UNIVERSIDAD DE ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
ESCUELA DE CINE

DEL ANÁLOGO AL DIGITAL.
LA VISUALIDAD TÉCNICA Y FOTOGRAFÍA EN EL CINE CHILENO: EL CASO DE LA BATALLA DE CHILE I Y MI PAÍS IMAGINARIO DE PATRICIO GUZMÁN

Alumna: Gacitúa Ortega, Cristina
Profesor guía: González Martínez, Marco

Memoria para optar al título Realizadora en Cine y Artes Audiovisuales
Memoria para optar al grado Licenciada en Cine y Artes Audiovisuales

Santiago, 2023

A Marco.
A Nicolás Superby.
A Rodrigo Valencia.

Este trabajo de investigación va dedicado a mi abuela y madre que no pudieron verme titulada.

Tabla de contenidos

Introducción 4

Capítulo I 6

1.1 Datos de contexto 6

1.2 Antecedentes teóricos y empíricos 7

1.3 Problematización 8

1.4 Pregunta de investigación 13

1.5 objetivo general de la investigación 13

1.5.1 Objetivos específicos 13

Capítulo II 14

2. Marco Teórico 14

2.1 El cine, tiempo e imagen 14

Capitulo III 20

3. Marco Metodológico 20

3.1 Enfoque de la investigación 20

3.2 Muestra de estudio 20

3.3 Técnica de investigación 21

Capitulo IV 22

4. Análisis documental 22

4.1 Ficha técnica 22

4.2 Análisis del documento 22

Conclusiones 28

Bibliografía 30

Introducción

Esta investigación tiene como principal objetivo entablar diálogos entre el formato y visualidad del análogo fotoquímico y el formato digital, que actualmente predomina en la mayoría de las producciones. Esto pasando por sus diferencias, técnicas olvidadas, pros y contras de las cámaras digitales y posterior preferencia en las producciones cinematográficas.

Para cumplir con los propósitos previamente declarados, la presente monografía revisará las diferencias visuales de dos películas del cineasta, documentalista y director Patricio Guzmán, cuyo trabajo artístico atravesado estas dos etapas del cine, digital y fotoquímico. El propósito de esta monografía es abordar, desde lo teórico, metodológico, investigar y determinar una pregunta que responderemos en los siguientes capítulos. Así, exploraremos la película audiovisual "Batalla de Chile I, la insurrección de la burguesía" filmada en rollos de celuloide, en conjunto con la segunda película largometraje del mismo director documentalista "Mi País Imaginario" grabada en digital. Estas películas son ejemplos para explorar los diálogos y critica respecto del paso a la "evolución" en sus diferentes modos de contar y ver el cine.
Según lo antes declarado, la investigación se divide en cuatro capítulos. En el primero abordaremos desde qué área nos situamos para realizar nuestra investigación teórica, así como el desprendimiento teórico de como nuestra investigación nos conduce a la pregunta de investigación, objetivos generales y específicos de esta, que será nuestro punto para analizar los siguientes capítulos. Posteriormente en el segundo capítulo, corresponde al cuerpo teórico de la investigación y entablaremos diálogos en base a los conceptos escogidos, en este caso, la fotografía y el cine. Continuando en el tercer capítulo entraremos al marco metodológico en el que describiremos como será nuestros métodos de análisis para continuar con el siguiente apartado. Finalmente, en

nuestro cuarto capítulo analizaremos las piezas de estudio con los datos y teorías ya expuestas debatiendo y sintetizando la información recalcada en los capítulos anteriores. En resumen y sintetizando, la presente monografía de investigación es un esfuerzo en pequeña escala para entablar diálogos teóricos poco explorados en la investigación de la cinematografía chilena, específicamente en el área documental, identificando su importancia y relevancia histórica en nuestro territorio, al igual que en los nuevos formatos de realización, el cambio técnico que influye de manera sustancial en los sets de rodajes y filmaciones, todos estos elementos los abordaremos para así percibirlas y crear una instancia de acercamiento desde lo teórico hacia lo práctico tomando la fotografía cómo mecanismo de comparación de las técnicas más utilizadas para grabar una película.

Capítulo I

1.1 Datos de contexto

En este tema de investigación nos referiremos sobre ciertas características en los que nos debemos basar para realizar una investigación en artes. Debido en el sitio académico y formal donde planteamos nuestras ideas y escritos, debemos conceptualizar detallar y seguir la línea de cómo se plantea una investigación en artes.

