



UNIVERSIDAD DE ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
ESCUELA DE ARTES ESCÉNICAS Y AUDIOVISUALES

LO SENSORIAL EN LA CREACIÓN DE FILMES DE NILES ATALLAH

Alumno: González Rañilao, Dylan
Profesor guía: González Martínez, Marco

Seminario de Grado para optar al grado Licenciada en Cine y Artes Audiovisuales

Santiago, 2023

Agradecimientos

Agradezco a través de esta investigación y contenido sobre la producción de imágenes a todas y todos aquellos que alguna vez fueron un aliento a que yo produjera mis propias imágenes, sin ellas y ellos, yo no estaría aquí: tampoco esta investigación que renueva mi forma de ver como se construye el cine y las imágenes que nos hacen sentir.

Tabla de contenidos

Contenido

Introducción	3
1 Planteamiento del problema.	5
1.1 Datos de contexto	5
1.2 Antecedentes teóricos y empíricos	6
1.3 Problematización.....	7
1.4 Pregunta de investigación	10
1.5 Objetivo general de la investigación	10
1.5.1 Objetivos específicos.....	11
2 Marco Teórico	11
2.1 Experiencia	12
2.2 Sensorial	14
3 Marco Metodológico.....	16
3.1 Enfoque de la investigación	16
3.2 Muestra de estudio	17
3.3 Técnica de investigación	17
4 Análisis documental	20
4.1 Ficha técnica.....	20
4.2 Análisis del documento	21
4.2.1 Puntos de vista y materialidad	21
4.2.2 Personajes y materialidad	24
4.2.3 El Fílmico como fuente de Experiencia Sensorial del proceso de realización.....	26
Conclusiones	33
Bibliografía	34

Introducción

Las razones que motivan esta investigación nacen de los intereses personales en la fotografía y como las distintas posibilidades en la producción de imágenes pueden dar pie a múltiples sensaciones a partir de distintos estímulos. Con esto la duda resaltó sobre ¿Qué elementos pueden ser capaces de cambiar la forma de ver y sentir las imágenes? Niles Atallah y su trabajo son el perfecto punto de partida para adentrarse en este tema.

La investigación se sustentara bajo los fundamentos de las artes y de la investigación en artes, siendo más precisos, las artes audiovisuales y plásticas. Sobre estas mismas la base que estructurará la investigación es como los procesos son comunicables, por ende las costuras cobrarán sentido.

Los objetivos de esta investigación son lograr responder a la pregunta ¿Cómo la manipulación de lo material en la realización de la obra Rey de Niles Atallah se traduce en experiencia sensorial en la obra cinematográfica? A través del Objetivo General y los Específicos. Para desarrollarlos, se han redactado los siguientes capítulos

El primer capítulo, Planteamiento del Problema, se profundizara en plantear el proceso de investigación como un aspecto comunicable para luego trasportar este conocimiento al área del audiovisual, donde la experiencia sensorial de una obra no solo está situada en su montaje final, sino que también a través del proceso de realización. El segundo Capítulo, Marco Teórico, tomará los conceptos de Experiencia Sensorial situándolos en Experiencia y Sensorial por separados para lograr entender de forma más conceptual y etimológica la idea de la Experiencia Sensorial.

Con esta investigación se buscará reconocer y dar a entender cómo y cuáles elementos del proceso de creación audiovisual logran profundizar en una experiencia sensorial a través de los materiales físicos trabajados.

La metodología de la investigación se determinará bajo el entendimiento de que esta investigación es de carácter cualitativo, por ende las técnicas que se utilizarán van del carácter descriptivo del *Docupage* y El *Fotograma*.

1 Planteamiento del problema.

1.1 Datos de contexto

Las Artes y su investigación es un fenómeno que antes de partir ha de saberse que tiene diferencias respecto a otras disciplinas en su práctica y aplicación, pues quien lo investiga ofrece un punto de vista que puede variar en su posicionamiento como investigador frente al problema, estando sujeto a si este está dentro del problema o fuera del problema planteado condicionando así la propuesta completa de la investigación junto a su estructuración. Sánchez lo propone de una manera muy clara haciendo la diferencia entre *en* y *con* las artes. En tal sentido, dirá al respecto que “La investigación en artes es la que realizan solo aquellos profesionales cuya dedicación principal es la práctica artística. Quienes no tienen esta dedicación principal pueden optar entre hacer investigaciones sobre el arte o con el arte” (Sánchez, 2013, p.37).

Hay que tener en mente que la investigación en artes se construye en base a la puesta en práctica de la idea a plantear -el ensayo y error del investigador-, lo que obliga a reestructurar el planteamiento inicial, el cual se ve afectado en su resultado final. Por ende, aquel proceso que dio como resultado un cambio se vuelve parte esencial del proceso debido a la forma en que la teoría y la práctica se relacionan en el transcurso de la investigación. No solo el resultado es comunicable, sino también:

Los procesos de investigación son comunicables. Lo incomunicable es irrelevante desde el punto de vista de la investigación. Pero la comunicación del proceso no agota el sentido de la práctica artística que lo sustenta, lo que implica que la comunicación no puede quedar reducida al ámbito privado de la investigación. (Sánchez, 2013, p.37)

Esta cita sugiere que el desarrollo y re-articulación de ideas dentro de la investigación son necesarios de comunicar, ya que dan cuenta de las propias condiciones del proceso investigativo, así como también de las del investigador y su contexto, sus vivencias y sus historias. Los conocimientos previos de quien trabaja constituyen un elemento importante puesto que modelan un esquema que se construye a partir de experiencias y memorias que dotan de intención el proyecto a realizar. En palabras de Borgdorf (2006)

Más allá del objeto y del proceso de la investigación artística, también debe ser subrayada la importancia del contexto. Las prácticas artísticas no están aisladas; poseen siempre una ubicación. La interpretación desinteresada de la práctica artística no es posible, como tampoco la mirada inocente. Y a la inversa, no existe ninguna práctica artística que no esté saturada de experiencias, historias y creencias. (p.35).

En definitiva, la investigación cobra valor cuando hacemos dialogar diversos aspectos que chocan con la idea principal, dentro los cuales la subjetividad del investigador juega un rol esencial, pues dicta señales que dan cuenta de un contexto, un sentir y una noción del arte que tensiona el primer diagnóstico respecto a aquello que pretende ser estudiado.

