL  DUELO  CORRECCION  ES  CONTROLES  JUSTICIA
<b>ATREZZO PRINCIPAL</b>	BARROTOS	POSITIVO  (CALIDO)	DORADO	MEDIO	MEDIA	INTENSO  RECTO	DESLUMBRA- MIENTO
<b>ATREZZO SECUNDARIO</b>	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA

### 3.4.2.3.2 Matriz de Vestuario: Secuencia 3

Personaje: Benjamín Espósito

**TABLA N° 21: Secuencia 3 Minuto de entrada: 01:51:40 Duración: 05:20 min.**

ELEMENTO	DESCRIPCION	TIPO COLOR	TONO	VALOR	SATURACION	SIGNIFICADO GOETHE	SIGNIFICADO HELLER
<b>VESTIMENTA PRINCIPAL</b>	CHAQUETA	NEGATIVO (FRÍO)	MARRÓN	BAJO	BAJA	EQUILIBRIO	FUERZA
	CAMISA	NEGATIVO (FRÍO)	BLANCA	ALTO	ALTA	MODERADO NOBLE	BIEN
	PANTALÓN	NEGATIVO (FRÍO)	MARRÓN	MEDIO	MEDIA	EQUILIBRIO	FUERZA
<b>VESTIMENTA SECUNDARIA</b>	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA
<b>ACCESORIOS PRINCIPALES</b>	CINTURÓN	NEGATIVO (FRÍO)	NEGRO	MEDIO	MEDIA	DURO FUERTE	ELEGANCIA
<b>ACCESORIOS SECUNDARIOS</b>	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA



**Figura 16:** Espósito

Personaje: Ricardo Morales

**TABLA N° 22: Secuencia 3 Minuto de entrada: 01:51:40 Duración: 05:20 min.**

ELEMENTO	DESCRIPCION	TIPO	TONO	VALOR	SATURACION	SIGNIFICADO	SIGNIFICADO
		COLOR				GOETHE	HELLER
<b>VESTIMENTA PRINCIPAL</b>	CAMISA	NEGATIVO (FRÍO)	BLANCA	ALTO	ALTA	NOBLE	BIEN
	CHALECO	POSITIVO (CALIDO)	BEIGE	MEDIO	MEDIA	TERRENAL REAL	FUERTE NECEDAD
	PANTALÓN	NEGATIVO (FRÍO)	NEGRO	MEDIO	MEDIA	SILENCIO NOBLEZA	FINAL NEGACIÓN DURO
<b>VESTIMENTA SECUNDARIA</b>	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA
<b>ACCESORIOS PRINCIPALES</b>	LENTE	NEGATIVO (FRÍO)	PLATA	BAJO	BAJA	FRÍO IMPERCEPTIBLE	DISTANTE FRÍO INTELLECTUAL
<b>ACCESORIOS SECUNDARIOS</b>	CINTURÓN	NEGATIVO (FRÍO)	NEGRO	MEDIO	MEDIA	DURO FUERTE	ELEGANCIA



*Figura 17:* Morales



*Figura 18:* Morales y Espósito

Personaje: Isidoro Gómez

**TABLA N° 23: Secuencia 3 Minuto de entrada: 01:51:40 Duración: 05:20 min.**

ELEMENTO	DESCRIPCION	TIPO	TONO	VALOR	SATURACION	SIGNIFICADO	SIGNIFICADO
		COLOR				GOETHE	HELLER
<b>VESTIMENTA PRINCIPAL</b>	SUETER	NEGATIVO (FRÍO)	GRIS  NEGRO  ROJO	MEDIO	MEDIA	APAGADO	HORRIBLE  INHUMANO  MALO AGRESIVIDAD  ODIO
	CAMISA	NEGATIVO (FRÍO)	GRIS	BAJO	BAJA	APAGADO	PASADO  CRUEL
	PANTALÓN	NEGATIVO (FRÍO)	NEGRO	BAJO	BAJA	MUERTE  MIEDO	CULPA
<b>VESTIMENTA SECUNDARIA</b>	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA
<b>ACCESORIOS PRINCIPALES</b>	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA
<b>ACCESORIOS SECUNDARIOS</b>	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA	NO APLICA