Tanto como los autores que realizan una investigación para poder profundizar en una idea para tratar una obra, así bien debemos enfocarnos en realizar una investigación minuciosa para plantear nuestro tema. En Sánchez (2013) podemos apreciar que: "El campo de la investigación artística es el proceso de creación y la investigación será tanto más interesante cuanto mayor sea el grado en que el proceso desborde su concreción en un resultado particular" (p.38).

Al leer este texto, nos hace sentido que la acción de realizar una investigación sea un proceso de creación, la cual se refiere a un ámbito conocido el que poseemos conocimiento.

Nos detenemos a pensar sobre el nexo que se realiza sobre la investigación que se hace en las ciencias exactas, ya que en el texto de Sánchez (2013), hace referencias a las ciencias como la búsqueda de la verdad y la compara con las artes, con el mismo tipo de búsqueda, pero hacia la búsqueda de la belleza. Lo abordan desde el área de los puntos de vista, ya que no se puede explicar y añadir todas las áreas para que todas las aristas sean bien entendibles. Juan Carlos Arias (2010) plantea lo siguiente:

> Más que un sistema, Metod presenta a la escritura misma como un proceso de interconexión de diversos ámbitos del pensar. De esta manera, el texto de Eisenstein no se convierte en una simple disertación teórica sobre la práctica cinematográfica (p.6)

De lo anterior, confirmamos que el método si bien es de vital importancia para poder investigar en artes, no debemos olvidar el enfoque de nuestra investigación abarca desde el ámbito académico, investigativo, práctico y artístico.

1.2 Antecedentes teóricos y empíricos

En Chile al investigar sobre películas y cortometrajes podemos observar diferentes hallazgos respecto a el tipo de cine que se ha generado a nivel autoral. Es decir, géneros cinematográficos, llámese ficción, documental o animación. Uno de estos hallazgos, según Parada (2020) es que el cine en Chile ha tenido un crecimiento importante en las últimas dos décadas. Así pues, uno de los motivos, gracias a su investigación, es que durante la Dictadura Militar chilena (1973-1989) prácticamente estuvo dormido el cine nacional, teniendo alrededor de 10 largometrajes hechos en ese periodo, lo que es una cantidad lamentable en relación con toda la trayectoria del cine nacional.
A pesar de esto, actualmente tenemos un prolifero y ascendente cine nacional que va al alza en realizaciones de diversos formatos narrativos. También debido a la diversificación de la llegada de la cámara digital, se han abierto posibilidades antes impensadas a nivel estético y formal. Si bien, las universidades locales han impartido desde antes de la llegada de los nuevos medios, la carrera de cine y audiovisual, no fue sino hasta su llegada que se concretó una explosión que introdujo al cine como disciplina de estudio en el ámbito académico. Por esto, Stange y Salinas en el 2009 plantean que:

> Debiera considerarse que la presencia del cine en los planteles académicos ha sido históricamente marginal y no ha respondido, en la mayoría de los casos, a ninguna política universitaria respectiva. Las primeras incursiones universitarias relativas al cine surgieron con el apoyo a centros de producción marginales o experimentales (p.10)

Gracias a estas instancias educativas, tal como dice los autores, fueron las primeras iniciativas en las cuales muchos pudieron ser parte del proceso de aprendizaje del cine. Además, debido a esos inicios que fueron fundamentales para continuar en la senda del área de los estudios académicos para que, así mismo, nuestro país se impregnara de la práctica cultural multidisciplinar como lo es el cine.

1.3 Problematización

Sólo necesitamos una cámara para tomar una fotografía, esta afirmación es comprendida de muchos modos como cierta, pero si bien, un buen fotógrafo utiliza varias técnicas y mecánicas para plasmar una fotografía, al igual que esto, debe tener una idea para concretar. Una historia, una sensación o un contrapunto. En este sentido, lo más importante para tomar una fotografía es la luz, sin este elemento no podemos lograr plasmar una imagen, debido a que los formatos para tomar esta misma eran en ese entonces placas fotosensibles de plata iodada expuestas a una cámara oscura. Desde la invención de la fotografía, hemos podido comprender estos nuevos formatos como herramientas para narrar sucesos y hechos, luego con el cine, fuimos descubriendo que el movimiento se nos hacía cada vez más atractivo de ver y sus aplicaciones de este eran cada vez más interdisciplinarias. De ese modo, podemos indicar que:

> Una película es un relato arrancado a la oscuridad, pero también es pasado registrado en el presente por la cámara. La luz lo fija, imagen a imagen, en ese material sensible que es la película y de nuevo lo revela a nuestro ojo en la pantalla de cine. El movimiento de los cuerpos, la apariencia de vida, la evidencia de las imágenes impresas por la luz en la memoria de la película no son en realidad sino tiempo capturado y restituido por la luz en el cine (Loiseleux, 2007, p.10)

El autor nos muestra la relevancia de la luz en, la fotografía en el cine. Podemos analizar cada película que se haya realizado durante la historia solo por su fotografía y todos los requerimientos ocupados para emplearla, desde la óptica hasta la intención, que nos otorgan diferentes sensaciones artísticas.
En el pasado el cine análogo, era mucho más engorroso de grabar con cámaras grandes, posteriormente revelar el celuloide en forma química, editar y montar de forma manual cortando y pegando cada fotograma, era un trabajo que requería tiempo para su ejecución e inversión. Más adelante con la llegada de las nuevas tecnologías en cintas magnéticas, los dispositivos fueron mejor empleados y cada vez los formatos para poder grabar una película se fueron perdiendo tamaño hasta la llegada de la gran revolución digital, la cual significó una entrada en la que muchos cineastas quisieron indagar y conocer, pero otros prefirieron seguir trabajando en como sabían hacerlo, de manera análoga.
Al observar y analizar ambas disciplinas como es la fotografía fija y el cine, se genera una unión casi simbiótica (viva) entre ambos. Tal como dice Parejo (2011):

> Aunque la frontera entre fotografía y el cine en algunos aspectos resulta difusa, la definición más simplista sería la que establece que el cine es la fotografía en movimiento. Y ésta, parece ser a priori, la gran diferencia entre estas dos disciplinas. Mientras el propósito primordial de la foto parece ser detener el tiempo, el del medio cinematográfico es dejarlo avanzar (p.66)

En tanto como dice Parejo (2011), podemos observar que el cine es más bien una cronografía de fotos fijas las que al pasar por un proyector, hace la ilusión el ojo y el cerebro de movimiento. Esto también científicamente llamado persistencia retiniana, un fenómeno visual en la que una imagen queda en la retina 1/10 de segundos antes de desaparecer.
Con todo esto, a lo largo de la historia, hemos podido tener en el tiempo más pertenencia con el formato análogo que el digital. Tenemos en la memoria todas esas películas y fotografías en forma impresas o cine en VHS, lo que la

textura y el formato representaban una experiencia al momento de visualizarlas.

El modo de hacer y ver películas ha ido cambiando por este mismo sentido, de ese modo nuestro interés es indagar sobre la manera en que esto muta y cambia la imagen en el cine. Además de explorar cuáles son las implicancias sobre como el formato análogo cada vez va en una obsolescencia del formato, en consecuencia de las nuevas tecnologías digitales.

Al igual que esto, debemos mencionar las nuevas narrativas del lenguaje que proporciona el digital para el cine, un tipo de cine abierto a nuevas concepciones e integrado a las nuevas tecnologías y maneras de comunicarnos. De esto nos habla Gainza y Bongers (2018):

> Por ejemplo, el cine en tres o cuatro dimensiones, donde ocurre una transformación del estatus de la imagen y de la experiencia del espectador; el cine interactivo, donde es posible potenciar experiencias participativas; las animaciones, quizás el primer ámbito donde lo digital tuvo efectos importantes, y el cine de realidad virtual, donde la experiencia del sujeto apunta a otra vivencia corporal para el espectador, más allá del cine tradicional. A partir de estas observaciones, consideramos tres dimensiones principales en la caracterización del cine digital contemporáneo: la interactividad, la hipertextualidad y la transmedialidad. (p.20)

De esta forma, podemos integrar diferentes modos de trasformación y expansión hacia una nueva diversidad de formas de cine, como Gainza y Bongers (2018) mencionan, el cine digital integra nuevos procesos y a la vez nuevas lecturas y formas de ver el nuevo cine que se aproxima.