1.2 Antecedentes teóricos y empíricos

Ahora, al hablar de la investigación sobre cine se ve necesario explicitar como se ha desarrollado en el territorio chileno al menos del último siglo –siglo XXI- donde se ha generado un auge en la realización de textos académicos a diferencia del siglo anterior. Cabe destacar que el campo de investigación fue dibujado por un régimen cívico militar entre los años 1973 y 1990, lo que limitó la generación de textos académicos respecto al tema. Ya fuera de este periodo histórico la investigación de Marcela Parada busca reconocer que investigaciones se han realizado sobre cine en Chile, lo que dio como resultado un conteo global del territorio donde “el total de

publicaciones cartografiadas editadas en Chile entre los años 2005-2015 arrojó la cantidad de 452 textos.” (2017, p11). Donde también se identifican los intereses, focos, metodologías y formatos de los textos, lo que nos indica:

El tema y objeto de estudio que concentra el mayor porcentaje de publicaciones corresponde en la matriz de análisis a la subcategoría de Realizadores, que reúne el 26% de los estudios. La subcategoría de Identidad Cultural concentra el 22% e Industria el 18%. Los temas y objetos de estudio de menor análisis en los estudios son Cine de regiones de Chile (1%) y Análisis de guion (0,5%). (Parada, 2017, p.13).

Pero estos datos tienen como base el ser publicaciones ligadas al cine chileno, esto es: realizadores chilenos u obras realizadas en territorio nacional. Ya que un porcentaje del total de las publicaciones antes mencionadas no fueron tomadas para este análisis, pues.

Un 13,5% de los registros no participaron en el análisis final, ya que el enfoque de estas 61 publicaciones refería a la teoría del cine en un plano general, la obra de realizadores extranjeros en el extranjero, o al análisis de cine internacional y/o latinoamericano sin referir el cine chileno. (Parada, 2017, p. 11).

Este otro lado de la estadística sobre la producción de textos de cine en Chile el carácter extranjero queda ligado a la apreciación de realizadores extranjeros fuera del país, mas no se menciona ninguna categoría que rescate el trabajo de realizadores extranjeros que trabajan y realizan en territorio.

1.3 Problematización

Con base a lo anterior y con la pertinencia que se le debe atribuir al contexto en la investigación en y con las artes antes mencionada, se vuelve fundamental en el siguiente planteamiento de problema conocer o ubicar un concepto fundamental

para articular desde el inicio el tema en cuestión que busca principalmente discutir cómo la experiencia sensorial y su transcripción a lo cinematográfico se ve reflejado en el resultado final de la obra.

Para comenzar a trabajar lo sensorial dentro del Cine se debe conocer que es lo sensorial o como mínimo que significa la palabra sensorial; la RAE lo define como: "Pertenciente o relativo a la sensibilidad (II facultad de sentir). *Órganos sensoriales*". (2021).

Esta definición trae un primer problema puesto que la imagen en el audiovisual solo se trabaja desde la limitante de dos estímulos -imagen y sonido- solo dos manifestaciones de una totalidad de los sentidos del ser humano. A este problema se le ha dejado a la tecnología y sus avances el trabajo de desarrollar el resto de los sentidos como lo ha hecho el Cine 4dx que busca crear condiciones ambientales para una inmersión más profunda. Esta definición invalida toda producción que buscase replicar lo sensorial fuera del desarrollo de estas tecnologías. Michael Chion (2010) propone una situación donde da cuenta de cómo el audiovisual busca compensar y recrear las sensaciones de las que se carecen como herramientas, en el texto "Aspectos de lo sensorial en el cine actual". Chion describe lo siguiente, una mujer en silla de ruedas motorizada se ubica frente a una fuente de agua, ella disfruta y experimenta de la experiencia que le ofrece la fuente, desde lo visual y sonoro hasta lo palpable como el viento y el agua que cae en ella. Chion frente a esto propone lo siguiente:

Imaginemos que yo quisiera transcribir cinematográficamente la sensación que se le ofrece a esta mujer (paralizada como de hecho lo estaba, pero también eligen estarlo por un momento, pudiendo suspenderlo cuando deseen, quienes asisten a una sala de cine). Si así fuera, yo no tendría a mi disposición más que el sonido y la imagen, pero me esforzaría por tratarlos y combinarlos de tal manera que pudiera *recuperar* la humedad y la frescura, los momentos en que la piel recibe las gotitas. Y lo haría, por ejemplo, mediante un montaje fugitivo de intensidad sonora o con un efecto rápido de desplazamiento de sonido de una pista a la otra, para intentar

recuperar las corrientes de aire fresco que se pueden haber sentido tras un desplazamiento de agua. (2013, p.14)

Chion da a entender que el realizador puede crear estrategias mediante el ritmo y el montaje entre el sonido y la imagen que podrían recrear los sentidos inexistentes a través del medio audiovisual sin recurrir a la literalidad que ofrecen las nuevas tecnologías, con un espectador situado en el espacio invariable de la butaca. Ósea que es posible crear sentidos a partir de otras que si están al alcance.

Lo anterior cobra mucho más sentido al mismo tiempo que se expande cuando se toma en cuenta los distintos formatos en los que una obra audiovisual puede ser registrada, desde el digital hasta formatos como el celuloide, esto implica la conciencia del registro de tiempo en el cuadro a cuadro hasta la alteración física del material. Dentro de esta práctica el colectivo de Diluvio Lab son grandes exponentes en explotar los límites de formatos audiovisuales. La fundación PROA en un artículo de la inauguración de *"ART IN THE AUDITORIUM III"* destaca el trabajo de Diluvio Lab sobre su trio de obras "Lucía, Luís y el Lobo" de la siguiente manera:

Una historia que parece armarse, pero que finalmente transmite una relación entre tiempos y miedos, entre una cobertura infantil y la desnudez frente a los grandes hechos, armado en tres momentos audiovisuales integrados a un desastre controlado. La instalación Lucía, Luís y el lobo, realizado por el trío de Diluvio Lab, Niles Atallah, Joaquín Cociña y Cristóbal León, en la galería Animal, si bien se arma como una pieza que perfectamente puede funcionar en cines de alta definición u otros espacios destinados exclusivamente al visionado de producciones fílmicas, se encuentra flanqueado por las precisiones de un espacio controlado por los –cada vez menos precisos- poderes de las artes visuales (2011, p.3).

