



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

LA CREACIÓN DE UNA NARRATIVA ESTÉTICA EN LA DIRECCIÓN DE  
FOTOGRAFÍA EN LA OBRA NADIE SABE QUE ESTOY AQUÍ DEL DIRECTOR DE  
FOTOGRAFÍA SERGIO ARMSTRONG.

Alumno: Abrigo Morales, Ignacio Patricio

Profesor guía: González Martínez, Marco

Memoria para optar al título Realizador en Cine y Artes Audiovisuales

Memoria para optar al grado Licenciada en Cine y Artes Audiovisuales

Santiago, 2022

## Agradecimientos

Los agradecimientos de la realización de esta monografía son para los profesores y profesoras de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano que formaron parte de mi proceso de formación académica y profesional antes y durante la escritura de esta investigación. A los compañeros y compañeras de la facultad de artes de la universidad por enseñarme las distintas maneras de expresión del mundo de las artes y especialmente en el cine. Agradecimientos a mi familia por el apoyo constante en mi elección personal y por decidir estudiar la carrera de Cine y Artes audiovisuales dentro de la Academia de Humanismo Cristiano de la cual hoy formo parte. Finalmente presento una dedicatoria especial a María Isabel Zúñiga Muñoz, que si no fuera por ella gran parte de esta monografía hubiese tenido un contexto y rumbo diferente. Parte de la letra de “Nadie sabe que estoy aquí” (2020) escrita y compuesta por Carlos Cabezas para la misma película:

No volveré, estoy fuera de vista  
Polvo cósmico llena la noche  
No escuché ningún sonido, no veo luz  
Olvidé quién soy  
No puedo encontrar hogar, no pertenezco  
Oh, no  
Nadie sabe que estoy aquí, yeah, yeah, yeah  
Nadie me habla  
Y nadie puede liberarme  
Nadie sabe que estoy aquí, yeah, yeah, yeah  
Algún día las estrellas sobre mí  
Llenaran lo que necesito sentir.

## Tabla de contenidos

<b>1- Introducción.....</b>	<b>3</b>
<b>2- Capítulo I</b>	
1.1-Datos de contexto .....	6
1.2- Antecedentes teóricos y empírico.....	8
1.3- Problematización .....	12
1.4- Pregunta de investigación .....	17
1.5- Objetivos .....	17
1.5.1- Objetivos específicos .....	18
<b>3- Capítulo II: Marco Teórico</b>	
2.1- Narración cinematográfica .....	19
2.2- Estética en el cine .....	22
2.3- Imagen cinematográfica .....	26
<b>4- Capítulo III: Marco Metodológico</b>	
3.1- Enfoque de investigación .....	29
3.2- Muestra de estudio .....	30
3.3- Técnica de investigación .....	31
<b>5- Capítulo IV: Análisis documental</b>	
4.1- Ficha técnica .....	36
4.2- Análisis de documento.....	37
<b>6- Conclusiones.....</b>	<b>47</b>
<b>7- Bibliografía.....</b>	<b>49</b>

## Introducción

La presente monografía abordará la investigación sobre la narración estética dentro del filme “Nadie sabe que estoy aquí” del director de fotografía Sergio Armstrong desde una perspectiva de estudios teóricos, metodológicos y analíticos sobre como la imagen cinematográfica refleja y transmite la creación de esta estética.

El interés de este trabajo surge a partir de la importancia de reconocer y analizar la creación de una narrativa estética por medio de los recursos utilizados en la dirección de fotografía. Esta última, comprendida como la responsable de las decisiones que determinarán la cinematografía de la obra audiovisual y de llevar a imágenes la visión artística del director. Además, las razones que también motivan este estudio son parte del interés académico del propio investigador, el cual está detrás de la búsqueda de conocimiento teórico al momento de aplicar o definir decisiones técnicas en la creación de futuras obras. Aquello, también contiene fin artístico desde la dirección de fotografía, en que los ámbitos técnicos y teóricos van de la mano, pues dentro de la dimensión del cine estos trabajan correlativamente para crear una imagen cinematográfica.

Así pues, este trabajo no solo espera aportar desde el conocimiento personal de una investigación sino también dentro del ámbito profesional con conocimientos fundamentados sobre la relevancia de la dirección de fotografía y cómo esta es uno de los pilares fundamentales del cine al momento contar una historia. Asimismo, una visión de análisis crítico sobre el uso de la fotografía como narración dentro del cine. Cabe resaltar que este es un trabajo investigativo en artes, sobre el cine y puntualmente localizado en el cine chileno.

Dentro de los fundamentos para la ampliación del conocimiento se generará en el capítulo I una problematización sobre esta investigación. Esta tiene por propósito entender cómo las decisiones de la dirección de fotografía influyen dentro de la obra desde la estética y mediante lo sensible, además de desentramar los procesos que llevan a reconocer la imagen tal cual la conocemos cuando es finalmente proyectada por el cine. A su vez y desprendida de la problematización se generará una pregunta investigativa la cual tiene por

objetivo buscar una respuesta fundamentada desde lo académico sobre qué es lo que genera o crea finalmente dicha narración estética desde la fotografía. Dicho lo anterior, con el objetivo principal de esta investigación es el de identificar qué es lo que permite diseñar una narración estética, por lo tanto, una narrativa cinematográfica por parte de la dirección de fotografía mediante el encuentro de estos elementos.

Los conceptos teóricos tratados dentro del capítulo II funcionarán como una especie de guías para definir y entender sobre qué se está conceptualizando cuando se hable de la estética en el cine, la narración cinematografía y la imagen cinematografía (conceptos usados a lo largo de la monografía) para posteriormente ser trabajado hacia un futuro análisis. Cabe recalcar que dentro de todos los apartados de esta monografía son apoyados mediante la lectura y análisis de autores para ser fundamentados desde lo teórico, para que eventualmente, conlleven una complementación y expansión de conocimiento sobre los temas a investigar y definir.

La metodología utilizada para esta investigación es presentada en el capítulo III. Esta es de carácter cualitativo y analítico por medio de instrumentos metodológicos que ayuden a develar cómo se construye esta narrativa estética dentro la película a través de escenas. Así mismo, se diseñará una técnica de investigación para analizar las decisiones que se toman en relación con la fotografía y su narrativa estética. Destaca así lo particular el filme, el cual crea una narrativa estética aplicada para su universo pudiendo ser estudiado desde el análisis y reflexionado desde un método metodológico.

Por último, en el capítulo IV se analizarán escenas de la película chilena “Nadie sabe que estoy aquí” (2020) usando como base los instrumentos metodológicos presentados en el capítulo III. Esto llevará a un análisis que revele como la dirección de fotografía forma parte fundamental en la creación de la narrativa estética de la obra y cuáles son los elementos con los que trabaja. Aplicándose así los conceptos teóricos con los que se trabajará esta investigación y la problemática de esta.

En definitiva, la presente monografía espera responder a la pregunta investigativa sobre la conexión de la dirección de fotografía y la estética narrativa de la obra a analizar.

## 1. Capítulo I

### 1.1 Datos de contexto

En la investigación en artes se debe tener en cuenta el trabajo colectivo, procesos de creación, experiencias y lo aprendido durante el proceso que se desarrolla a lo largo de la escritura académica. Es de suma importancia el reconocer el área en que se investigará debido a que el punto de vista objetivo se desarrollará de manera más efectiva al saber desde donde se está escribiendo como investigador.

En relación con lo antes mencionado, la investigación en artes tiene sus diferencias con respecto a otras investigaciones al momento del “encuentro” (entiéndase éste la manera en cómo se conciben y trabajan diversas áreas para lograr un resultado final en la investigación) de resultados que difieren de otras. En términos académicos, Sánchez menciona: “Habrá que ser cuidadosos sobre como concebimos la investigación en artes, para no caer ni en una tentativa de construir una “ciencia” a la antigua usanza, ni tampoco “laboratorios” privados al margen de la colectividad” (2013, p.40), Esto puede entenderse como una advertencia frente a la búsqueda de comparaciones ligadas a otros campos investigativos con la finalidad de tener una validez “científica” cuando dentro del área investigativa artística se emplean procesos totalmente distintos como lo pueden ser la creación e interpretaciones de fenómenos desde alguna perspectiva en particular los cuales finalmente son los que producen un significado y sentido a la investigación en artes.

El camino investigativo en artes se nutre de los aportes de la comunidad artística tales como otras ramas de la disciplina en donde se conectan ideas y se comparten los procesos creativos, los cuales si bien pueden ser variados y con metodologías distintas mantienen un objetivo común que es el conocimiento. De aquí se desprende una diferenciación crucial al momento de saber desde que vereda se está investigando el campo de las artes, Sánchez (2013) plantea: 1) La investigación “en” artes realizadas por gente que esté vinculada a los procesos de creación de artes; 2) La investigación “sobre” artes que son

investigaciones desde campos y disciplinas alejadas del arte y que escriben sobre él. Esta diferenciación de palabras es muy importante puesto que define desde donde se está escribiendo la investigación y a su vez construye una realidad, ya que el investigador ligado al mundo artístico contiene saberes que diferenciarán el problema y su construcción sobre el otro tipo de investigador que analiza las artes “sobre”, y claro tendrá otras diferentes finalidades respecto a esta alejadas del conocimiento subjetivo y cercanas más bien a una problemática más que a la búsqueda intelectual fundamentada.

Para concluir, retomando a la comunidad artística rodea a la investigación, el contextualizar el terreno en que se trabaja es indispensable por el hecho de trabajar “en” artes, desde su raíz y dentro de los procesos de creación. En paralelo a la definición que se esté formulando sobre el cómo desarrollar la investigación en artes, se debe tener presente los procesos creativos, el objeto creativo, investigación de fenómenos desde la perspectiva del investigador, etc. Los cuales son finalmente los que generan la diferencia de la construcción tradicional de las ciencias naturales y delimitan el campo en artes.

Ahora bien, Arias (2010) respecto a la investigación en artes plantea la importancia de como exponer la teórica artística de la practica artística. Él plantea que durante el proceso de la investigación se presenta un problema ligado al momento de la escritura. Dirá al respecto que:

No se trata de definir la investigación en las artes sino de pensar el terreno básico desde el cual puede concebirse una noción de investigación que incluya tanto el hacer creador como la reflexión teórica sin suponer una diferencia fundamental entre ellos que nos obligue a seguir pensando en términos de un puente o conexión necesaria (Arias, 2010, p.3)

Tener en cuenta lo que nos propone Arias (2010) es relevante en la investigación desarrollada en artes, pues demuestra por un lado la autolimitación de la escritura de texto teórico y, por otro lado, al texto de práctica artística. Ambas terminan uniéndose con algún párrafo que justifique el por qué aquellos dos puntos están siendo trabajados en un mismo espacio investigativo. A pesar de



que en primera instancia y como planteamiento de esta comprensión, no debiesen realizarse justificaciones o comparaciones tal cual mencionó Sánchez (2013). La manera de abordar entonces la escritura académica de la investigación en artes es entender la diferencia tanto del teórico como de lo práctico, ya que por un lado si bien la practica artística puede ser considerada investigación en artes no necesariamente está ligada a la escritura académica y en cuanto a lo teórico (que se ha escrito mucho) debiese encontrarse aquel punto en concordancia que pueda ampliar el conocimiento.