*Figura 19: Gómez*



**Figura 20: Gómez**

### ***3.4.2.3.3 Resultado del análisis escenográfico: Secuencia 3***

Es una secuencia de gran intensidad, donde el protagonista descubre el paradero del asesino luego de 25 años. En el principio de esta secuencia se ve a Morales que sale de su casa rodeado de una luz roja de fondo. Dicha luz, con ese color, refleja la virilidad y la fuerza, el control y la justicia que quedo en las manos de Morales luego de que Gómez quedara absuelto. Las paredes de la casa están pintadas de blanco, color que representa el bien y la paz, todo el entorno se encuentra rodeado de

oscuridad, silencio del final, en completa relación con la imagen de Morales y la justicia que está llevando por su propia cuenta.

En el anexo, donde se encuentra preso Gómez, predomina el amarillo con tonos de rojo y naranja, colores que evocan la madurez, la fuerza, así como la intensidad, la traición y el peligro, elementos que están en torno a las acciones que realizó Gómez que afectaron y afectan a Morales. Los barrotes son de un color dorado que denota nuevamente lo intenso, lo recto y el deslumbramiento. Es un entorno y una celda apropiada para el perpetuador de tal terrible asesinato.

#### ***3.4.2.3.4 Resultados del análisis de vestuario: Secuencia 3***

El vestuario de Espósito representa quien es, con su caracterizada moderación y elegancia, los elementos de color que lo rodean en su vestuario representan esa nobleza, equilibrio y fortaleza que ha mantenido por tantos años.

Gómez, encarcelado por una justicia ajena a cualquier gobierno, presenta unos colores fríos, con una combinación de gris, negro y rojo, que constituyen lo apagado e inhumano, la agresividad, lo malo, el pasado, el odio, la muerte y por supuesto, el miedo, miedo de no poder salir de ahí y seguir cargando con la culpabilidad de todas sus acciones. Se ve demacrado y apagado, con la desesperación de un contacto humano, sin embargo, ya él no lo es, él es lo inhumano y lo horrible, gracias a lo que hizo. Pasa finalmente, antes de retirarse, sobre un halo de luz azul celeste, color de la bandera Argentina, en representación de su apoyo por la dictadura que lo dejó absuelto, para conducirlo a ese final.

Por parte de Morales, la unión de varios colores que hacen contraste pero a su vez demuestra los sentimientos que presenta, son la perfecta unión con el significado de este personaje. Viudo, herido de sentimientos y con la venganza en sus manos, Morales presenta un vestuario con colores tan contrarios como la nobleza y lo real, así como lo distante, lo frío, fuerte e imperceptible. Estas contradicciones, o aciertos,

son una buena representación del momento que vive el personaje para el instante de esta secuencia.

#### ***3.4.2.3.5 Influencia del color: Secuencia 3***

No hay duda que la intensidad de esta secuencia es palpable de principio a fin. La justicia lograda de manera personal con todas las pinceladas de pasado, odio, muerte, así como también de la paz, control y fuerza, demarcan de esta, una secuencia realmente impactante para el espectador.

El espectro de colores tiene una utilización perfecta, desde los matrices de luz hasta los tonos, evocando cada sentimiento expresado y sentido por cada uno de los personajes que forman parte de él.

### **3.5 Resultados**

#### ***3.5.1 Resultados: “La Historia Oficial”***

El reflejo de la historia de todo el largometraje está presente en todas las secuencias a través de los colores empleados.

Se aprecia fácilmente la repetición de los elementos de color que rodean a Gaby, como personaje marcado por la inocencia, sin el conocimiento de su verdadero origen. Los colores que rodean a su personaje tienen una gran carga de inocencia y pureza. Incluso, al tratarse del personaje de Ana, amiga de Alicia, que solo al narrar su historia comenzó la búsqueda del verdadero origen de Gaby. Ana, por igual, evoca la pureza y la inocencia, al ser ella también parte de estos hechos ocurridos durante ese período en Argentina.