En este sentido la exploración de los límites del formato se ven destacados por la capacidad de Diluvio Lab de poder integrar a las artes visuales en el mundo audiovisual dándoles un nuevo propósito dentro de la pantalla, esto se vuelve una

técnica profundamente efectiva cuando se ve trabajada bajo lógicas que permiten a los realizadores traspasar la imagen y el sonido de la obra a procesos más táctiles. Niles Atallah (realizador de origen estadounidense, que radica y labura cinematográficamente en Chile, destacable por el contenido vertido en "1.2 Antecedentes teóricos y empíricos") desarrolla esta técnica en su obra "Rey" donde busca trasladar a los espectadores a un relato subjetivo pero no por esto menos real –como lo propone Niles en su obra-, aquí el director explora la materialidad del fílmico y sus posibilidades. En una entrevista realizada por Desisfilm a Niles Atallah se explora un poco lo que fue la realización de su película y como la materialidad fue alterada al enterrar los fílmicos bajo tierra, lo que en síntesis él denomina como un proceso sin un propósito, una acción más animal, el simplemente hacerlo sin saber que sucederá con el material, el acto de convertir la obra sobre un proceso orgánico el cual destaca le encanta del celuloide.

Desde este punto la realización y modificación del material a trabajar en el periodo de producción -lo que podemos entender como proceso de la obra y su resultado- se torna esencial para que finalmente el transmitir de las sensaciones y emociones hacia el espectador se tornen efectivamente en una experiencia sensorial, con esta afirmación podemos conectar lo comunicado por Sánchez anteriormente, los procesos de investigación (en las artes) son comunicables. En tal sentido, la presente monografía se interroga:

1.4 Pregunta de investigación

¿Cómo la manipulación de lo material en la realización de la obra Rey de Niles Atallah se traduce en experiencia sensorial en la obra cinematográfica?

1.5 Objetivo general de la investigación

Analizar cómo la manipulación de lo material en la realización de la obra Rey de Niles Atallah se traduce en la experiencia sensorial en la obra cinematográfica.

1.5.1 Objetivos específicos

- Examinar cómo la obra "Rey" de Niles Atallah desarrolla operaciones que integran la manipulación de material fílmico y/o plástico.
- Descubrir el resultado estético de la manipulación física de la obra "Rey" implementado por Niles Atallah.
- Descubrir las cualidades que ofrecen en el quehacer audiovisual el formato fílmico.

2 Marco Teórico

Para poder entender las ideas a cabalidad es necesario construir un marco teórico, esto quiere decir situar la investigación dentro de márgenes para que todxs comprendan lo mismo en base a los pilares fundamentales sobre los que se trabajará la investigación. Arregui logra condensar esta idea como una necesidad fundamental para la comprensión con una situación global, cotidiana y real que

puede ser entendida con cualquier persona que sea consciente de la percepción de su realidad. En tal sentido, se ha dicho que:

Cada cultura considera como "real" su propia visión del mundo y como "extraña" o "ficticia" la que no coincide con ésta. De ahí que todo investigador tenga que ponerse en guardia ante lo que le resulta "real", "evidente" o "cierto". Parecería que hoy el reconocimiento a la diversidad de las culturas y, por tanto, a las disímiles formas de comprender el mundo, es mucho mayor que hace veinte años, y nos obliga a tomar conciencia de la relatividad de nuestras creencias. No existe, como afirma Arregui, una razón universal (logos) con la cual captar el mundo, sino diversas racionalidades (logo) conforme a las cuales comprendemos y le damos sentido al mundo, clasificamos, describimos, explicamos, pero también excluimos, silenciamos, pasamos por alto cuestiones que no caben dentro de nuestras concepciones (Arregui, 2004, p.).

Aquí se nos da claridad de como de manera inconsciente nuestras realidades, o sea lo que parece verdadero está condicionado por lo que hemos aprendido que es cierto y coherente, lo que es válido, pero que para otra persona que no se ha desarrollado bajo ese contexto, la realidad podría ser completamente distinta, lo que denota como necesario marcar los límites y pilares fundamentales para "hablar el mismo idioma" y entender de mejor manera y sin pérdidas conceptuales sobre las ideas a transmitir, esto se puede resumir en nuestro conocimiento previos a lo que también llamamos experiencia.

2.1 Experiencia

Antes de adentrarnos en el concepto de experiencia, para fines en contexto del Marco Teórico destacaremos el concepto de experiencia bajo la lógica de la experiencia adquirida e identidad.

Para llegar a entender las subjetividades se debe comenzar por entender uno de los pilares fundamentales de lo que forma el punto de vista, para esto el factor de la experiencia opera en el individuo de muchas maneras, Jorge Larrosa (2006) lo ubica "en" y no "desde" el individuo pues como explica él:

La experiencia supone, en primer lugar, un acontecimiento o, dicho de otro modo, el pasar de algo que no soy yo. Y "algo que no soy yo" significa también algo que no depende de mí, que no es una proyección de mí mismo, que no es el resultado de mis palabras, ni de mis ideas, ni de mis representaciones, ni de mis sentimientos, ni de mis proyectos, ni de mis intenciones, es algo que no depende ni de mi saber, ni de mi poder, ni de mi voluntad. "Que no soy yo" significa que es "otra cosa que yo", otra cosa que no es lo que yo digo, lo que yo sé, lo que yo siento, lo que yo pienso, lo que yo anticipo, lo que yo puedo, lo que yo quiero. (p.88).

Con esto nos introduce en la idea de que la experiencia es, tal como él lo ha descrito, "eso que me pasa", lo que implica que pasa desde un algo exterior a un yo que se ve transformado. Sin embargo la experiencia puede ser leída con más de un individuo, como lo es en el caso de la búsqueda de la cotidianidad en el trabajo de Humberto Giannini (2004) donde su búsqueda se sitúa sobre una experiencia más común tomando en cuenta cómo el yo es formado por la experiencia ajena es decir, contruidos por los otros.