Al igual que el tránsito se ha ido efectuando de manera práctica y lúdica, hemos podido aprender sobre procesos que nos permiten tener un mayor control en el rodaje o postproducción por consiguiente o consecuencia abarata los costes de producción de los proyectos. Añadiendo a esto, solamente pensando en forma lúdica es increíble lo que podemos lograr con tan solo

pocos minutos de grabación, pero también hay que considerar las nuevas herramientas con las cuales debemos asociarnos después de dejar el celuloide que son las tarjetas micro SD o discos duros para guardar el material y es una concepción que sabiamente se ha tomado ya que perder un día de rodaje significa repetir todos los planos de ese día, llevar a todas las personas de nuevo. En fin, significaría un coste adicional que tan eficazmente evita tener los archivos respaldados en pequeñas memorias. De ese modo, podemos señalar que:

> El concepto de cine digital como pintura también se puede desarrollar de otra manera. Me gustaría comparar el paso del cine analógico al digital con el que hubo del fresco y la pintura al temple y al óleo, en los primeros años del Renacimiento. Un pintor que realizaba un fresco disponía de un tiempo limitado antes de que se secara la pintura y, una vez que estaba seca, ya no podía hacer más cambios en las imágenes. De la misma manera, un cineasta tradicional disponía de medios limitados para modificar las imágenes una vez que habían sido registradas en celuloide (Manovich, 2006, p. 379)

Así como nos relata el autor, dispondremos a ejemplificar de la misma manera, pero enfocado en el área de la fotografía. Cada plano y movimiento de cámara debe estar estudiado, practicado y mirado por el director de fotografía en la era análoga, ya que en el momento de asistir al rodaje y tirar el plano, no se podía visualizar en el momento si la toma había quedado como se había pensado en la angulación, o en iluminación. En cambio, en la era de los nuevos medios, podemos ver inmediatamente después de grabado el plano, si quedó todo en orden para pasar a la siguiente escena. Pero qué pasa con la visualidad de la imagen análoga, posee cualidades que pueden ser imperceptibles para algunos, pero en métodos de estudio y artísticos significa cambiar completamente la película de percepción desde el espectador. Algo posee la materialidad de la visualidad en la proyección de la cinta, a simple vista

podemos hacer distinciones sobre el color o si es en blanco y negro, en ambos casos lo orgánico del celuloide nos da una sensación táctil, viva de la imagen.

Ahora bien, paralelamente a lo antes señalado a mediados de los 1950 nace en Chile un nuevo cine que se denomina "Nuevo cine chileno". En él aparece el concepto fotogenia en el cine, lo que según Reveco (2014) viene de foto (luz) y genia (génesis). En tal sentido, es la aparición de luz en el cine es una característica de ver mejoradas sus cualidades fotográficas y estéticas por lo que las técnicas también se ven ligadas al concepto, tanto como en un retrato o en un paisaje y esto es la parte principal del cine construido como arte. Así, "La fotogenia sería la capacidad del cine de hacer aparecer en las imágenes algo que, en la realidad visible, es distinto o incluso inexistente" (Reveco, 2014, p.126).

Al igual que esto, una corriente europea entró con fuerza a las universidades de la época, y que también dado al carácter de denuncia de los tiempos se instauró un cine documentalista, que se fue forjando con el paso del carácter de la época. Por lo que la fotogenia se proyecta hacia una mirada documental, alejada de los estudios de filmación y más cercana a una fotografía impresa hacia la realidad, muy preocupada por descubrir una dimensión del mundo que no había sido explorada.

Junto con el celuloide se dibuja un cine de realidad con visión e investigativo de vivencias cotidianas, políticas o de denuncia. Se dirá al respecto que "Describir es contemplar el mundo sin más alteración que la propia mirada. En sí misma, la mirada puede convertirse en un único recurso narrativo" (Guzmán, 2013, p.44). Podemos señalar que el cine en esta época consistía en el trabajo de contemplación de la imagen o del personaje a retratar por lo que hay mucho juego con los simbolismos y los detalles que hacen al personaje tener personalidad. Por ende, la cámara debe buscar la fotogenia de la imagen y que tenga sentido tanto dialogo fotográfico como el diálogo que tiene el personaje y que se muestre.