En pocas palabras, el tipo de escritura genera una nueva manera de comprender que esta dualidad debe tratar de mantener una misma línea narrativa en la cual el artista no deba generar dos tipos de escritura, ya sea técnica para lo creativo o teórica al momento de análisis. Si bien son dos procesos diferentes con técnicas que se implementan en conjunto al momento de trabajar, es dentro de la propia escritura donde la redacción puede generar un rol fundamental para la comprensión y que a su vez acorte sus distancias sin tener que generar conexiones forzosas.

En definitiva, la importancia de trabajar desde un contexto personal como lo puede ser el trabajo investigativo en artes es imprescindible para formar conocimiento y expresar las inquietudes y problemáticas que encaminen hacia una problemática metodológica, pues son realidades y experiencias donde el investigador en artes puede demostrar sus gustos e interés en distintas áreas. Para el caso de esta monografía situada dentro de un contexto del mundo de las artes, en artes, cinematográfica y geográficamente en Chile se delimita tanto la realidad del investigador como su mirada por consecuencia, y como los gustos personales (cine y artes audiovisuales) que puedan continuar encausando la finalidad de dicha investigación.

## **1.2 Antecedentes teóricos y empíricos**

Con respecto al panorama en Chile, en cuanto a los procesos de creación en artes y la escritura académica en artes enlazadas hacia el cine chileno se encuentra una realidad que, a simple vista y sin estudios previos que respalden

esa información podría resultar ser difusa por el hecho de desconocer como está funcionando a nivel de intereses y necesidades una industria cinematográfica chilena. Esta realidad conformada por varias comunidades que trabajan en el ámbito cinematográfico interactúa a manera de crear un perfil y finalmente una percepción sobre la industria, por lo que María Parada (2020) expone estos diversos movimientos, crecimientos y oportunidades dentro del nuevo panorama para en Chile. Parada dirá que:

El estudio que se refiere en este texto partió de la macrohipótesis de que cartografiar y analizar tal publicación posibilitaría dar cuenta —en mayor o menor medida, eso estaba por verificarse— de un movimiento de reflexión sobre el estado del arte y la industria, así como del panorama de conformación de una comunidad de pensamiento acerca de pensar no solo el cine sino —para el caso— el cine chileno, como un objeto de estudio que convoca distintas dimensiones: la de ser una manifestación artística, histórica y social, una institución económica, un producto tecnológico y al mismo tiempo cultural. Y si una de las premisas fue que este crecimiento exponencial en la industria cinematográfica chilena debía de asumir de algún modo un correlato en la teoría y reflexión de campo cultural (p.209)

La idea central a la que se refiere la autora es el incremento de las investigaciones en Chile sobre el cine chileno durante el periodo 2005-2015, esto genera un mayor interés por parte del mundo político, privados y el estado en apoyar el financiamiento cultural de nuevas investigaciones.

Todas estas nuevas investigaciones son en base a una cartografía que analiza y da contexto del país trazando un recorrido mediante las estadísticas, en donde cada vez se integran de manera activa nuevos agentes interesados en la expansión de la denominada industria cinematográfica chilena. Al tener estos análisis se facilita distinguir, clasificar y reflexionar sobre el mundo de cine chileno que se ha desarrollado durante sus inicios hasta los años actuales. Podemos comprender las creaciones de las comunidades interesadas en el mundo cinematográfico como también los gustos e intereses que pueden

concentrar ciertas mayorías, las cuales por lo general están concentradas en la capital del país.

Con respecto al cine chileno como un objeto de estudio dentro de los resultados que obtiene la autora en su cartografía, en total todos los libros, capítulos, textos y artículos se aprecia que en los periodos de cine publicados la subcategoría que gana con un 41% es sobre cine contemporáneo y muy cerca de dicha cifra la subcategoría de género cinematográfico ficción tiene el 44% del total de publicados.

Con esto se puede determinar que son dichas subcategorías las que también están predominando dentro de la creación de piezas audiovisuales para dicho periodo. Tomándose de tal modo, se puede entender que en el cine chileno ya se están tratando temas como la familia, el amor, la lucha en contra la sociedad injusta, entre otros.

En resumen, el nuevo horizonte que atraviesa el cine chileno en la actualidad es muy cercano a la macrohipótesis que plantea María Marcela Parada Poblete. Su análisis acierta en parte las mayores herramientas de apoyo para la investigación y realización de un panorama audiovisual general en el país, lo cual aportará a continuar con un auge que no se había visto en décadas anteriores.

Por consecuente un alza en las investigaciones lo cual ayuda conocer, estudiar y reflexionar sobre la cultura del cine en Chile generando así conexiones entre las diferentes comunidades que se crean en torno a este.

Ahora bien, durante en el año 2009 Hans Stange y Claudio Salinas nos plantean un análisis reflexivo al momento de referirse a un nuevo “auge” que estaba surgiendo en la industria cinematográfica en Chile. Entre los periodos 2005-2008 y también teniendo en cuenta años antecesores importantes para generar estas evaluaciones sobre campo cultural a nivel país que se está creando:

conjunto de historias y filmografías que se han producido desde 1990 hasta la fecha (periodo en el que la producción bibliográfica se cuadruplicó respecto de las cuatro décadas anteriores), apenas un puñado de textos ofrece estudios y evidencian algún tipo y nivel de reflexión teórica o metodológica (Stange y Salinas, 2009, p.273)

Con respecto a lo que anuncian los autores y tomando sus palabras, primero se debe entender el campo cultural en Chile como relaciones de fuerza entre diferentes actores sociales, (películas, discursos, diversas interpretaciones, valores, simbolismos, etc.) y la manera en la que estos se relacionen entre sí. Ahora bien, teniendo en cuenta que los actores también pueden estar condicionados, por ejemplo, por instituciones, deja una puerta abierta a preguntarnos el por qué los registros y datos que analizan los autores dejan un espacio tan reducido y fragmentario sobre los estudios teóricos y metodológicos del cine chileno.

Si bien se habla sobre un “auge” de la industria del cine en Chile, aunque de manera muy idealista desde determinados aspectos como lo pueden ser el académico, institucional e incluso el propio mercado. Comienzan a sobresalir diversas fisuras en esta constante conformación del campo cultural de estudios puesto que uno de los principales financiadores de las investigaciones en el campo cultural del cine es el Estado, entonces se pudiese asumir que este está funcionando en base a lo que el mercado necesite, lo cual es la realización constante por encima de reflexión críticas.

Si se sitúa en términos técnicos se observa un patrón, en donde las ofertas académicas de las carreras universitarias están ligadas en una gran mayoría a la producción y realización lo que por consecuente desliga a la misma gente que trabaja en cine de investigaciones de carácter crítico-reflexivo.

A continuación, resuena con mayor fuerza la interrogante de que si ¿las fisuras de falta de desarrollo de los problemas estéticos solo van quedando en una vaga preocupación por parte de las instituciones al momento de darle visibilidad?, sale a flote a modo de respuesta las estadísticas de las instituciones académicas encargadas de la educación, formación y consolidación de nuevas generaciones de futuros cineastas con un enfoque más bien reducido al ojo crítico hacia la imagen.

En definitiva, el conocer de qué manera se está consolidando un campo de estudios marcado-determinantes ya sea por parte de los actores sociales como por parte del Estado e instituciones deja en evidencia el largo camino que aún

debe construirse en fortalecer un campo cultural equitativo que genere diversidad en cómo se constituye, transforma y percibe el cine en Chile.

Para finalizar, se puede asumir que el futuro es algo que no está sujeto a nada en concreto, el campo cultural al igual que la industria están en constante movimiento y desarrollo por lo que podrían tomar diversos caminos, sin embargo, el marcar la diferencia de la concepción de estos también radica en quienes investigan, forman, trabajan y contribuyen al cine en Chile desde donde se puede construir una identidad propia para el arte.

### **1.3 Problematización**

El objetivo principal de esta investigación es entender la creación de una narrativa estética por medio de la dirección de fotografía y cómo esta se plasma en pos de la narración cinematográfica. En general, se analizarán las decisiones que toma la fotografía dentro de un filme creando su mundo a partir de un recurso técnico que incide en una decisión estética, con la cuales trabaja un director de fotografía.

Así mismo, se debe ir desentramar los procesos, analizar y reflexionar mediante diversos autores hasta llegar a lo que se conoce como imagen, la cual finalmente es proyectada en una pantalla al momento de ver una película.

Siendo entonces un objetivo generar una reflexión sobre cómo se interpreta la fotografía al momento de tener que generar sensaciones por medio de lo sensible, François Soulages menciona que:

Para ser riguroso y pertinente, el enfoque estético de un objeto tiene que basarse primero en un enfoque sensible de este objeto, y luego en su enfoque teórico. Son fundamentales, en esta propuesta, en la misma medida, el fundamento y el método de la estética. (2001, p.115)

En cuanto al enfoque sensible, es aquel que está ligado a los sentidos, las sensaciones que puede generar una obra (un objeto) artística, aquel momento en donde se encuentran e interactúan tanto el sujeto como el objeto. Soulages

(2001) profundiza en la relación de ambos afirmando que el sujeto no es inocente del todo contando con un pasado lleno de sensaciones y significados, esto pudiendo ser entendido frente a una situación ya predeterminada por un contexto en el que se encuentran todas estas acciones que pudiese tener dicho encuentro. Así mismo, de esta primera instancia de conexión desde lo sensible se puede desprender el proceso de creación por parte del sujeto para futuras obras por medio de la interacción recíproca de sujeto-obra.

En palabras de Soulages (2001) a partir de lo que nos pueda evocar en una primera instancia la conexión receptora se podrá retener lo sensible que nos entrega el objeto para crear desde un propio interior. Estos enfoques creativos son: combinatorio y poético, entendiéndose combinatorio como una acumulación en el interior del sujeto a modo de una biblioteca de referencias y sensaciones que se conservan durante un tiempo, (dependiendo de que tan arraigado a ellas se esté) pudiendo resurgir dicha conexión cuando el sujeto las asocie a lo vivido con ella.