"antes de salir en tal búsqueda cabría preguntarse cómo estar ciertos de encontrar eso mismo que se busca; cómo estar de que al hablar de algo común no estemos sacando adelante, de nuevo, nuestras propias y personales experiencias o, a lo sumo, la interpretación que este sujeto privado, "yo", me formo de la experiencia ajena" (p.24).

Con estas palabras la construcción de experiencia dota más de una dimensión que solo lo externo, sino que lo ajeno, quienes no somos nosotros, con esto nos podemos adentrar a incluir una tercera dimensión, el "yo" también construye la experiencia de esos otros que nos son "yo". La construcción de la experiencia se

vuelve multidisciplinaria y complementaria entre todos los elementos de que componen un plano compartido.

Sin embargo, estas definiciones que nos hablan de la construcción, solo son un primer término del concepto de experiencia ya que hasta aquí solo pareciera ser una herramienta que desarrolla otro elemento. Es aquí donde gracias a Gabriel Amengual (2005) que desarrolla el concepto de experiencia en Kant, sabemos que es la construcción del elemento del saber, situando la experiencia como una fuente de conocimiento, la primera fuente de conocimiento resumiéndolo como "conocimiento de lo dado sensiblemente". Expresando que la experiencia es transmitida a través de sensaciones y por otro lado, "La experiencia es el comienzo del conocimiento, no algo previo a él, de tal manera que el conocimiento empieza con la experiencia, puesto que la experiencia es conocimiento, el primer conocimiento" (p.08).

Es así como la experiencia y su capacidad de construcción de conocimiento llevan a un siguiente concepto, mencionado como el medio entre experiencia y el conocimiento, lo sensible.

2.2 Sensorial

Lo sensorial o *sensorium* se define como relativo a los sentidos (tacto, olor, gusto, audición, visión, etc.) o la percepción de los sentidos por parte de un sujeto. Laura Marks (2013) propone que el *sensorium* está condicionado y ha de tenerse en claro que no todas las personas sienten o perciben de la misma manera, lo explica en las siguientes palabras:

Primero, nuestro *sensorium* está formado culturalmente: este produce un mapa "objetivo" del mundo que se refleja en la configuración cultural de nuestros sentidos. Segundo, nuestro *sensorium* crea la "subjetividad" del mundo para nosotros. Por consiguiente, se esperaría que en una cultura olocéntrica las personas produjeran y experimentaran el mundo como uno predominantemente

visual. De la misma manera, para aquellos cuyo sensorium cultural se centre en el olfato, el mundo creado será uno en donde el olor devenga primordial. Tercero, dada la plasticidad de nuestra red neuronal, es posible acceder a una nueva configuración de los sentidos, aunque aprender las memorias que acompañen este proceso sea una materia totalmente distinta. (p.1).

Asimismo Marks indica la facilidad en la que se recae en la cultura oculocéntrica dentro de los conceptos de lo sensorial debido a la importancia que se le da a diversos ámbitos de la vida a la "vista" como herramienta, con esto invita a pensar cómo se desarrolla una cultura donde el olfato fuese la extensión predominante entre el mundo exterior y el interior.

Ahora, pareciese ser que lo sensorial solo es una recepción de los estímulos exteriores a partir de nuestras herramientas u órganos, esto no es así de simple, de hecho lo sensorial comienza a expandirse en los procesos de interacción desde lo percibido tanto exterior como interiormente, En un artículo trabajado por Olga Sabido Ramos (2017) donde reconoce el trabajo realizado por George Simmel en la sociología de los sentidos, nos da cuenta a través de distintos autores como lo sensorial o los sentidos involucran más que solo la dimensión externa, destacando como incluso la percepción no es solo recibir estímulos sensoriales sino que también deben ser significados en el mismo momento en que son recibidos (p.377), sumado a esto se sujeta en Rodaway (1995) el autor señala que la percepción es mediada tanto por los órganos de los sentidos como de las preconcepciones mentales y condicionamientos culturales (p.377)

Esto quiere decir según lo expuesto que Experiencia y Sensorial dependen una de la otra, ya que ambas trabajan en conjunto para poder generar y construir conocimientos o ideas a partir de otras ya generadas por las mismas.

3 Marco Metodológico

3.1 Enfoque de la investigación

La presente investigación es cualitativa ya que la obra a trabajar implica una constante reflexión de la obra (film) y como este también impacta de distintas maneras y difieren dependiendo de quienes la “consumen”, lo destaca Hernández (2014):

En la aproximación cualitativa hay una variedad de concepciones o marcos de interpretación, que guardan un común denominador: todo individuo, grupo o

sistema social tiene una manera única de ver el mundo y entender situaciones y eventos, la cual se construye por el inconsciente, lo transmitido por otros y por la experiencia, y mediante la investigación, debemos tratar de comprenderla en su contexto. (p.9)

Con esto la investigación se vuelve consiente de la naturaleza de la muestra y como el enfoque cualitativo permite acercarse mediante a un paso a paso, analizando la muestra y sabiéndose como investigación que muta constantemente en la revisita de la obra, sabiendo y conociendo como esta mutación está anclada al contexto de los visionados.

3.2 Muestra de estudio

La muestra se centra en la obra de Niles Atallah "REY" (2019), puesto que el director le dio un principal énfasis al uso de celuloide intervenido durante la etapa de producción. Además de esto hay un uso en recursos narrativos y audiovisuales que lleva a los espectadores transitar por una experiencia sensorial. Con este método del realizador Niles Atallah se puede emprender un análisis tanto de lo sensorial en la realización hasta lo sensorial en el visionado. Sin olvidar que la obra se vio realizada en territorio chileno por un realizador extranjero radicado en Chile, lo cual resalta el contenido narrativo, ya que él desde un exterior cuestiona el cómo reproducimos y canonizamos nuestra historia, contrastando una visión "objetiva" de la historia desde una "subjetividad". Esto último se ve cargado fuertemente por uno de los conceptos trabajados anteriormente, pues la experiencia es un pilar fundamental de la subjetividad.

3.3 Técnica de investigación

Como lo señalan Jaques Aumont y Michel Marie (1990), "Desde un punto de vista teórico general, la imagen es un objeto paradójico. Es, en efecto, y en cierto

sentido, la cita más literal de un film. Pero a la vez, es el testigo de la detención del movimiento, su negación" (p.82). Esto denota que la obra requiere de un constante análisis, comparación y descripción, el ir y volver de la obra al documento y del documento a la obra.