Todo este planteamiento nos lleva a interrogarnos sobre el tránsito realizado por el cine local desde el uso de una su fotografía análoga, hacia la realización

de un cine contemporáneo completamente digital. Para explorar dicho camino, detendremos nuestra observación en la obra de uno de los exponentes más destacados del “Nuevo cine chileno”, como es el realizador Patricio Guzmán. En tal sentido, al considerar la fotografía de la película documental La Batalla de Chile I (1975), reconoceremos los cambios experimentados en su última obra Mi País Imaginario (2022).

1.4 Pregunta de investigación

¿Cuáles son los cambios registrados en el tránsito de la fotografía análoga utilizada en la película “La Batalla de Chile I” hacia el uso de la fotografía digital en la obra “Mi País Imaginario” de Patricio Guzmán?

1.5 objetivo general de la investigación

Conocer cuáles son los cambios registrados en el tránsito de la fotografía análoga utilizada en la película “La Batalla de Chile I” hacia el uso de la fotografía digital en la obra “Mi País Imaginario” de Patricio Guzmán.

1.5.1 Objetivos específicos

Identificar los cambios registrados en el tránsito de la fotografía análoga utilizada en la película “La Batalla de Chile I” hacia el uso de la fotografía digital en la obra “Mi País Imaginario” de Patricio Guzmán.

Comparar la fotografía análoga utilizada en la película “La Batalla de Chile I” con la fotografía digital utilizada en la obra “Mi País Imaginario” de Patricio Guzmán.

Distinguir los elementos técnicos registrados en el tránsito de la fotografía análoga utilizada en la película “La Batalla de Chile I” hacia el

uso de la fotografía digital en la obra “Mi País Imaginario” de Patricio Guzmán.

Capítulo II

2. Marco Teórico

Según Jablonska (2008) el marco teórico está compuesto por bastante investigación referente a lo que le guste al autor en base del tema del que va a tratar, al igual que sobre la crítica para poder abordar los textos leídos. Al igual que, mostrarnos un aspecto de la realidad a la que necesita entender y abordar desde el punto de vista del investigador, el que, derivado de esto, buscará los conceptos para ir argumentando el marco teórico.

2.1 El cine, tiempo e imagen

El cine es un arte el cual posee un universo de técnicas, conceptos, modos de ejecución, hasta un modo de lenguaje que es particular, junto a esto, también posee tiempo. Este elemento es muy importante ya que son los muros de una película o cortometraje, la que se emplea mediante el tiempo en cada plano y en cada escena. En este sentido, el tiempo queda expuesto durante el guion cinematográfico, el que nos dice cuánto es el tiempo que dura una escena en específico. Al igual que esto, como es bien dicho, el cine es movimiento, tiempo y espacio. A los inicios del cine como arte se pudo descubrir esta particularidad, la cual expresa y analiza Tarkovsky (1984) (aún sin la concepción contemporánea del género) durante 15 de sus últimos años de vida:

> El principio consiste en que el hombre, por primera vez en la historia del arte y de la cultura, había encontrado la posibilidad de fijar de modo inmediato el tiempo, pudiendo reproducirlo (o sea, volver a él) todas las veces que quisiera. Con ello el hombre consiguió una matriz del tiempo

> real. Así, el tiempo visto y fijado podía quedar conservado en latas metálicas durante un tiempo prolongado (en teoría, incluso eternamente) (p.72)

Fijar de modo inmediato, es como el autor se refiere a la filmación de una película cinematográfica, la cual posteriormente podríamos montar, editar, y exhibir en una sala de cine, cuantas veces queramos. Si bien, esta concepción es certera, lo que nos detenemos en señar es que, el tiempo es un objeto que no es tangible, pero está muy presente en las películas. Se vuelve prácticamente algo que está en frente de nosotros, esto lo que Tarkovsky (1984) llama "esculpir en el tiempo".

Al igual que esto, se refiere a la exhibición de las latas de película las que aún no se conservaban en espacios seguros y destinados a sus necesidades. De hecho, en muchas ocasiones se generaban incendios en bodegas o salas de cines donde tenían guardados las cintas las que son altamente inflamables por su estructura compuesta y fabricada por celulosa. No se tenía ningún atisbo de cómo sería el cine posteriormente. Asimismo, el cineasta ruso plantea que:

> La imagen cinematográfica es, pues, en esencia, la observación de hechos de la vida, situados en el tiempo, organizados según las formas de la propia vida y según las leyes del tiempo de ésta. El observar presupone una selección. Pues en la película sólo recogeremos y fijaremos aquello que sirve como parte de la futura imagen cinematográfica (Tarkovsky, 1984, p.77)

El tiempo y la imagen se condensan en una fusión de hechos que son plasmados en un formato de 35 mm. Esto se refiere, a que la imagen está compuesta de experiencias y vivencias reales, al igual que el tiempo. Añadiendo a esto, podemos construir un tiempo e imagen determinados según la historia que narraremos en nuestro filme. El punto de vista es un objetivo principal, tal como mencionaba Walter Benjamin (2003) "se vuelve evidente

que una es la naturaleza que se dirige al ojo y otra la que se dirige a la cámara" (p.86).