El segundo enfoque creativo es el poético que como dice Soulages (2001) es aquel que está fuera de la reflexión cotidiana o simple, ya que utiliza la imagen, lo imaginario y el uso de la metáfora para retenerlas, en otras palabras, el sujeto puede conservar el alma de una obra y trasladarla fuera de su medio para mantener la esencia original lo cual muchas veces tiende a ser un trabajo arduo que el cotidiano.

Ahora bien, entendiendo esto desde el mundo del cine, el enfoque sensible junto a sus dos formas creativas a partir de la interacción con las obras (películas) se puede enlazar hacia un proceso creativo desde la dirección de fotografía, pues el director de fotografía nunca deja de ser sujeto, por lo tanto, es consciente de lo que puede generar al filmar una escena de x manera cuando es él quien hace de obra, de creador. La importancia de estas conexiones en el mundo de las sensaciones ya sean por medio de las películas como tal o las experiencias humanas que posee cada persona generan representaciones del inconsciente sensible al momento de verse envuelto en el tratamiento de la obra audiovisual, lo que por consecuente generan el primer paso de una creación narrativa ligada a la estética de fotográfica.

Con respecto al segundo y último enfoque estético que menciona Soulages (2001) es el teórico, “Este enfoque es necesario por tres motivos: libera del idealismo, del subjetivismo y del relativismo, ofrece nuevas representaciones del objeto estudiado, puede ser un fundamento necesario para el enfoque estético” (p.117). Dicho en otras palabras, este enfoque apunta al desarrollo de nuevas reflexiones a modo de no adueñarse de los distintos modos de expresión artísticas a determinados simbolismos, así pues, generando un enlace con la imagen fotográfica, se da espacio a nuevas críticas para comenzar a observarlas desde una tridimensionalidad y no tanto dentro de una misma narrativa única o sea tiene múltiples maneras de interpretarse.

Para concluir, sobre los dichos, conceptos y reflexiones en base al texto de Soulages (2001) se entiende que la estética funciona como caminos abiertos a cruzarse unos con otros manteniendo una conexión dentro de un mapa, desde su inicio con la conexión que crea lo sensible, una conexión reciproca la cual puede influir en la capacidad de crear nuevas obras depositando en las futuras un camino de articulaciones para resignificar con nuevas miradas nuevas. Además, como toda experiencia que está ligada al mundo de las artes (en este caso el cine) habrá una experiencia determinada que produzca algo casi mágico dentro del espectador (la conexión con lo sensible), y la estética es la encargada de guiar al sujeto por medio de la reflexión permitiéndole salir del solo hecho de mirar como acción humana, generando un paralelismo el hecho de solo ver una obra permite profundizar un análisis certero de qué está en realidad transmitiendo o qué quiere decir la obra realmente para así con tiempo y práctica se generar el denominado “ojo” o “mirada” cinematográfica la cual facilita la comprensión estética de la fotografía en el cine.

El siguiente punto dentro de esta problematización es sobre la mirada la imagen, dentro de la fotografía y más específicamente en el cine el cual es un conjunto de imágenes que están ordenados en determinada manera para generar un relato cinematográfico que está fuertemente ligado a la historia desde donde se crea y sus significados.

Leticia Prislei (2002) enfatiza el hecho de que las imágenes están abiertas a reinterpretaciones, esto pudiéndose entenderse como desarrolladas en un

tiempo, lugar y contexto histórico en particular teniendo múltiples lecturas por diversas sociedades. Dirá al respecto que: “El filme se observa no como obra de arte, sino como un producto, una imagen objeto cuya significación va más allá de lo puramente cinematográfico, no cuenta sólo por aquello que atestigua, sino por el acercamiento sociohistórico que permite” (Prislei, 2002, p.17). Con lo citado anteriormente se interpreta que la imagen funciona y está conformada por diferentes capas de información que, aunque por más simple que pueda parecer la primera capa de la imagen generalmente tiene todo un mensaje de contenido cifrado dentro de ella. La fotografía es un ejemplo de ello, pues en palabras de Prislei (2002) la fotografía es entendida desde una base histórica, la cual puede tener diversos fines, tales como representaciones, conceptualizaciones, argumentos, temas, etc. Tomando la base histórica, entonces se puede asumir que todo está ligado al contexto histórico, cultural y social de una definida zona de investigación, o sea que dependiendo de la región desde donde se visualice un filme habrá una representación de este “generalizada” por los diversos códigos de la región. Este término de diferentes “regiones” también es asociado y complementado junto a los dichos de Soulages (2001), ya que él habla de una investigación estética en donde se debe ser preciso, metódico, y limitado en la región en la que se trabaje, y se trabaja desde una conexión sensorial sujeto-objeto para posteriormente abrirse a términos estéticos a una profundización crítica y reflexiva en dicha área. A modo de ejemplo en la dirección de fotografía, podría decirse que antes de generalizar como se crea la fotografía en el cine chileno se tendría primero “regionalizar” nuestra reflexión con todo lo que implica dicho análisis, y en base a lo propuesto por Prislei (2002) sobre tener en cuenta el lugar, momento histórico y cultural crear o proponer una mirada general.

Otro punto son los relatos que crean las imágenes los cuales son más cercanos a la técnica del montaje del cine, se decide que mostrar, como mostrarlo y cuando no. Existiendo una manipulación de las imágenes con un determinado fin que puede variar claro dependiendo desde donde se mire, por una parte, estas articulaciones crean sus propias reglas dentro de las delimitadas regiones, a modo de un ejemplo cinematográfico la creación de diversos movimientos artísticos está marcada por las épocas en donde tuvieron su auge, y por



consecuente van quedado dentro de un imaginario colectivo. El saber a qué está asociada una imagen y los recursos utilizados en ella como la iluminación, los simbolismos, ángulos de cámara, etc. Generan un espacio de interacción con el sujeto y la sociedad en donde además de narrar un relato también debiesen ser consciente de que se está narrando historia, la cual que es capaz de adherirse a la imagen a modo de representación de una realidad, pudiendo ser social, cultural, política.

En definitiva, la imagen va más allá que cualquier medio en el que se mueva trayendo consigo una profundidad de capas de información histórica, capaz de ser un reflejo vivo de una cultura y sociedad, teniendo múltiples interpretaciones al momento de interactuar con ella y generando un nivel crítico-reflexivo que puede ser utilizado para ir explorando las capas que la componen. Sin embargo, esta relevancia para la investigación presente no está ajena a pertenecer a una “región” en particular del mundo sobre cómo se leerá una imagen sino también una cultura particular, la de Chile.

La fotografía en el cine es un elemento fundamental en la creación de este, ya que, se puede crear un mundo el cual es transportado desde el papel y lápiz a una visualidad que se termina “materializándose” en el filme. Es por esto mismo que el director de fotografía es el encargado crear esta visualidad en base a lo que el director tenga en mente, un trabajo de sinergia entre ambos directores logra generar narrativa dentro de las capas que componen a la fotografía. Sobre el rol del director de fotografía Nuble (2019) dijo:

Básicamente nos encargamos de dibujar con luz los sueños del director. Somos los máximos responsables de conseguir la estética deseada, mantener la calidad de la imagen que deseemos y coordinar al equipo de fotografía [...] Un director de fotografía es 33% artista, 33% técnico y 33% productor. Es obvio que somos parte de la creación artística ya que tomamos (consensuadas con el director) decisiones que afectan directamente al resultado del proyecto. [...] y para mí el secreto de una buena dirección de fotografía pasa por saber asignar ese 1% restante para dar más peso a una de nuestras facetas.

Respecto a citado por Nuble se entiende que la participación del director de fotografía es indispensable al momento de traducir la visión del director, siendo incluso tan metódicos que se tiene en cuenta el cómo asignar ese 1% va a repercutir finalmente en la imagen. Dicho esto, el director de fotografía Sergio Armstrong y encargado de la cinematografía de “Nadie sabe que estoy aquí” (2020), tiene una larga trayectoria como DP (director de fotografía) desde 1996. Los cuales van desde cortometrajes hasta largometrajes y dentro de los últimos años ha sido muy participe en producciones con la productora chilena Fábula y trabajando con Pablo Larraín (director de cine chileno) en diversas ocasiones. Siendo entonces la experiencia de Sergio Armstrong y su aporte para el cine chileno (donde se sitúa esta investigación) se decide trabajar académicamente su rol de DP en uno de sus últimos trabajos el cual cuenta con una dirección de fotografía que toma recursos técnicos para llevar a cabo la visión del director e historia del filme.

En la dirección de fotografía de Sergio Armstrong, puntualmente en la obra fílmica “Nadie sabe que estoy aquí” (Gaspar Antillo, 2020) la narración visual juega un rol determinante al momento de construir el universo del personaje protagónico y como este tiene una conexión directa con el mundo que lo rodea. En la investigación en artes, orientada al camino del cine en Chile es poco común que la gente que trabaja y crea cine realice investigaciones críticas-reflexivas como nos planteaba Hans Stange y Claudio Salinas (2009), dentro de esta lógica y tomando la importancia a crear un trabajo investigativo dentro de las artes surge la pregunta de analizar, estudiar y criticar.

#### **1.4 Pregunta de investigación**

¿A través de qué elementos estéticos la obra nadie sabe que estoy aquí del director de fotografía Sergio Armstrong construye una narrativa cinematográfica?

#### **1.5 Objetivo general de la investigación**

Analizar a través de qué elementos estéticos la obra nadie sabe que estoy aquí del director de fotografía Sergio Armstrong construye una narrativa cinematográfica.

### **1.5.1 Objetivos específicos**

Identificar los elementos estéticos presentes en la obra “Nadie sabe que estoy aquí” del director de fotografía Sergio Armstrong.

Comprender la narrativa cinematográfica de la obra “Nadie sabe que estoy aquí” del director de fotografía Sergio Armstrong.

Relacionar los elementos estéticos de la obra “Nadie sabe que estoy aquí” con la narrativa cinematográfica del director de fotografía Sergio Armstrong

## 2. Marco Teórico

### 2.1 Narración cinematográfica

La importancia de un marco teórico dentro de una investigación ayuda a conocer los conceptos primarios y secundarios para sustentar desde determinados puntos de vista cómo se conciben desde la mirada del investigador. Según Jablonska (2008) en cuanto a este proceso se cometen diversos errores, “La más importante de ellas consiste en creer que existe algo así como una realidad independiente de nosotros a la que “hay que ir” para investigar” (2008, p.134). En otras palabras, que los investigadores creen tener cierta noción de lo que es una “realidad” generalizada a la cual se debe acudir como fuente de veracidad, por consecuente terminan plasmando o justificando sus estudios investigativos en dicha verdad generalizada.