Para lograr abordar la imagen y "exprimir" el contenido analizable de "REY" se hace necesario utilizar técnicas híbridas que permitan abordar desde distintos puntos de vista. Entre estos la descripción de la selección de fotogramas es fundamental, pero esta por si sola, se vuelve estéril al entender la cita anterior, por lo cual, se ve necesario complementar la imagen con textos y documentos sobre el film. Por ejemplo, entrevistas que permiten conocer la actividad detrás de la producción, las pulsiones, pensamientos y reflexiones sobre la labor del realizador y su equipo. En este caso las técnicas seleccionadas son "El fotograma", ya que si bien ofrece la detención del movimiento este a través de la secuencia de imágenes simula aquel



movimiento privado por el fotograma estático, pero dando la posibilidad de profundizar en el fotograma, sus características visuales y cualidad fílmica. Ejemplo de ello es lo expuesto en el texto:

Ejemplo del texto "Análisis de film" Amunt/Marie (p.84)

Por otro lado, para complementar el análisis de los fotogramas se hará el uso de la técnica "Docupage" que emplea un cuadro organizado y segmentado en áreas que permiten describir la imagen de forma intuitiva sobre información conceptual como lo es el acercamiento de la experiencia sensorial a través de la manipulación fílmica.

PLANO		BANDA DE IMAGEN	BANDA DE SONIDO		
Nº	Duración	DESCRIPCION (color, contenido, movimiento)	CAMARA (escala, ángulos, movimiento)	VOZ (in/off)	RUIDOS + MUSICA
6 (510)	1,8 seg.	- Naranja-marrón. - Dos cajones alveolados, superpuestos, que contienen dos cubiertos de plata. - Fijo.	- PP. - Frontal, ligeramente a la izquierda, en un leve picado. - Fijo.	Después estaba la tienda "A la grâce de Dieu".	Fajars
7	1,83 seg.	- Blanco. - Vasos brillantes invertidos sobre un cristal y ante un espejo → reflejos confusos. - Fijo.	- PP. - 30° a la derecha. Picado. - Fijo.	- Pues yo no veo esa tienda, era un	
8 (510)	1,83 seg.	- Blanco y marrón. - Cuatro pilas de platos blancos (dos niveles) situados ante un espejo sobre una mesa marrón. Servilletas blancas. Saleros. - Fijo.	- PP. - Ligeramente a la izquierda. Leve picado. - Fijo.	estanco. - ¿Oh! Pero, ¿qué me estás contando?	
9 (509)	1,41 seg.	- Blanco, rojo y rosa. - Saleros, tarros de mostaza, un ramo rosa. - Fijo.	- PP más alejado. - Picado hacia la izquierda. - Fijo.	Lo mezclás todo.	
10 (515)	5,62 seg.	- Oscuro y rojo. - Tres personajes: uno de espaldas en primer plano y dos de cara en segundo plano. Uno de ellos está tras un mostrador, mientras que los otros están delante. Una lámpara encendida (botella de whisky y pantalla escocesa roja). Detrás del camarero, un decorado pintado. - El camarero habla moviendo la cabeza. El segundo personaje, al fondo, la sacude.	- P.A. - 30° a la izquierda. - Fijo.	(Camarero): He vivido en este rincón durante treinta años. Y no es por culpa de las bombas si no me acuerdo de mi calle.	

La mezcla de estas técnicas brinda un orden que permitiría organizar el análisis si perder información importante a destacar.

4 Análisis documental

4.1 Ficha técnica

La presente investigación posicionará el análisis del film "Rey" estrenado el 2017 en el Festival de Cine de Valdivia. La película dirigida y escrita por Niles Atallah, posee una duración de noventa minutos. "Rey" relata la historia de un abogado francés que se adentra en la Patagonia con el fin de reinar dichas tierras, el film pone en tensión la "objetividad" de la historia oficial a partir de la presentación de múltiples puntos de vistas sobre este acontecimiento.

Filmada en celuloide (8mm, 16mm y 35mm) Niles Atallah utiliza estos elementos como soporte fílmico y recurso narrativo para su proyecto, pues sobre estos mismos también hace intervención del material filmado y montaje de *foundfootage* (algunas pertenecientes a EYE Film Institute Nederland).

4.2 Análisis del documento

4.2.1 Puntos de vista y materialidad

En este primer planteamiento de análisis se ve pertinente conocer el trasfondo, pues como se dijo anteriormente, todo debe ser comunicable. El film basa su historia o sus historias en un acontecimiento marcado por la llegada de un abogado francés; Antoine de Tounens, el cual tuvo un juicio en el siglo XIX por el intento de auto-proclamación de reinar la Araucanía y la Patagonia. Dicho juicio contiene muchos vacíos en su proceso, sobre todo por la ausencia del pueblo Mapuche en las versiones narradas, Niles Atallah en vista de esto se hace en la tarea de crear parte de esta verdad perdida.

En conocimiento del trasfondo se puede comenzar a trabajar con la obra y como el film se vincula con la experiencia sensorial a partir de las decisiones tomadas por Niles Atallah en sus recursos narrativos artísticos y plásticos.

Nada más iniciar se hace evidente el uso de material fílmico, el uso del tiempo, su detención, congelamiento u paralización en imagen mas no de video, pues se presenta imágenes sin movimiento pero el video es consciente de que continua, solo con estos pocos recursos y usos del material montado, Niles da una introducción, esta historia ocurrió y estas son las pruebas.

Plano a Analizar		Imagen		sonido
Frame/fotograma	Minutaje/ Duración	Descripción	Cámara	Descripción

	00:01:17 / 10seg	Imagen introductoria con información al costado derecho: "Nuestra historia comienza con Orllie-Antonie de Tounens, un francés que desembarcó en las costas de Chile en 1858." acompañado de un retrato de dicho señor mencionado siendo reproducido en video análogo (deteriorado).	-plano medio -retrato -frontal	-sonido de una campana al inicio de la secuencia -sonido de ruido de cinta magnética deteriorada
--	------------------	---	--------------------------------------	---


La intención se vuelve clara; La modernidad y la producción técnica de filmes en la industria han entrenado la forma de ver las imágenes, la alta definición se ha aprendido a reconocer, al igual que el fílmico, pues esta entrega una calidad distinta a la digital en las producciones de ficción. El material filmado en celuloide se vuelve alta calidad, con personalidad en su soporte de video, pero las grandes pantallas y la industria no reproduce material alterado o deteriorado, al alterarse o dañarse estas cintas se vuelven objetos no nobles para el cine ficción.