Esto nos aborda directamente el punto de vista y cómo observamos nuestro entorno. Es muy diferente visualizar una acción desde tercera persona o desde una mirada subjetiva, ya que ahí es donde las decisiones fotográficas entran en ejecución para contarnos y darnos sensaciones sobre la narrativa que el autor quiere transmitir. El autor Bazin (1990) nos presenta y complementa lo dicho:

> Por imagen entiendo de manera amplia todo lo que puede añadir a la cosa presentada su representación en la pantalla. Esta aportación es algo compleja, pero se puede reducir esencialmente a dos grupos de hechos: la plástica de la imagen y los recursos del montaje (p.82)

Esto se refiere que la imagen cinematográfica es tanto representación como montaje. Una imagen puede ser filmada de diferentes ángulos o diferentes formas, pero lo trascendente es el concepto volcado a la forma de hacer el cine, de ahí podemos dialogar respecto a nuestras maneras de ver y hacer.

En síntesis, el cine es tanto tiempo en pantalla como tiempo real, el que nos presenta el como se desenvuelven los personajes en la escena, también nos presenta un modo de contar lo que está en pantalla, por lo que es singularmente importante es como se filma una película ya que en todo ese trabajo artístico se encuentra el tono de esta. Al igual que esto, es importante el formato filmado, esto es pues, una declaración de intenciones del director y su equipo artístico.

2.2 Fotografía

El cine es imagen, por tanto, desde sus inicios utilizó la fotografía como un modo narrativo, estético y artístico de contar relatos argumentados por conceptos y modos de contarnos historias. A su vez, han caminado juntos ya que nos escribe y relata en el filme cómo vemos y el cómo grabamos nuestra obra audiovisual. Por esto, es muy importante saber que sentimos al observar

una fotografía o una película, ya que es ahí donde reside el anhelo del director en expresar y mostrar una representación de una imagen. Barthes en 1980 nos presenta la fotografía como un:

> objeto de tres prácticas (o de tres emociones, o de intenciones): hacer, experimentar, mirar. El *Operator* es el Fotógrafo. *Spectator* somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Y aquél o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidölon* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el *Spectrum* de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con <<espectáculo>> y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto (p.39)

El autor francés, nos habla que sobre como una foto cuenta con varias características, entre ellas quien toma la fotografía (*Operator*), quien observa la misma (*Spectator*) y el que aparece en ella (*Spectrum*). Con lo anterior, traza una comparación con una forma de capturar la muerte del ser que aparece en la foto como una especie de disociación de identidad del cuerpo y la imagen.

Según la especificidad de la que nos habla Barthes (1980) sobre la fotografía fija, también es importante señalar el por qué existen fotos en las que le generan indiferencia y otras que las admira. Por medio del *Studium* podemos comprender que se refiere a las fotos de cultura, religiosas o periodísticas, las que no son para el importantes ni se quedan en la retina, pero si son relevantes como un campo de interés humano cultural. En cambio, hace énfasis en el *Punctum*, el que describe como un punto o herida la que una fotografía genera como un cierto pinchazo en un punto sensible a la que, añadiendo a esto, nace de una casualidad o una fotografía al azar.

Recogiendo lo más importante, podemos señalar que el *Punctum* en la fotografía fija es tan relevante como en el cine, ya que es como un director de fotografía hace el trabajo artístico de la obra audiovisual, componiendo los planos en los que posteriormente se construirá el entretejido artístico de la

puesta en escena. Pero puntualizamos que el autor francés lo focaliza a lo azaroso, o fortuito, pero en este sentido podemos objetar que encontramos el *Punctum* tanto en foto fija como en las películas sin prestar atención en lo casual que puede llegar a ser.