Respecto a lo anterior la idea central es desprenderse de aquella búsqueda infinita, puesto que, si se describieran los conceptos desde una perspectiva totalmente global siempre estarían ligados desde donde se está escribiendo. A modo de ejemplo una persona de oriente y occidente no tienen la misma visión o manera de percibir como apreciar una narración cinematográfica debido a que son culturas con códigos diferentes (entendiéndose que de igual manera existen matices dentro de estos dichos). Tomando el último ejemplo dado incluso se podría tomar como algo extremo o exagerado ya que incluso personas que habitan en una misma región cultural podrían tener diferentes perspectivas sobre la narración cinematográfica, en términos más simples, todo individuo tiene su propia realidad frente a sus ojos.

Así pues, Jablonska (2008) nos plantea:

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” (p.135)

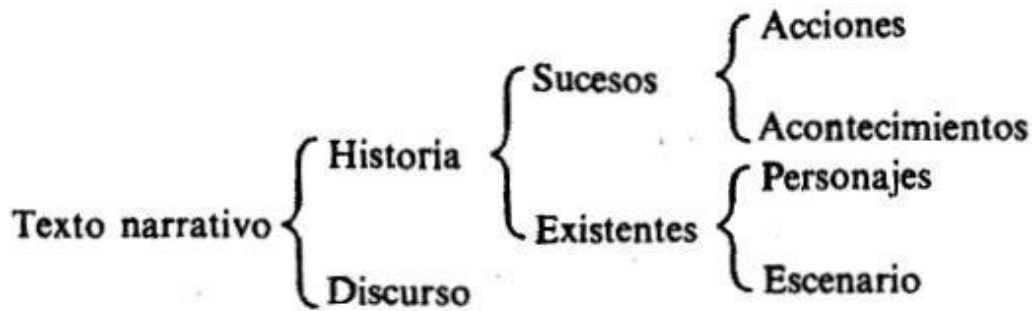
En pocas palabras, esto se puede entender a que cada persona que realice una investigación no dé por hecho ciertos términos o conceptos como conocimiento de carácter general, ya que ningún concepto está atado a ser inamovible y cada palabra puede ser reinterpretada de múltiples modos (esto puede traspasar fronteras tanto físicas, generacionales o incluso morales), puesto que cuando no existe una tal “realidad” universal a la que el investigador aspire este será mucho más ameno al conocer sus propias visiones o interpretaciones que desee plantear en su investigación.

Ahora bien, retornando a la investigación en cine, uno de los conceptos claves a tratar dentro de esta monografía es la narración orientada a la cinematografía. Como ya adelantaba Jabloska (2008), el entender cómo se concibe una narración podrá generar un marco teórico de qué se entiende por dicho concepto en el cine como una base para su posterior profundización en esta monografía.

En cuanto a la narración Seymour Chatman (1990) habla de una teoría narrativa de carácter estructuralista la cual está dividida en dos ramas que trabajan en paralelo “La historia” y “El discurso”,

La teoría estructuralista sostiene que cada narración tiene dos partes: una historia (*histoire*), el contenido o cadena de sucesos (acciones, acontecimientos) más lo que podríamos llamar los existentes (personajes, detalles del escenario); y un discurso (*discours*), es decir, la expresión, los medios a través de los cuales se comunica el contenido (p.19)

En palabras del autor, una manera sencilla de entender esto es que la historia es de donde se desprende una narración que se relata y el discurso es la manera de cómo se relata o sea el medio.



**Fig. 1, Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine, Chatman, 1990.**

En cuanto a la historia un punto importante es la transposición de la historia en donde el autor se basa en que las narraciones son realmente estructuras independientes del medio en donde está se desarrolle, como bien lo pueden ser el teatro, cine, fotografía, etc. Cabe recalcar que los inicios de narración no provienen del cine, puesto que provienen de los inicios del tiempo en donde el humano podía comunicar una historia mediante un medio (los cuales van desde el relato oral, pinturas rupestres, escritos antiguos, etc.). El cine funciona como el medio que decide como contar la historia teniendo la capacidad de apropiarse de ella y de diferenciarse de los demás medios, ya que posee sus diversos modos de hacerlo, por ejemplo, el cine puede usar herramientas, técnicas y narrativas como la fotografía para decidir en qué momento mostrar lo inédito ocultándolo en lo corriente.

Dicho lo anterior, se mencionan tres conceptos en claves de la narrativa estructuralista: integridad, autorregulación y transformación. Estos conceptos son concebidos como propiedades características de dicha estructura propuesta por Chatman (1990). Integridad tomada desde que la narración es un compuesto secuencial y no fortuito de elementos, ya que tienden a estar vinculados unos con otros y cada uno de estos es causa de los otros siendo todos previamente concebidos con la finalidad de ir estructurándose para una correcta narración. Autorregulación, “que «las transformaciones inherentes a una estructura nunca llevan más allá del sistema, sino que siempre engendran elementos que le pertenecen y respetan sus leyes...” (Piaget, 1970, como se citó en Chatman, 1990, p.22) pudiendo entenderse este a modo de que los cambios o

transformaciones que sufra una estructura debiesen autorregularse dentro de la propia naturaleza en la que esta se encuentra. Transformación, un proceso en donde un suceso narrativo se expresa para poder pasar a una representación superficial, esto puede generarse como menciona el autor desde que un autor es quien elige ordenar la relación de sucesos en base a su secuencia causal.

Asociando estos conceptos al cine se puede crear un mundo, donde se eligen los sucesos y se ordenan existiendo una autorregulación que sea fiel a la naturaleza dentro del mismo proceso de un guion, pues el guionista debe crear este mundo en donde los sucesos (escenas) no estén esparcidos por mera casualidad, deben tener un porqué del estar allí. Así mismo, el mundo que se crea en papel debe regirse por la propia naturaleza ya establecida en sus reglas (donde el autor, en este caso el guionista fue el encargado) a cualquier cambio o transformación que sufra puesto que si esto no fuese así podrían comenzar a evidenciarse dentro de la historia, como lo podrían ser agujeros argumentativos en la trama.

Por otro lado, está el discurso, reconocido como “el cómo” subdividido en dos componentes, la forma narrativa propiamente tal y la manifestación que es el medio de materialización específico, como lo podría ser el cine en donde ya se mencionó que posee sus diferenciaciones de otros medios.

En resumen, la narración funciona como una estructura que pasa por diversas etapas y va constituyendo sus propias reglas coherentes dentro de un relato. El reconocer dicha estructura sirve como una especie de guía, como, por ejemplo, al momento de entender decisiones tomadas dentro del cine sobre “cómo” o “por qué” tomar diversos caminos o estrategias que aporten al relato general de un filme.

## **2.2 Estética en el cine**

El siguiente concepto por tratar es la estética en el cine, con la cual se puede generar una conexión que facilita la comprensión de las obras de arte y su vínculo con el ser humano desde lo sensible, así mismo comprender diversas teorías dentro del cine que crean una estética. Ahora bien, De Serrano (2002) habla sobre la estética del arte mencionando que:

La estética es el estudio de la esencia y sustancia de las cosas hermosas y es la parte de la filosofía que nos ayuda a entenderlas. Y en el arte como lenguaje se estudia la estética como el vehículo para compartir el conocimiento de los sentimientos, los proyectos y los valores en busca de la verdad y de la belleza (p.10)

Con respecto a los dichos de la autora sobre el estudio de la estética, se puede afirmar que la estética tiene una estrecha relación con el mundo del arte. La importancia de esto radica en la comprensión de relaciones que el espectador o sujeto entablan con lo sensible (emociones, sentimientos). La experiencia de estas conexiones entre el sujeto y la obra dan paso a un encuentro lleno de nuevos conocimientos que nutren la experiencia estética (espectador-autor). Dicha experiencia es entendida como algo profundo dentro de la sensibilidad humana, por consecuente, es algo que va recolectando las conexiones vividas entre sujeto-obra mediante lo sensible.

Por un lado, puede entenderse que este estudio de lo bello está ligado a ciertos códigos o parámetros reconocibles como de carácter universal y subjetivo, refiriéndonos a un juicio estético, “El artista interpreta la naturaleza. Puede lograr que las cosas que no tienen mayor significado, al pasar al mundo del arte, adquieran un sentido y una dimensión universal” (2002, p.13), Es decir que el juicio estético del sujeto está en simultaneo dentro de estas dos veredas, el cómo se percibe desde la propia experiencia particular y moral de cada individuo mientras que por otro lado un factor generalizado que alude hacia una especie de objetividad “medibles” de la obra artística como tal.

Así pues, este vehículo de percepción del arte permite analizar también las maneras de expresión de un autor con su obra desde formas de representación de mundo al momento que cruza el umbral del arte como un dialogo fluido entre lo que se quiere compartir y expresar a un otro. Sin embargo, dentro de la lógica de la interpretación sujeto-obra sobre la creación de un mundo este debiese adquirir un sentido coherente entendido desde el propio lenguaje de la obra, tomando como ejemplo el cine, cuando se trabaja en pos de una creación



atmosférica desde la fotografía se trabaja con determinadas iluminaciones bajo un tratamiento lumínico que comenzará a moldear la escena cinematográfica y definirla a ciertos géneros del cine (los cuales trabajan bajo códigos estéticos), estableciendo así características estéticas ya preconcebidas para una mayor conexión con el espectador, de aquí radica la importancia de la experiencia estética dentro del cine, pues ayuda a “familiarizarse” al momento de enfrentarse a diversas obras o dejarse sorprender por nuevas experiencias no vividas.

Otros autores también han hablado sobre estética, sin embargo, Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet (2008), lo hacen desde el cine en donde se esclarecen que existen diversas teorías cinematográficas que pueden ser tanto tomadas de la filosofía, cinematografía, sociología o de alguna otra área que se trabaje dentro del filme, los autores mencionan que, “La estética abarca la reflexión de los fenómenos de significación considerados como fenómenos artísticos. La estética del cine es, pues, el estudio del cine como arte, el estudio de los filmes como mensajes artísticos” (2008, p.15). Bajo esta definición se puede asumir que la estética es la usada para el entendimiento de lo artístico como tal (que quiere transmitir u compartir) y de las capas del cual está compuesta una obra para llegar a lo que se entiende por cine que es finalmente la obra final reflejada para el espectador.

En palabras de los autores existen dos aspectos dentro de la estética del cine, la vertiente general y particular. La primera contempla los efectos estéticos propios del cine, o sea como esta en general tiene el poder de impactar como fenómeno o movimientos artísticos dentro de la sociedad, por otro lado, la particular que está centrada en analizar una obra particular, un análisis de filmico sobre el mensaje de una obra puntual que apunte a transmitir determinadas significaciones. Tomando la importancia de dichos aspectos dentro de esta investigación cinematográfica el reconocer como se articulan procesos macros del cine para su posterior focalización hacia la macro que ofrece una obra audiovisual particular permite analizar el mundo que se está creando en ella desde una mirada más completa.