Alicia, se ve marcada por la muerte y la oscuridad, elementos que van de la mano al formar parte, sin su conocimiento, de estos hechos terribles que ocurrieron, y que no

imaginó que tendrían una relación tan cercana a ella hasta el final. El lujo y los elementos de muerte y oscuridad reflejan a Alicia, a la vez que lo susceptible, el sentimiento de culpa y el egoísmo. A pesar de su negación, ella forma parte fundamental de seguir estos hechos ocurridos.

El reflejo de los colores como uno de los elementos fundamentales para contar la trama, está presente. No se puede apartar la mirada de que estos colores evocan por igual la historia contada en el largometraje y te llevan entre tonos, de principio a fin, por una historia fuerte de la búsqueda de la verdad.

### ***3.5.2 Resultados: “El Secreto de sus ojos”***

El color sigue su reflejo fundamental en este largometraje.

La moderación, elegancia y nobleza persiguen a Espósito durante toda la trama en los colores que son reflejados a él. Al igual que la esperanza y finalmente la alegría del descubrimiento de todo y que se realizó una justicia, pero tal vez, no de la forma que él esperaba.

Se encuentran todos los matices que evocan los sentimientos de angustia, temor, tristeza, peligro, así como alegría, hallazgo, equilibrio y esperanza. La historia se narra por igual a través de los colores que están durante todo el largometraje.

Un hecho importante de resaltar es que se utilizan los colores precisos tanto los empleados para darle fortaleza al débil como los que actúan sobre los villanos contribuyendo notablemente a darle el verdadero significado que el autor buscaba.

## **CAPÍTULO IV**

### **CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES**

#### ***4.1 Conclusiones***

Al concluir este Trabajo de Grado se presentan tres (3) conclusiones claves que deja como resultado la realización de este análisis. Dicho análisis fue realizado a las películas seleccionadas “La Historia Oficial” y “El secreto de sus ojos” bajo los fundamentos de la Teoría del Color de Goethe, y la Psicología del Color de Eva Heller.

Se ve fácilmente la importancia de la utilización adecuada del color en un largometraje, el cual, debe ir acorde a lo presentado. La importancia llega a un nivel en donde, si lo expuesto en cada escena va relacionado con los elementos y significación del color, generas un gran aporte a lo que quieres presentar en correlación con la historia. O por lo contrario, de hacerlo equivocadamente, puedes perjudicar y dañar el enfoque que quieres transmitir dentro del largometraje.

En los films seleccionados se observó que el uso del color estuvo en perfecta concordancia con la historia y los personajes. El uso del mismo, en ambos largometrajes, es similar, por lo que no es de extrañar que ambas sean las únicas películas por parte de Latinoamérica de obtener un Premio a la Academia o Premio Óscar.

Con la adecuada utilización del color se evidencia cómo puedes, por ejemplo, colocar a dos personajes que, con tan solo mirarlos, comprendes quiénes son y lo que representan. Se observó como un personaje puede tener este trasfondo oscuro e inhumano, de gran significación en la historia, junto a un personaje noble, moderado y equilibrado, que presenta colores totalmente antagónicos al personaje anteriormente expuesto. La facilidad con la que puedes exaltar a un personaje o escenografía, o con la que puedes empequeñecer y dar a entender el mal que refleja otro personaje o

ambiente, es parte de lo que hace que el color sea un elemento de tal importancia dentro del cine.

Por otro lado, en la realización de este Trabajo de Grado, se observó una traba a nivel bibliográfico con respecto al color, en información y falta de matrices de estudio. Se afirma que si es posible construir una matriz para el análisis del color a nivel de vestuario y escenografía, que puede incluir cualquier teoría del color existente en el mundo, así como otros elementos dentro de un largometraje, o pieza audiovisual, que se deseen analizar.