Al presentarse este material en pantalla, la imagen toma conciencia de que es una imagen reproducida, por ende se es consciente de que aquello que vemos en pantalla ya no es solo imagen si no que es un producto táctil, palpable, una prueba; el retrato presentado pasa de ser una imagen a un documento que data la presencia de Orllie-Antonie de Tounens. El retrato a su vez utiliza solo un espacio de la pantalla, que además es detalladamente separada de la imagen de texto: una imagen sobre otra imagen; otra capa que dota de profundidad el cuadro, a esto se suma la capa sonora, el audio de una cinta de video deteriorada aporta y complementa la materialidad que se reproduce, aquel recurso toma sentido, Niles nos presenta datos de la historia que está por contar.

La presentación y conciencia de cómo articular los elementos van más allá de un tratamiento audiovisual, sino una reflexión sobre las materialidades; la dotación de significados a través del montaje, no solo el empalme de una secuencia tras otra; sino la distribución de cada capas sonoras, visuales y literales para adentrarnos en


un universo que nace desde aquellos vestigios y busca una verdad, verdad que cuestiona y tensiona el concepto de relato oficial.

La confirmación de esta tensión inicia en los primeros minutos, los elementos vinculados a la construcción de estas ideas podrían parecer una decisión estética, pero ha de recordarse que cada decisión toma sentido a la hora de vincular y distribuir las posibilidades de las artes plásticas al interior de las imágenes del audiovisual. La tensión inicia desde la puesta de la siguiente escena:

Plano a ver		Imagen		sonido
Frame/fotograma	Minutaje/ Duración	Descripción	Cámara	descripción
	00:11:29/ 11seg	En una fosa oscura un oficial con la cara reconstruida a partir de materiales (papel y pintura) interroga a Orllie-Antonie de Tounens. Imagen texturada con grano	-Secuencia -Plano Medio -Posición 3/4	-respiración tapada por mascara -dialogo oficial: "¿entiendes cuan grave es tu declaración? ¿Entiendes, verdad? Risa.

Un quiebre instantáneo surge desde la aparente corporalidad, plasticidad donde debería haber carne, los rostros del oficial y Orllie si bien son reconocibles por características evidentes, despiertan en el interior la falta de aura respecto a la identidad de estos, la selección de una presencialidad plástica despierta una barrera de anonimato, la experiencia natural humana respecto al reconocimiento de rostros en la naturaleza hace brotar una sensación de distancia: algo falta, se forma el quiebre de veracidad, por ende, duda. Esta decisión se desarrolla mediante los puntos de vistas se intercambien, pues cada relato posee distintas certezas bajo sus orígenes. En este caso el punto de vista está puesto sobre la "data" del interrogatorio, posicionando solamente a un oficial y a un interrogado bajo ciertos cargos (Orllie), como dos sujetos de un acontecimiento no registrados completamente pero que se sabe sucedió, sin certezas visuales, de dialogo poco

precisas, en cambio las decisiones estéticas cambian al depositarse el punto de vista desde un sujeto mucho más presente, con detalles registrados bajo la exposición registrada en el juicio. A continuación se presenta la narración desde el punto de vista de Orllie según lo expuesto en el juicio según la película, aquí él y su acompañante se encuentra en una reunión con un grupo de gente Mapuche.

Plano a ver		Imagen		sonido
Fotograma/Frame	Minutaje/ Duración	Descripción	Cámara	descripción
	00:21:19/ 12seg	Dentro de una ruca Mapuche , el Señor Orllie de Tunens y Rosales (su acompañante) se encuentran dialogando con un grupo de Mapuches, sus rostros están descubiertos todos al rededor del fuego	-Plano -contraplano -Plano Medio Corto -Posición 3/4	-Fogata -dialogo desde ambos lados en Mapuzugun.

La experiencia y las sensaciones que se transmiten en la imagen son completamente distintas, los rostros de quienes rodean a Orllie son claros, de carne y hueso, todos aquellos que el menciona son parte de un recuerdo que narra con certeza, por ende, el tratamiento audiovisual transmite una experiencia que se sintetiza en claridad y figuración de la narrativa. Con las técnicas trabajadas los fotogramas anteriores se instala un ritmo, una y más visiones del acontecimiento a medida que estas son expuestas en la película.

4.2.2 Personajes y materialidad

La interacción de Orllie y los demás personajes evoluciona paulatinamente, es decir, en un inicio este personaje se presenta como un sujeto de dialogo, más llegado cerca del final, al encontrarse con los corpóreos de distintas materialidades y

formas, este se desarrolla como un ser de acciones y tacto, lo que en imagen y experiencia sensorial logra ser traducido.



01:04:24

A través del proceso de modificación y alteración de los personajes durante el film se logra evocar sensaciones como despersonalización, no reconocimiento, fugaz o borroso, gracias al proceso de evolución en cómo y cuándo se presentan estas materialidades se da a entender que estos personajes plásticos no solo trabajan en la alteración de puntos de vistas, sino que también como un indicador del restado psíquico del personaje principal, pues mientras más aislado se encuentra con sus ideales el mundo parece tornarse espiritual y fantástico, no obstante falso, pues mediante los procesos anteriores se entiende que aquello que está sujeto a lo subjetivo no es del todo irreal. Es así como todos los personajes que se presentan fuera de la carnalidad de Orllie, donde cada uno de ellos deja entrever la costura de su realización, se logran experimentar y sentir como un plano astral de los territorios narrados. Por otra parte, las decisiones de como presentar estas plasticidades no siempre llevan a las mismas conclusiones, la plasticidad como se ha mostrado no es un símbolo, sino una herramienta significativa, como este significativo se trabaje puede alterar los significados.