El mundo de las artes y el cine específicamente funciona como una disciplina donde convergen múltiples de estas, a partir de allí se refuerza y construye el

relato mediante la comunicación de las comunidades como mencionó Sánchez (2013) en “El campo abierto de la investigación en artes”. Teniendo en cuenta dicha reflexión sobre el dialogo y conexiones que puede crear el cine se puede conectar con los siguientes dichos de Aumont, Bergala, Marie, Vernet, “En la medida en que el cine es susceptible de enfoques muy diversos. No puede hablarse de una teoría del cine sino, por el contrario de teorías del cine correspondientes a cada uno de estos enfoques” (2008, p.15).

La idea central es que el cine tanto a su nivel narrativo como de la propia ejecución trabaja a la par con distintas áreas para generar un trabajo en colaborativo, o sea que el cine puede tener diversas teorías y no solo una. El hablar de que el cine por sí mismo crea todas las teorías de las se conforma y que creció alejado de las diversas corrientes del arte, historia, sociología, economía, etc. Sería negar dicho trabajo en conjunto, para cerrar la idea se propone a modo de ejemplo, que si un director quisiese grabar una película que hable sobre determinados hechos históricos estará trabajando bajo una teoría historiográfica, la cual a su vez también trabajaría en conjunto a una teoría narrativa, por ejemplo, desde la fotografía de la cual se desprendería una teoría visual y así generando una determinada estética en obra hasta conformar lo que vemos como resultado final, una película.

En resumen, Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet mencionan que estas diversas teorías del cine deben ir esclareciendo los diversos fenómenos más que tomar una definición cerrada del cine mismo como objeto, y sí una búsqueda de un planteamiento teórico que profundice los conceptos tratados en una obra audiovisual que develen la construcción de este. Así pues, los diversos enfoques facilitan el proceso investigativo que abarcar una película desde diferentes miradas sin la necesidad de encasillarse en una definición única, y claro teniendo en cuenta que muchos enfoques si bien ya vienen constituidos desde antes por otras áreas o corrientes esto no significa que tendrán que tomarse de igual manera en el cine, más bien analizar como el cine toma estas diversas teorías y las resignifica dentro de sus propios procesos artísticos.

## 2.3 Imagen cinematográfica

Finalmente, el último concepto es la imagen cinematográfica. La imagen, por tanto, concluyente, que es la cual se ve proyectada en el telón blanco en la sala de cine o para tiempos más actuales visualizada en pantallas digitales que sería el cine finalmente puesto en exposición. Sin embargo, la lógica de exposición continúa es hasta la actualidad la misma.

Manuel Ángel Vázquez (1998) habla sobre una imagen cinematográfica más allá de la mirada como un simple acto de ver, como ejemplo, él habla de situarse en un espacio de obscuridad, donde se encuentra la ausencia de la luz, indicando que:

Entramos con una determinada disposición de ánimo, expectativas, conocimientos, experiencias, intereses... Todo lo que ahora se denomina situación precomunicativa, precomprensión. Aquí, en la obscuridad está casi todo ya escrito en nuestra mente. Pero otra escritura se encargó de activar imágenes (y no solo visuales), de suscitar sentimientos... De interferir en nuestras representaciones mentales, de ensanchar el ámbito de lo vivido, aunque sea vicariamente (p. 381)

Con lo anteriormente mencionado por el autor, hay que tener en cuenta que cada persona contiene sus propias imágenes y maneras de representarlas, ya que en la mente se van almacenando toda clase de imágenes e incluso las que no necesariamente van ligadas a lo visual y pertenecen a las vivencias y experiencias de cada individuo como bien se menciona. Por consecuencia se entiende que el poder que poseen las imágenes de intervenir de cierta manera la mente o el inconsciente del espectador serían vitales al momento de generar una vía de comunicación entre lo que se está reproduciendo y la interpretación, esto generaría una imagen comunicativa o narrativa que interactúan de manera constante con quien observa.

Por otra parte, Vázquez (1998) agrega que un filme sí reconoce la presencia de un otro, un espectador, y este es emplazado no solo de manera visual sino

también desde una intensión significativa la cual haría recorrer un trayecto que implica su mente, entendimiento, su voluntad y su fantasía. Esto es posible gracias a que se va generando un imaginario mental en donde se instala la obra audiovisual dentro del espectador, y este tendrá más posibilidades de quedarse dentro del espectador mientras más profundo sea el vínculo. Esta creación del imaginario y la instalación de una propuesta audiovisual dentro del espectador se define mucho mejor con los dichos de Vásquez, “la obscuridad en la que la luz adviene, entramos en el espacio de lo onírico y dejamos más a flor de piel nuestra mente toda, consiente e inconsciente” (1998, p.385), es decir que como sujetos espectadores de imágenes dentro del espacio donde se desarrolla el cine se entra en la disposición de crear, aceptar y dialogar con un universo cinematográfico dentro de la mente.

Otro punto se trata de la diferencia que significa el mirar y ver, si bien podría parecer tener un significado idéntico tienen sus diferencias y el autor profundiza en como este proceso puede llegar al espectador y despertar el interés e intriga. Sobre esto Vásquez (1998) menciona:

“mirar” es “aplicar la vista a un objeto”. Y es cierto que esa “aplicación” (e “implicación”) de la vista es, además, la que constituye al objeto en cuanto objeto [...] Pero también esa aplicación nos constituye en sujetos de esa interacción, sujetos o soportes de la visión, en la que quedamos implicados, constituidos... [...] “Ver” es “percibir por los ojos los objetos mediante la acción de la luz” [...] diríamos que el mirar es previo al ver: aplicamos la vista a un objeto y lo percibimos por los ojos mediante la acción de la luz. (pp.384-385)

Con respecto a lo anteriormente citado del autor se pone por delante el ver antes que el mirar y lo justifica utilizando un ejemplo en donde se ordena la visión del mundo en dos aspectos, análogos y contrapuestos. En dicho orden serían: “Conocer-Juventud-Vida-Mirar-Experiencia de los sentidos; por otro Saber-Vejez-Muerte-Ver-Conclusiones del pensamiento” (González, 1986, como se citó en Vásquez, 1998, p.385). Mediante estas dos series de términos se puede

asociar la serie análoga en una primera instancia de mirar, lo cual vendría siendo la primera interacción visual humana cuando existe luz tocando objetos y siendo reconocidos por quien ve, asociado también como menciona el autor a lo sorprendente, vivo y lo juvenil. En cambio, la serie contrapuesta, como su nombre lo indica contraponiéndose a estos primeros contactos y primando la experiencia, sabiduría y reflexión. Así pues, podría entenderse el despertar del interés hacia el cine dentro de los sujetos o espectadores, ya que, cada individuo contiene sus propias experiencias y tuvo sus primeros contactos dentro del mundo de las imágenes y el tener la capacidad de sorprenderse por nuevas “miradas” que nos ofrezcan dentro de las películas llevaría prontamente a una reflexión mediante el “Ver”. El autor menciona que allí pues se recupera la ilusión, ensoñación, algo casi como un sueño hermoso. Esto puede ser entendido desde una experiencia en donde se puede sentir mediante las imágenes un lugar y momento donde incluso jamás se ha estado o vivido, pero eso no niega que aquel momento no se esté viviendo dentro del mundo cinematográfico.

Recapitulando, en relación con las definiciones de la “Mirada” y el “Ver” Vásquez menciona que, “vemos nosotros como seres humanos, como agentes cultural e históricamente desarrollados y diferenciados. La visión humana es algo construido, [...] es un artefacto histórico y cultural, creado y transformado por nuestros propios modos de representación” (1998, p.386). Mediante esto se puede inferir que al momento de ver una película está ingresando y almacenándose en la mente una mirada y visión propia sobre el discurso fílmico presentado. Y si todo está conectado a cada representación propia del espectador entonces estará la posibilidad de que este comience a observar la imagen cinematográfica más allá del acto biológico humano de ver mediante los ojos y recibir información, creando entonces dentro de su propio imaginario lo que reconoce como imagen cinematográfica.

### 3. Marco Metodológico

#### 3.1 Enfoque de la investigación

La investigación en artes, en cine y en Chile son procesos que se encuentran alejados de las ciencias antiguas en donde hay resultados definidos para llegar a una respuesta mucho más concreta objetivamente hablando. En investigación en artes se puede trabajar bajo métodos tanto cualitativos como cuantitativos, sin embargo, el método cualitativo (del cual está basada la presente monografía) cuenta con estar dentro de lo que Sánchez (2013) menciona como la “investigación en artes”. Para ser más específicos en el enfoque investigativo cualitativo Martínez (2006) dirá que:

De esta manera, la investigación cualitativa trata de identificar la naturaleza profunda de las realidades, su estructura dinámica, aquella que da razón plena de su comportamiento y manifestaciones. De aquí, que lo cualitativo (que es el todo integrado) no se opone a lo cuantitativo (que es sólo un aspecto), sino que lo implica e integra, especialmente donde sea importante. (p.128)

Como menciona el autor el método de investigación cualitativa trata más bien de investigar valga la redundancia en aquellas investigaciones donde el enfoque cualitativo no es capaz de dimensionar fuera de lo que sean cifras o resultados puros y duros. Más bien el enfoque cualitativo se acerca a aquello donde la investigación “sobre” artes no analiza y en donde “en” artes se analiza desde los fundamentos y estudios académicos sobre lo que muchas veces no es tangible. En conclusión, el enfoque cualitativo es el enfoque primordial y casi en su totalidad en la que está basada esta investigación porque mediante el uso y dialogo con diversos autores se llega a reflexiones que desembocan conocimiento, el cual que será aplicado en la muestra de estudio para responder la problemática planteada.