#### ***4.2 Recomendaciones***

Desde el comienzo de la investigación para realizar este Trabajo de Grado me encontré con una pared de desinformación con lo que a matrices de a análisis del color se refiere. Existen matrices de otros elementos, más, a nivel del color, tuve que construir la matriz, por la cual iba a realizar el análisis, por mi propia autoría.

Sugiero a la Universidad Católica Andrés Bello que con respecto a la investigación en este campo, incentive a los estudiantes de la escuela para que participen activamente en la profundización de nuevas teorías que puedan ser incluidas en esta Matriz presentada, o que participen en la creación de otras matrices de análisis que permita a próximos estudiantes en la carrera tener ese peldaño o escalón, para realizar análisis futuros sobre el color para la cinematografía o cualquier pieza de carácter audiovisual.

Se sugiere por igual, a todos los estudiantes interesados, seguir y profundizar el estudio de este campo que mucho tiene para ofrecer, y el cual es tan basto a lo que a significación se refiere. La búsqueda de nuevas teorías que pueden ser empleadas para esta matriz como para otras, puede ofrecer un importante conocimiento para la realización de piezas audiovisuales, dejando claro el fundamento base de la gran importancia que tiene el color.

## BIBLIOGRAFÍA

### *Fuentes de texto*

- ARNHEIM, Rudolph. (1971) *“El cine como arte”*. Buenos Aires, Argentina. Ediciones Infinito.
- ABRUZZESE, Alberto. (1983) *“La imagen fílmica”*. Barcelona, España. Gráficas Diamante.
- CASETTI, Francesco / DI CHIO, Federico (2007) *“Cómo analizar un film”*. Barcelona, España. Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. (1840) *“Theory of colours”*. Londres, Inglaterra.
- HELLER, Eva. (2004) *“Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón”*. México. GG. Gustavo Gili.
- URRUTIA, Jorge. (1973 a) Introducción al libro *“Lenguaje y Cine”*. Barcelona. Planeta.
- URRUTIA, Jorge. (1976 b) *“Contribuciones al análisis semiológico del Film”*. Valencia, España. Cosmos.
- KONIGSBERG, Ira. (2009) *“Diccionario técnico akal de Cine”*. Editorial Akal. 2004
- KELLY, RICHARD, T. *“Solo para cinéfilos. Cómo ver más allá de las películas”* Barcelona, España. Ediciones Robin Book.
- MARTIN, Marcel. (1962) *“La estética de la expresión cinematográfica”*. Madrid, España. Ediciones RIALP.
- METZ, Christian. (1973) *“Lenguaje y Cine”*. Barcelona, España. Editorial Planeta.
- PUENZO, L. (1997) *Guía para una «Lectura histórica» de La Historia Oficial* (1984). Incluido en *Cine, literatura e Historia. Novela y cine: recursos para la*

*aproximación a la Historia Contemporanea.* MARAÑÓN, Alicia Salvador. Proyecto didáctico Quirón. Ediciones de la Torre.

- RAMIÓ, Joaquim Romaguera. (1985) “*Textos y manifiestos del cine. Disciplinas fuentes innovaciones*”. España. Editorial Fantamara.
- THORPE, Edgar / THORPE, Showick (2011) “*The Pearson CSAT Manual 2011*”. Editoriarial Dorling Kindereley. India.

### ***Fuentes electrónicas***

- [www.elsecretodesusojos.com](http://www.elsecretodesusojos.com)
- METZ, Christian. “*El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico*”  
[www.freewebs.com/estebanf/Semiotica/06-%20METZ](http://www.freewebs.com/estebanf/Semiotica/06-%20METZ)

### ***Fuentes Audiovisuales***

- CAMPANELLA, Juan José. (2009) “*El Secreto de su ojos*”. Argentina. Haddocl Films, Tornasol Films.
- PUENZA, Luis. (1985) “*La Historia Oficial*”. Argentina. Historias Cinematográficas Cinemania