En el caso del juicio todos los personajes son de rostros modificados, pero en este lugar sin identidad clara como los son los lugares institucionales que muchas veces podrían calificar como no lugares debido a que no están para ser habitados, se encuentran sujetos que no son para ser recordados. Bajo la lógica de los relatos que trabaja el film estos personajes son reforzados bajo la materialidad para evocar estos no lugares en no sujetos de recuerdo.



00:56:45

La pérdida de identidad da como resultado la experimentación de sensaciones documentales, como lo son los relatos leídos, o documentos judiciales, descripciones de espacios nulos, con personajes que existen pero que carecen de personalidad física en su lectura.

4.2.3 El Fílmico como fuente de Experiencia Sensorial del proceso de realización

Bajo lo mencionado anteriormente sobre las posibilidades que brinda lo material dentro de las lógicas audiovisuales y como estas aportan en experiencias y sensaciones mediante el quiebre de las lógicas industriales impuestas por la

búsqueda técnica en el quehacer audiovisual, que además busca eliminar las fisuras y tejidos propios del proceso de realización. A continuación se expondrá un análisis respecto al uso del material fílmico en la obra Rey y como aporta sustancialmente a la experiencia sensorial, no solo desde un punto de vista del formato en el que se apoya la imagen. Sino como material procedente de un proceso artístico que da forma a una obra origen de realidades y experiencias sensoriales.

Si bien el fílmico es el soporte de toda la obra (sin destacar la diferencia de milimetrajes ya mencionados anteriormente) hasta el momento solo se ha mencionado como textura fílmica, pero el fílmico en la obra Rey es transformado, alterado, rescatado y deteriorado a puntos en los que este salta de soporte de imagen a elemento transmisor de experiencia sensorial, todo a través del proceso de realización impartido por Niles Atallah (y su equipo) donde las intenciones de no ocultar las costuras de la obra vuelven a ser el pilar de toda manipulación material. Recordar que varios segmentos fílmicos de Rey fueron enterrados en el jardín de Niles, con distintos tiempos y deterioros, nuevamente el proceso se vuelve comunicable.

Bajo la información anterior una de las primeras apariciones con claros efectos sensoriales bajo el efecto del fílmico se encuentra en un momento donde los puntos de vistas expuestos comienzan a ser contradictorios y confusos, por ende, la imagen también.

Plano a ver		Imagen		sonido
Frame/ Fotograma	Minutaje/ Duración	Descripción	Cámara	descripción
	00:43:59 / 14seg	Rosales relata como Orllie le decía al pueblo Mapuche que debían defenderse contra el estado de Chile y Argentina. La imagen se denota como fílmico deteriorado y manchado con tierra.	-Plano Medio Corto -Posición 3/4 -contrapicado	dialogo de Orllie inclinado hacia un audio con información de audio alta y carente de bajos

La notoriedad del fílmico resalta enseguida al entenderse las distintas capas en las que trabaja la secuencia, en una primera instancia la proyección e imagen figurativa de Orllie en un fondo, pero los obstáculos para llegar a esta imagen nos vuelve nebuloso e impreciso su interpretación. Los obstáculos (producto del proceso de realización) comienzan a operar en una nueva capa, no obstante estas no se vuelven ajenas a la imagen, sino que la dotan de nuevas cualidades, lo rasgado, deteriorado y manchado, no hablan de una imagen reflejo de las alteraciones narrativas, puntos de vista en conflictos. La experiencia de verse expuestos a distintos puntos de vistas entre personajes se traslada a lo visual con dos formas de imagen que chocan y se difuminan en pantallas, la experiencia salta desde lo narrativo a lo táctil; lo táctil a lo sensorial; las interacciones visuales y auditivas a experiencia.

Sin embargo la alteración material de lo fílmico no solo resalta al difuminar los bordes entre la imagen y pantalla, como también lo hacía en el área pictórica William Turner, sino que también la alteración del material se encuentra en el proceso investigativo y recopilatorio de Niles, como lo realiza con en el uso del *foundfootage* (material audiovisual encontrado), el empalme entre secuencias grabadas para su película y *foundfootage*, también logra operar en las relaciones de la experiencia sensorial, pues estas denotan una diferencia con el material "común" puesta en pantalla, lo que obliga en cierto sentido el generar una reflexión respecto a estas nuevas imágenes, que no están descritas ni claras en sus intenciones dentro de la narrativa.

En el caso de Rey las imágenes vinculadas fueron extraídas de varios lugares, en su mayoría de EYE Film Institute Nederland, que fueron empalmadas con el material de Niles en la película.



00:46:37



00:46:45



00:47:04



00:47:47

Así y mediante la reflexión sobre estas nuevas texturas, colores y formas, las imágenes terminan de tomar sentido mediante las conexiones que cada quien quiera o pueda hacer, el proceso y las experiencias de cada persona terminaran por darle a cada quien una experiencia de una nueva verdad que no está establecida

pero si mediada por nuestras vivencias y conocimientos culturales que asociemos a cada significante.