### 3.2 Muestra de estudio

El narrar mediante la cinematografía es un rol fundamental dentro del cine en la dirección de fotografía, ya que se cuenta mediante la fotografía se narra bajo la ausencia de lo literal (diálogos). Dentro de un marco de decisiones técnicas y artísticas es mucho más sutil y narrativo el usar la fotografía por su conexión con lo sensible y las diferentes formas de presentar estas para poder conectar con la audiencia la esencia buscada. La obra de Nadie sabe que estoy aquí (2020) es una película en la cual trabaja del director de fotografía Sergio Armstrong en dicho rol, es una obra que aporta para el análisis de esta monografía no solo por el hecho de ser un trabajo Sergio Armstrong sino por dos puntos relevantes que hacen de ella una muestra de estudio predilecta para el análisis de una creación estética. Los siguientes puntos están relacionados entre sí, sin embargo, el distinguirlos hace entender una decisión técnica que afecta directamente al otro y como finalmente son entendidos desde la problemática planteada de esta investigación. La obra es visualmente de carácter contemplativa y poética lo cual la deja abierta a ser analizada desde lo técnico para develar los recursos desde la fotografía en la creación narrativa estética la que finalmente podrá o no afectar la narrativa cinematográfica, y finalmente es una película que dentro de sus diálogos y conversaciones son acotadas en la gran mayoría de esta lo cual le da espacio indirectamente a la fotografía de tener el trabajo de narrar ante la ausencia de la literalidad, de todas maneras esto tampoco es casualidad narrativamente hablando porque el personaje tiene un trauma ligado a los medios comunicacionales y su expresividad interna, por lo que es representado como alguien introvertido que pocas veces decide hablar quedándonos así con la expresividad que pueda mostrar frente a la cámara. Además de presentarse lo sensible dentro de la obra ya que estas decisiones que la cinematografía de Nadie sabe que estoy aquí toma crean finalmente sensaciones, las cuales deben ser analizadas para llegar al punto del porqué se deshice abarcar de una manera u otra la narrativa.

### 3.3 Técnica de investigación

Dentro del proceso de investigación en cine el investigador es quien construye conocimiento mediante el problema de investigación, y el problema a su vez se construye a partir de sus saberes, experiencias o intereses personales. De aquí en adelante comienza un proceso de análisis el cual se centrará específicamente en el marco delimitador hacia una posible respuesta al planteamiento problemático, avanzando así en la ampliación de conocimiento para fundamentarlo de manera analítica. Respecto a esto Aumont y Marie (1990) mencionaran lo siguiente:

La mirada que se proyecta sobre un film se convierte en analítica desde el momento en que, como indica la etimología, uno decide disociar ciertos elementos de la película para interesarse especialmente en aquel momento determinado, en esa imagen o parte de la imagen. (p.19)

En pocas palabras, el solo de hecho focalizar elementos indispensables de la imagen lleva al investigador al camino del análisis, ya que como se mencionó, el hecho de comenzar a “desmenuzar” y seleccionar partes específicas, pero manteniendo la noción de que forman parte de un todo. De ese modo, podrá se comprender mejor la obra en un todo a partir de las experiencias del investigador. A modo de ejemplo, durante el análisis de una escena cinematográfica se deben tener en cuenta diversos factores como la fotografía, el sonido, acting, etc, pero en busca de una posible respuesta de lo planteado por la problematización quizá el no tomar en cuenta el sonido u otro elemento sea necesario para enfocarse en lo que se quiere encontrar.

Ahora bien, al momento de analizar visualmente pequeños fragmentos se debe tomar el contenido de la obra a modo general puesto que como menciona Aumont y Marie (1990) el objetivo del análisis de filme es la comprensión y la clarificación del lenguaje cinematográfico. Sin embargo, para respetar estas bases sobre el análisis por el conocimiento, hay que tener en cuenta un factor al momento de realizarse esta acción la cual es mantenerse en alerta de no estar



acercándose al estado del “delirio de analista”, el cual sucede cuando el investigador se queda sin rumbo e imposibilitado de poder avanzar por el hecho de que su análisis no está llegando a la meta planteada por este, por consecuente se deforma la realidad en pos de favorecer el análisis.

Se debe recordar que todo filme no propone ningún análisis sobre sí mismo o alguna manera de verlo u entenderlo, más bien el cine sugiere.

Por otra parte, los autores hacen énfasis en la diferencia del analista y el crítico, “el crítico informa y ofrece un juicio de apreciación, mientras que el analista debe producir conocimiento. [...] describir mínimamente su objeto de estudio, a descomponer los elementos pertinentes de la obra [...] por medio de todo esto, una interpretación” (1990, p.22).

Entendiendo estos dichos a modo de que el investigador analista debe no solo ahondar académicamente en la continuación de conocimiento de un filme si no que dar un significado a dicho análisis. Manteniéndose al margen de lo que vendría siendo la crítica, la que por ejemplo si se tuviese que exhibir un fragmento de un filme y luego se realizase un visionado en donde se le esté valorizando si les gusto o no (juicio de valor) la obra estaría categorizándose dentro de lo negativo y positivo lo cual se aleja del objetivo principal analítico del conocimiento.

Ahora bien, retomando la base del analista de tomar determinados elementos y discernir de otros en una obra cinematográfica existen instrumentos varios que pueden ayudar a visibilizar y acentuar dicha elección de elementos e incluso el modo del análisis. Pues si bien no existe ningún modelo universal de análisis cinematográfico para todas las ocasiones de este si hay indicaciones para que cada analista encuentre y desarrolle el modo que mejor le sirva para su investigación.

Así pues, para las necesidades de esta investigación centrada en el análisis fotográfico en la creación de una narrativa estética se opta por el instrumento “citacional” conocido como “el fotograma”. El cual según Aumont y Marie (1998) la funcionalidad de este sirve para, “estudiar los parámetros formales de la imagen, como el encuadre, la profundidad de campo, la composición, la

iluminación e incluso los movimientos de cámara, ya que una serie de fotogramas permite descomponerlos y estudiarlos de una manera más analítica” (p.85).

Respecto a lo anteriormente citado se entiende de que el instrumento del fotograma no solo tiene la función de congelar el movimiento de un fragmento filmico para su estudio analítico, sino que también abre la posibilidad de estudiar la toma de decisiones en cuanto a la dirección de fotografía en la obra cinematográfica, enfocándose particularmente en un elemento, como por ejemplo la función de la iluminación dentro del filme, estableciendo así el uso de este instrumento como fundamental para esta monografía.

No obstante, el análisis de un fotograma o imagen está indirecta y directamente relacionado con la semiótica. La semiótica como estudio de los signos permite reconocer, representar y significar un análisis de una secuencia de imágenes en base a los significantes y significados. Sobre lo anteriormente mencionado Richard Salkeld (2014) explica que, tanto el significante (forma física como una palabra o una imagen) y el significado (concepto mental que se tiene del significante) son derivados del signo (el cual por definición es algo distinto de sí mismo). Esto se puede entender de manera practica cuando lo llevamos a un ejemplo cinematográfico, una escena donde un personaje va a adentrarse lugar peligroso (signo) y se topa con una señalética de una calavera (significante) y al verla el sabrá que se está adentrando en una zona que puede ser letal (significado).

Esta ejemplificación puede llevarse al trabajo que tiene el director de fotografía, pues se entiende entonces que el narrar constantemente cuando incluso exista carencia de diálogos que expliquen literalmente lo que sucede dentro de una escena se está creando un lenguaje cinematográfico que puede ser analizado mediante el método analítico que la semiótica propone para la interpretación de las imágenes. Además, se cuenta con dos conceptos importantes para este proceso de análisis los cuales son denotación y connotación los cuales están ligadas al mundo de los significados, “denotación, el significado literal de un significante y constituye la primera etapa de la lectura [...] connotación: las ideas asociadas sugeridas por la imagen, pero que no están denotadas de forma explícita” (Salkeld, 2014, p.53). Tomando esta base entonces puede entenderse

que la denotación es una manera objetiva de analizar la imagen por lo que es mientras que de manera mucho más ligada al mundo de lo sensible que nos ofrece la experiencia estética de cada individuo estaría ligada la connotación. Una lectura entre líneas que es formada por para que cause una determinada experiencia pues el rol del director de fotografía es ir dejando pequeñas migajas y guiños para que el espectador pueda reconocer estos significados y asociarlos a la idea a transmitir, aunque sea de manera indirecta.

Hasta ahora se ha podido ver el potencial que tienen las imágenes dentro el estudio de la semiótica, capacidad que se desarrolla mediante el lenguaje y narrativa cinematográfica que incluso puede negarse del uso de diálogos literales y poder entenderse de todas maneras. Este lenguaje contiene un “tono” modificable y expresable que es presentado en la imagen, Salked dice que:

En el lenguaje hablado, la entonación añade expresividad, mientras que en el lenguaje escrito existe el recurso de variar el tamaño, el estilo y el color de los caracteres. [...] El fotógrafo tiene la oportunidad de tomar una serie de decisiones que pueden reforzar o inducir una lectura determinada: la elección del blanco y negro o color: la composición de la imagen dentro del encuadre [...] es preferible no identificar el proceso como una mera toma de fotografías [...], sino más bien como una realización o construcción. (2014, p.48)

Finalmente se interpreta entonces que este “tono” del lenguaje cinematográfico puede ser variado a disposición de las decisiones que se toman en dirección de fotografía para la posterior narrativa estética deseada, esto por los diversos elementos que se integran en los fotogramas los cuales terminan guiando al espectador a algo mucho más concreto a significar, pues desde una mirada analítica y particular de cada película la imagen cinematográfica busca se busca el resignificar la realidad, el dar significado a nuevas cosas dentro de la narrativa estética. Narrativa la cual se verá condicionada por decisiones técnicas dentro de la imagen y como concluyen en un fin estético donde sin la necesidad de un

lenguaje hablado puede estar significando mediante la visualidad misma, finalmente, eso es lo que la imagen cinematográfica busca lograr.

## 4. Análisis documental

### 4.1 Ficha técnica

La obra “Nadie sabe que estoy aquí” del director Gaspar Antillo, tiene una duración de 91 minutos. Siendo originaria de Chile esta película fue estrenada y distribuida en la plataforma Netflix el año 2020 contando con el reparto principal compuesto por Jorge García como Memo Garrido y Luis Gnecco como Braulio Garrido. A continuación, se enseña una ficha técnica con más datos técnicos sobre el filme junto a la sinopsis de esta:

<b>Ficha Técnica película</b>	
Título	Nadie sabe que estoy aquí
Director	Gaspar Antillo
Duración	91 minutos
País	Chile
Año	2020
Reparto	Jorge García como Memo Garrido, Millaray Lobos como Marta, Luis Gnecco como Braulio Garrido, Alejandro Goic como Jacinto Garrido, Gastón Pauls como Ángelo.
Casa Productora	Fábula
Guionista	Gaspar Antillo, Enrique Videla y Josefina Fernández.
Productor	Pablo Larraín y Juan de Dios Larraín.
Fotografía	Sergio Armstrong
Música	Carlos Cabezas

Género	Drama
Sinopsis	Memo Garrido es un hombre introvertido que vive junto a su tío Braulio en una granja ubicada a orillas del lago Llanquihue. Los traumas de un pasado como cantante infantil lo llevaron a tener una vida alejado del resto de la sociedad, sentimientos que comenzará a examinar a raíz de su naciente amistad con una joven llamada Marta.

## 4.2 Análisis del documento

A continuación, para poner en práctica las técnicas de investigación y análisis de Aumont y Marie (1998), así como de Salked (2014), el análisis de los signos en la lectura de la fotografía mediante la semiótica. Se tomarán como base los conceptos de la investigación del marco teórico, con la finalidad ayudar a comprender el análisis de las herramientas de investigación en escenas (secuencias) de la película “Nadie sabe que estoy aquí” (2020) para respuesta de la pregunta investigativa derivaba de la problematización planteada.

Iniciamos con 9 fotogramas congelados correspondientes a una de las escenas finales del filme. Se puede observar como de manera técnica y denotativa la escena inicia con una iluminación en clave baja, se observa al protagonista Memo Garrido poco iluminado. Acto seguido, el comienza a moverse por el encuadre con un micrófono en su mano, hay luces características de un estudio de televisión y comienza a cantar. Lo anterior, se sabe debido a la gesticulación del protagonista dentro de los encuadres que generalmente son primeros planos y planos medios. Además, se aprecia que el personaje está situado dándole la espalda a las luces de relleno del estudio, en paralelo una iluminación roja que tiñe la escena y lo ilumina a él durante su performance. Antes de terminar de

cantar finaliza su canción con una nota musical alta, esto se observa por el movimiento de su cuerpo y brazo levantado, ya en el último fotograma se dirige a una puerta de salida del estudio de televisión y se va, finaliza la escena.



Por una parte, los aspectos formales del fotograma y el uso del significante denotativo semiótico pueden analizar literalmente recursos tales como iluminación, encuadre y planos de la imagen. No obstante, eso forma una primera parte de la lectura total de lo que la escena quiere y busca representar, pues el análisis desde lo connotativo genera una lectura profunda que revela los significantes a partir de las decisiones estéticas buscadas en la imagen cinematográfica. Se puede tomar la primera lectura como base para analizar el recurso principal con el que se narra dentro de la escena, se inicia desde una iluminación desde la penumbra para posteriormente iluminar al personaje con una luz de color rojo mientras canta. Dicha luz llega a irrumpir en la atmosfera lumínica, mas no iluminar el rostro del personaje el cual está a contraluz durante toda la escena.

Entonces desde la interpretación analítica de imágenes que propone la semiótica desde el estudio de los signos se entiende que, (tomando en cuenta el momento emocional que representa la escena) se busca desde la imagen cinematográfica una narración del interior del personaje reflejado en los signos que nos informan que está sucediendo en la secuencia sin expresarlo textualmente, pues como se dijo son significados connotativos que generan un lenguaje de expresividad. Como ha propuesto Salked (2014) mediante estos signos se refuerza la idea del protagonista de poder expresar su trauma infantil.

Esto es entendido gracias al recurso usado principalmente para narrar en la fotografía, la iluminación. Desde el fotograma 1 se observa la penumbra en la que está el personaje y todos los cambios que esta sufre en el transcurso de la escena. Las decisiones tomadas sobre las luces para situarlas detrás del protagonista (contraluz) o desde arriba (picada) apuntando hacia su espalda terminan por reforzar la estética narrativa que se construye a lo largo de la secuencia.

Para un ejemplo práctico se tendría entonces al personaje tomando el micrófono para cantar (significante) y el cómo se “viste” dicha acción dentro de la escena es con la iluminación atmosférica y cómo es tratada. Para este caso es una iluminación roja tenue y contrastada (significado), y esto genera que la escena está ligada a una estética dramática y emocional (signo) la cual finalmente es cortada de raíz con el fotograma número 9 donde el personaje decide irse del lugar donde inició su trauma, el estudio de televisión.

En relación con la imagen cinematográfica propuesta por Vásquez (1998) se analiza la creación de esta, la cual se sitúa en el espacio de la significación y representación de la realidad en donde mediante elementos colaborativos dentro de la escena crean una determinada atmosfera lumínica, es decir, un planteamiento estético. Una estética que inicia desde penumbra lumínica (primeros fotogramas) la cual tiene la particularidad ser inclusiva en la narrativa pues abarca lo sensible relacionado al peso emocional en la escena, por consecuente también está siendo narrativa desde la teoría narrativa estructuralista de Chatman (1990) al funcionar como discurso de la historia (lo



que vendría siendo la escena llevada desde el guion a la imagen cinematográfica) y la particularidad que tiene el cine como herramienta de narración.

Analizado entonces desde lo connotativo y la propuesta técnico-estética se aprecia una decisión lumínica por parte de la dirección de fotografía al presentar a Memo Garrido en su liberación personal de su trauma infantil por medio de la transición de dicho recurso fotográfico. Para dicha decisión estética se utiliza una iluminación roja que tiñe atmosféricamente la escena como un elemento y herramienta poética dentro de la obra, expresando el traslado desde la escritura a la imagen narrativa. Lo anterior no solo es reconocible en dicha escena, pues se ha presentado desde el inicio del filme, por lo que se analiza que la narración lumínica que nos propone esta escena no es más que un elemento establecido que representa una teoría cinematográfica dentro de la propuesta global de la fotografía como propuso Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2008), en donde diversas teorías (como la luz en la fotografía y su lenguaje cinematográfico) trabajan en conjunto con otras para lograr una estética determinada.

Finalmente se decide qué tipo de iluminación y color atmosférico se trabajarán para generar la estética narrativa desde lo sensible en cuanto la escena lo requiera. Es precisamente aquí donde comienza a descomponerse fotograma a fotograma para entender cómo se crea la narrativa estética y el uso del recurso lumínico para esta. Desde el análisis de los instrumentos del fotograma y la semiótica se termina por fundamentar que dicho recurso funciona como una herramienta técnico-estética capaz de narrar, ya que el único fotograma que rompe toda la estética planteada desde el inicio de la escena es el fotograma final donde todo el concepto lumínico es cambiado de golpe y la estética en general desaparece para chocar con la “realidad”.

En relación con la iluminación como recurso estético narrativo dentro de la obra cinematográfica se analizará una segunda escena en donde dicho recurso funciona como base para plantear la estética general de la obra. Se tomarán nuevos puntos para profundizar y analizar la directa relación con la imagen cinematográfica y la creación del mundo visual. En definitiva, los elementos estéticos la obra nadie sabe que estoy aquí del director de fotografía Sergio Armstrong construyen una narrativa cinematográfica la cual se ve reflejada en

un proceso lumínico de inicio a fin a lo largo de la escena convirtiéndose en una herramienta técnico estética utilizada de manera constante en la narración estética de la obra, dicha herramienta como se mencionó por Nuble (2019) son decisiones con las que trabaja el director de fotografía, decisiones que son tomadas por una razón, la cual para este caso termina convirtiéndose en una conexión entre el espectador y la obra de manera narrativa dentro del espacio de la significación de la escena a partir de la luz como herramienta poética. Generándose entonces un ambiente estético como un discurso e imaginario de la obra, el cual puede ser entendido como un lenguaje cinematográfico a partir de la fotografía y la iluminación como factor que definirá el tono dramático de la escena.

Al igual que los fotogramas analizados previamente se identificarán los elementos contenidos en la estética del filme analizado. En primer lugar, comenzamos con un encuadre en donde se encuentra Memo Garrido observando una bolsa donde hay un vestido rojo, la iluminación dentro de su casa es generada por iluminación natural que entra por las ventanas la cual termina generando un ambiente contrastado y al personaje principal mayormente en sombra. Se observa a Memo Garrido tomar la bolsa y dirigirse al exterior en donde está la intensa luz del día, después de caminar un poco se detiene en un lugar con ausencia de luz y no hay nadie más que él.



Mediante una corte en montaje el personaje es trasladado a un escenario vacío y oscuro, una luz cenital tenue de color rojo ilumina al personaje mientras inicia su performance. Finalmente baila hasta que una voz a lo lejos lo interrumpe, es Marta, y mediante otro corte abrupto de montaje se vuelve a ver a Memo Garrido como una silueta oscura dándose cuenta de que hay alguien mirándolo.

Los recursos estéticos/técnicos dentro de esta segunda escena a analizar y profundizando en el análisis semiótico de las imágenes propuesto por Salked (2014), es posible interpretar que en esta segunda escena existen dos puntos que aportan más información narrativa no tan visible dentro de la primera escena analizada. Una de ellas es la baja iluminación dentro de la casa del protagonista la cual está principalmente iluminada con luz natural como ya se mencionó. Sin embargo, fuera de lo técnico y el contraste en el que queda expuesto el protagonista funciona como un significante, pues posiciona a Memo Garrido dentro de un lugar seguro como lo es su propia casa desde la iluminación manteniéndolo en este bajo perfil desde las sombras.

Además, vuelve a presentarse la iluminación de color roja ligada a la carga emocional del protagonista (esto analizado desde el uso retirado de la luz roja tenue como recurso para momentos con una carga emocional mayor) al momento de expresar su performance. Se presenta entonces un mundo “onírico” (medio de expresión para el protagonista), el cual se apropia literalmente de lo que vendría siendo el mundo ordinario. Lo anterior es posible de ser interpretado a partir de que el protagonista toma control del vestido rojo dentro de la bolsa plástica, siendo transportado al interior de este mundo onírico en donde puede expresarse desde la oscuridad, pues allí no hay nadie observándolo lo que termina siendo algo literal con el nombre de la misma película “Nadie sabe que estoy aquí” como una línea literal narrativa que se sigue a lo largo del filme junto al protagonista en donde Memo Garrido está pasando por un trauma del que solo él lo siente y lo enfrenta día a día. Lo que finalmente es representado y expresado por la estética lumínica se crea en la escena.

Dentro de la estética cinematográfica creada en la segunda escena se analiza que existe un elemento tal cual lo indica Vásquez (1998), en donde el mundo onírico forma parte de un trabajo de la creación de las imágenes cinematográficas al momento de presentar materialidades que pareciesen ser ajenas a la realidad misma, sin embargo dentro de la obra cinematográfica forman parte de la realidad del personaje, y el planteamiento sobre una realidad cinematográfica en donde coexisten ambos mundos del personaje. Refiriéndose específicamente al fotograma número 1 de la segunda escena en donde dentro de una bolsa de plástico se encuentra el vestido del protagonista irradiando una luz tenue roja (un recurso ya utilizado con frecuencia) esto expresa de manera no literal el trauma del protagonista representado dentro de este vestido de color rojo el cual plantea desde la imagen cinematográfica estos dos mundos en los que vive Memo Garrido, siendo una la realidad a la que él se quiere alejar y la otra un mundo ideal u onírico en donde él puede recordar los mejores momentos que tuvo o de lo que pudo haber sido de no haberse convertido en una tragedia, el contraste de ambos mundos por la iluminación roja tenue tiene su relevancia en explicar de manera narrativa desde la imagen como el personaje percibe el mundo cotidiano en donde se enfrenta a una realidad de la que no puede

escapar, salvo por este mundo onírico que lo llama y busca constantemente en el filme.