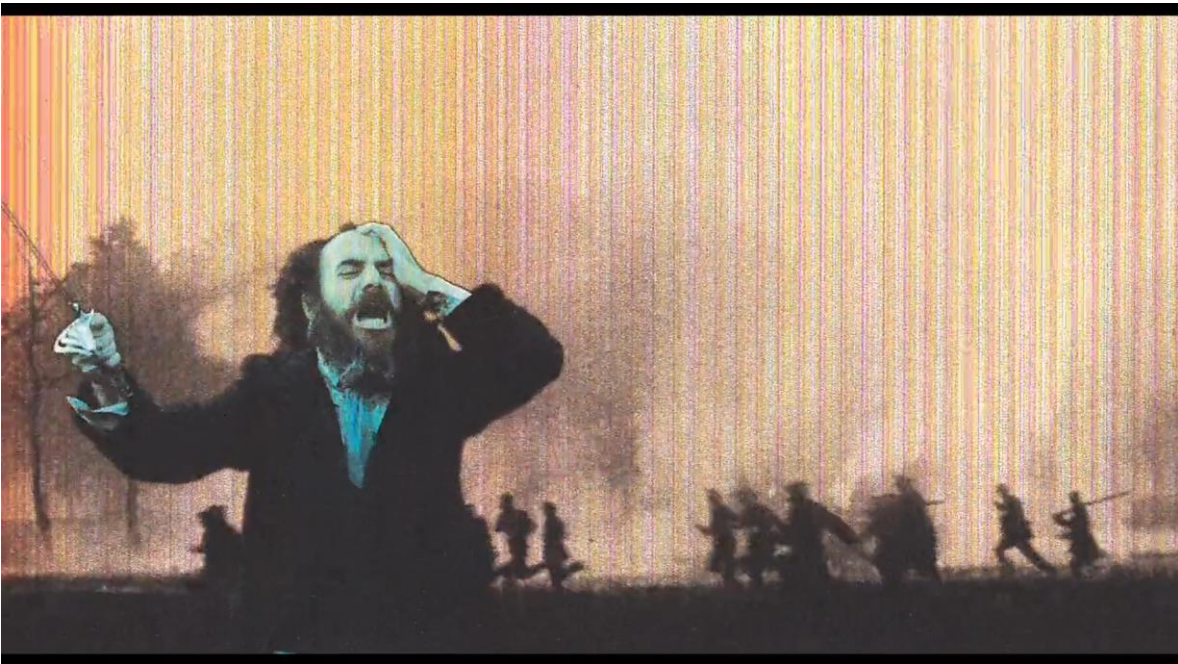
Como muestra final de las distintas capacidades brindadas por el material fílmico en combinación con el proceso de realización, se encuentra la técnica de la animación con material fílmico, en el caso de Rey al final de la película; *Pixilación* y *Collage* sobre *Foundfootage*. En esta escena debido al caos sugerido por el argumento, el estado psíquico-reflexivo del personaje en conflicto con los intereses del Estado de Chile, Niles decide abordar de una forma distinta a la sugerida por Chion (en temas estratégicos audiovisuales).



01:19:21



01:19:40



01:19:44

Las decisiones si bien implican una estrategia de montaje/empalme de las imágenes, el caos no solo queda sujeto al ritmo. Pues la distribución de los elementos a través del proceso de creación impactan con la obra, la investigación,

la recopilación del material, la alteración, manipulación y puesta en vista de las costuras de la creación, colisionan con el guion, saltando a flote el cuestionamiento, la reflexión de las imágenes, si bien esta colisión de todos los elementos puestas en escena podrían sacar la atención de que esto es una película, la verdad es que el cuestionamiento exige una conciencia que al contrario, si envuelve al pensamiento. La exigencia incluye a todo quien que no está dentro de la imagen, La experiencia sensorial del caos sale a flote desde lo físico, lo estético, lo teórico y narrativo, el proceso de investigación y creación fue comunicado, el caos se siente en cada capa de la obra.

Conclusiones

Como resultado de la investigación, la manipulación material se ve transcrita en experiencia sensorial a través del proceso de realización mediante la conciencia de la presencia de los elementos, las texturas, sonidos, colores y formatos logran sintetizarse en cuanto estos sean distribuidos para construir una idea, muchas de las experiencias logradas a través del material visto y expuesto en esta investigación logra ser percibido como una experiencia sensorial debido a que apelan a la reflexión del contenido. En el caso de Niles Atallah: la exposición de las costuras responden a un proceso de realización que trae al visionado la reflexión de la narrativa y las dichas costuras, esto vuelve el visionado un contenido activo y muchas veces dependiente de las experiencias de quienes lo ven, dando a cada quien una experiencia pseudo personalizada de las sensaciones que experimente a través de los significantes expuestos.

En conclusión la manipulación material se ve transformada en experiencia sensorial cuando la distribución de los elementos se organiza en relación a una idea que dé a un origen un cuestionamiento que integre al espectador.

Con estos resultados, la investigación logra aportar al área audiovisual sobre como los procesos de producción de imágenes pueden lograr exacerbar e integrar muchas más experiencias que solo la funcionalidad de la narrativa expuesta en las obras.

Es importante destacar respecto a estos resultados que estos están limitados al ámbito investigativo teórico reflexivo, el contenido vertido en estas páginas podría ser mucho más enriquecedor llevando la investigación a la práctica productiva de las imágenes vinculado al fílmico y a la materialidad plásticas de las imágenes.

Bibliografía

Aumont, J. Marie, M. (1990). Analisis del film. *Paidós*, P.82.

Amengual, Gabriel. (2007). El concepto de la experiencia de Kant a Hegel. *Temas: Revista de Filosofía de Santa Fe (Rep. Argentina)*. (pp.5-30)

Arregui, J. V. (2004). La pluralidad de la razón, *Madrid, Síntesis*.

Borgdorff, Henk (2010). El debate sobre la Investigación en Artes, *Cairon: revista de ciencias de la danza* (13), 25-46.

Center, (2011), B. A., & Gallery, C. *proa*, p.1

Chion, Michel. (2010). Aspectos de lo sensorial en el cine actual. *TOMA UNO* (2), 13-19

Giannini, Humberto. (2004). La "reflexión" cotidiana: Hacia una arqueología de la experiencia. *Editorial universitaria el saber y la cultura*.

Larrosa, J. (2006). Sobre la experiencia. *Aloma. Revista de Psicología i Ciències de l'Educació*, 2006, num. 19, p. 87-112.

Marks, L. (2020). La memoria de los sentidos, *laFuga*, 24.

Marianne Briese, (2019), Entrevista. NILES ATALLAH: "ENTIENDO LA IMAGEN COMO INTERFERENCIA ORGÁNICA". *Desisfilm*.

Real Academia Española. (2021). *Sensorial*. En Diccionario de la lengua española. Recuperado el 5 de abril de 2023.

Parada Poblete, M. M. (2020). Los estudios sobre cine en Chile: aproximaciones a la lectura y conformación de campo. En L. Zavala y J. Aristizábal Santa (eds.). *Los*

estudios sobre cine en Latinoamérica (2000-2017) (pp. 205-252). Bogotá: Editorial Uniagustiniana.

PROA, (2011). ART IN THE AUDITORIUM III

Sampieri, R. H. (2014) Metodología de la investigación. *Mc Graw Hill education*. 6ta Ed, 1-18.

Sánchez, J. A. (2010). Indefiniciones. El campo abierto de la investigación en artes. *Artes La Revista*, 13, 36-51.