Vale la pena mencionar que dentro del último fotograma se vuelve a romper la estética del mundo onírico como en el caso de la primera escena analizada, pero en este caso es mediante la interrupción de Marta, además de expresar como Memo Garrido está posicionado e iluminado como una silueta funciona connotativamente para entender desde la iluminación por qué el protagonista se siente a gusto dentro de la ausencia de un alguien que lo esté observando.

Con respecto a estos puntos más que ser diferenciadores del primer análisis son puntos que terminan por coexistir y dar coherencia al relato desde el análisis a los recursos técnicos estéticos en la imagen cinematográfica, la narrativa y lo sensible desde que quiere decirle la obra al espectador.

En ámbitos del discurso dentro de la estructura narrativa de Chatman (1990) tienden a develarse las propias herramientas con las que cuenta el cine, entre ellas la creación de narrativa por el uso de la atmósfera lumínica para la finalidad expresiva de la obra. Se puede entonces ya hablar sobre un recurso técnico estético que está vistiendo el discurso y la visión del director, este recurso técnico-estético es utilizado dentro de la dirección de fotografía como un significativo del mundo cinematográfico.

Sobre lo antes mencionado Pereira (2005) recuerda que la luz tiene una función importante en el ámbito del cine, sobre esto dirá que, “su función no solo tiene un carácter técnico sino también expresivo y artístico” (p.163). Entonces se asume que estos recursos técnicos-estéticos tienen la función de significar un lenguaje cinematográfico el cual es tomado por la estética en el cine y analizado como maneras de expresión artística para la representación y el discurso general.

Esto finalmente termina convirtiéndose en una especie de patrón dentro de la obra a modo general en “Nadie sabe que estoy aquí” (2020) desde la creación de atmósferas lumínicas para contrastar el mundo “terrenal”, el mundo “onírico” y tonos emocionales dentro de las escenas. Las cuales juegan un rol fundamental en la obra analizada, pues genera un discurso que tiñe no solo de manera literal

en la escena por las decisiones técnicas sino también lo que genera por consecuencia desde lo narrativo. Nos vuelve a recordar Pereira que:

La iluminación tiene una importancia excepcional en el cine, tanto desde el punto de vista técnico como expresivo pues no hay que olvidar que se trata de un arte visual y es la luz la que permite y caracteriza la visión. El director, o más concretamente el director de fotografía, no se plantea sólo que exista luz suficiente para grabar o para ver las imágenes, sino que aprovecha las formas y técnicas de iluminación para que las imágenes sean iluminadas de forma que al espectador le llegue el clima, la atmósfera de la que se quiere dotar al filme. (2005, p.161)

Con respecto a la cita, las atmosferas lumínicas y su creación para las escenas se deben entender como procesos que terminan por moldear la luz y sombras, generando así tonos y matices que para el análisis de estas escenas definen y muestran el temple anímico del personaje. En consecuencia, se produce una conexión entre el espectador y la obra desde lo sensible, pues el elemento de la luz es el lenguaje y expresión que ocasiona este vínculo hacia la “belleza”. Con ello, se establece el carácter de la escena que representa la soledad del protagonista y la liberación de su mundo en que el personaje busca alejarse de este, para adentrarse en otro en que no sea observado por nadie.

En síntesis, los elementos estéticos de la obra nadie sabe que estoy aquí del director de fotografía Sergio Armstrong construyen una narrativa cinematográfica que dotan de una personalidad a la obra y el discurso que quiere plantear a lo largo de la misma. Se genera una conexión sujeto-obra desde lo sensible por los recursos técnicos/estéticos que se aplican los cuales generan un sentimiento específico acorde a la escena y lo que la obra necesita explicar mediante la imagen, la manipulación y expresión de la luz. Esta última pasa a ser ya no solo un recurso, sino que puede comenzar a verse como un elemento narrativo reiterado dentro de la creación de la narrativa estética, es el vehículo de conexión entre el sujeto y la obra por ende la fuente principal de emociones, las cuales potencian la fotografía y su capacidad de ser uno de los principales

elementos de la estética en la obra. Su uso como guía a lo que está escrito desde el guion hasta la imagen cinematográfica final la convierten en la herramienta técnico/estética con la que se abordará la visión del director, pero por sobre todo la esencia misma de la película.

## Conclusiones

Dentro de los resultados obtenidos en esta investigación se puede concluir que la creación de una narrativa estética dentro de la dirección de fotografía se lleva a cabo mediante los recursos técnico/estéticos con los que trabaja la fotografía. Así mismo, se destaca el uso imprescindible de la luz la cual funciona como un lenguaje narrativo en la cinematografía de la obra “Nadie sabe que estoy aquí” Por lo tanto, se cumple el objetivo general y objetivos específicos. El analizar a través de la iluminación como elemento estético en la obra construyó una narrativa cinematográfica, así como identificar este recurso reiterado dentro de las escenas y la obra en general, comprender el por qué su manipulación y conexión con el espectador, además de también generar la relación que tiene la luz como parte de una decisión técnica/estética con la que trabaja el director de fotografía para crear la visualidad del filme.

Así pues, al interior de las conclusiones generales de esta monografía, se logra comprender el proceso de una creación de la narrativa estética desde la dirección de fotografía mediante sus decisiones técnicas las que terminan siendo decisiones estéticas dentro de la creación de una atmosfera cinematográfica dentro de la obra analizada. Las sensaciones que genera la obra dentro de su puesta en escena desde la iluminación como principal recurso técnico/estético, por consecuencia además de generar una interacción propia con la obra desde la escritura académica se analiza como desde la dirección de fotografía se mantiene ese vínculo constante con el sujeto como el director de fotografía y la obra para estar en constante creación de la estética, manteniendo coherencia en esta.

Dicho lo anterior el aporte que entrega al campo académico por parte de esta investigación tiene su mayor relevancia en los recursos utilizados para la creación de la narrativa estética, pues son un aporte al campo disciplinario artístico del cine que contribuyen a los distintos modos de expresión que tiene la imagen. Esta última, creada por la luz y manipulada por decisiones técnicas que derivan en la determinada estética narrativa que crea la película analizada.



El trabajo detrás de la imagen cinematográfica, así como las diferentes maneras de ser abordada desde las visiones que tenga cada filme en particular, esto porque genera herramientas para poder analizar escenas mediante el fotograma y la semiótica generando un punto de partida para la reflexión y crítica sobre el por qué se toman diversas decisiones y las finalidades que estas puedan tener afectando finalmente en la narrativa dirigida y percibida por el espectador.

Sin embargo, está investigación concluyó que no solo la luz es una herramienta técnica/estética, ya que existen diversos recursos utilizados por las teorías del cine que pueden llevar a la narrativa estética dentro de una obra cinematográfica. La luz es uno de los elementos fundamentales trabajados dentro de la dirección de fotografía, y aun así es casi indispensable alejarla del color. Se dirá al respecto que este también debe tener una propia investigación en base a conceptos teóricos pues abarca desde la psicología del color hasta conectarse posteriormente con la estética narrativa.

En definitiva, esta investigación deja un camino para profundizar y explorar otros recursos técnicos/estéticos. Como resultado final y sugerencia para futuros estudios esta monografía queda totalmente abierta a la búsqueda de estas herramientas presentes dentro de cada obra audiovisual, las cuales quedan a la espera a ser analizadas en el proceso de escritura académica e investigación de cine en Chile.

## Bibliografía

Antillo, G. (director). Larraín, P. (productor). Armstrong, S. (cinematografía). (2020). Nadie sabe que estoy aquí [Película]. Fábula.

Arias, J. C. (2010). La investigación en artes: el problema de la escritura y el “método”. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas Artes, 5(2), 5-8. (p.3)

Aumont, J. Bergala, A. Marie, M. Vernet, M. (2008). Estética del cine: espacio fílmico. Montaje, narración, lenguaje. Traducción por Nuria Vidal, Paidós comunicación. (pp.15-16)

Aumont, J., Marie, M. (1988). Análisis del film. París, Francia: Editions Nathan. (pp.19, 22)

Chatman, S. (1990). Historia y discurso “la estructura narrativa en la novela y en el cine”. Taurus Humanidades. (pp.19-22)

De Serrano, C. T. (2002). La estética, el arte y el lenguaje visual. Palabra clave, (7), 5. (pp.10,13)

Jablonska. A. (2008). La elaboración del marco teórico versus la ilusión del saber inmediato. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, nº 28, diciembre. (pp.134-135)

Martínez, M (2006) La investigación cualitativa (síntesis conceptual) Revista de Investigación en psicología. UNMSM. Facultad de Psicología, 9(1),123-146. (pp.127-128)

Nuble, F. (2019). ¿Que Hace un Director de Fotografía?. Paralelo 31, 1(12), 194. (p.194)

Parada, M. M (2020). Los estudios sobre cine en Chile: aproximaciones a la lectura y conformación de campo. Los estudios sobre cine en Latinoamérica. En Zavala, L y Aristizábal Santa, J. (eds). Los Estudios Sobre Cine en Latinoamérica (2000-2017) (205-252). Bogotá: Editorial Uniagustiniana. (p.209)

Pereira Domínguez, M. D. C. (2005). Los valores del cine de animación: propuestas pedagógicas para padres y educadores. (pp. 161, 163)

Prislei, L. (2002). Fotografía y cine. La "lectura" de la imagen en perspectiva histórica. Entrepasados, 12(23), 13-21. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/fotografia-y-cine-la-lectura-de-imagen-en/docview/229378569/se-2?accountid=8171>. (p.17)

Salkeld, R. (2014). Cómo leer una fotografía. Editorial Gustavo Gili. (pp.48,51,53)

Sánchez, J. A. (2013). Indefiniciones. El campo abierto de la investigación en artes. Artes La Revista, 13, 36-51. (p.40)

Soulages, F. (2001). Desde una estética de la fotografía hacia una estética de la imagen. Traducción del francés por Annette Maxime y Fabien Thibult, del Institut français de Bilbao, en Universo fotográfico, (4), 114-128. (pp.115, 117)

Stange, H. y Salinas, C. (2009). Hacia una elucidación del campo de estudios sobre cine en Chile. Aisthesis, 46, 270-283. (p.273)

Vázquez-Medel, M. Á. (1998). La imagen cinematográfica, más allá de la mirada. Cien años de cine: la fábrica y los sueños (pp. 381-388)