Otro punto es la calidad de las imágenes fotografiadas, el o la fotógrafo/a debe saber observar, analizar y puntualizar (*Punctum*) lo que tiene en el cotidiano o realidad para poder retratar lo que a él o ella le parezca interesante incluir dentro del encuadre. Es como ordenar un caos interminable el cuál el o la fotógrafo/a sabe que elementos y personajes están puestos en su escena. El mundo es complejo desde esta mirada, pero si sabemos mirar podemos incluso poder encontrar historias las que yacen escondidas en un rincón sin que nadie les brinde la importancia, o elementos sutiles, esto es fundamental para saber observar, al igual que esto, el diálogo interno con nuestros intereses nos presupone un punto de entrada bastante potente para poder partir. Por otro lado, Sontag (2006), nos añade otro punto:

> Al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar. Son una gramática y, sobre todo, una ética de la visión. Por último, el resultado más imponente del empeño fotográfico es darnos la impresión de que podemos contener el mundo entero en la cabeza, como una antología de imágenes (p.15)

Así mismo, la autora estadounidense, se refiere a que nosotros podemos ampliar nuestra mirada al ver fotografías y películas variadas de distintas denominaciones y todas estas retenerlas en la cabeza. Al igual que esto, es justo señalar que nuestro origen determina una realidad en la que nos vemos enfrentados como individuos, podemos también, empaparnos con otras realidades, otras visiones o maneras de escribir lo que es el mundo, pero nosotros en ese vasto e indescifrable número de imágenes que podemos mirar y analizar, recogemos lo que nos sirve para el camino hacia una cultura visual,

en la que es muy importante poder distinguir los enunciados al igual que en el cine.

En resumen, para tener un punto de vista, debemos tener un modo de ver el mundo, esto es en suma de nuestro contexto cultural, socioeconómico y transversal. En síntesis, los y las fotógrafo/as y directores/as de fotografía, conceptualizan desde esta mirada a como plantean las obras en las que están relacionados.

Capitulo III

3. Marco Metodológico

En este apartado se profundizará en cuanto a la forma en la que se abordarán las preguntas y objetivos de investigación, es decir, el método elegido para identificar los fenómenos propuestos.

3.1 Enfoque de la investigación

Nuestro enfoque hacia la escritura de la investigación será cualitativo, ya que posee estas características para que podamos abordar y encausar nuestro planteamiento. Así pues, "El enfoque cualitativo se selecciona cuando el propósito es examinar la forma en que los individuos perciben y experimentan los fenómenos que los rodean, profundizando en sus puntos de vista, interpretaciones y significados" (Hernández, Fernández, Baptista, 2014, p.358). De esta forma, nos señalan los autores, la investigación cualitativa, se interioriza en cómo se perciben los fenómenos en la vida cotidiana, para observarlos e identificarlos y llevarlos a nuestra investigación.

3.2 Muestra de estudio

Para nuestro caso, la muestra se realizará en base a la investigación cualitativa desde las artes, para esto tomaremos las muestras de estudio que serán las películas largometrajes documentales La Batalla de Chile I (1975) y Mi País Imaginario (2022) del mismo director Patricio Guzmán. Ambas, responden a nuestra problematización y para el fin que contribuyan a la investigación y la muestra de los elementos puestos en diálogo investigativo.

3.3 Técnica de investigación

Sumando, nuestras herramientas que utilizaremos para la técnica corresponderán a poder entender e identificar los fenómenos propuestos en esta investigación monográfica. Por ende, nos marcará nuestro planteamiento venidero al igual que nuestra conclusión y hallazgos.

Al iniciar, diremos que investigación utilizará a Jacques Aumont y Michel Marie (1991), para implementar los instrumentos y técnicas de investigación elegidos para esta monografía, a saber: el fotograma. Dicha técnica, consiste en detener la cinta, tomar una imagen de esta y analizarla, por consiguiente, será contrastar ambos fotogramas de las películas e identificar según las particularidades de la técnica, como fueron filmados ambas obras.

Al igual que esto, para añadir a la técnica, Jacques Aumont y Michel Marie (1991) señalan que "En efecto, si la fotografía es una marca, una huella, esta marca es sin embargo modelable y puede intervenirse de manera codificada en diferentes niveles: encuadre, elección del objetivo, del diafragma, del tipo de revelado y de positivado, etc." (p.216).

Lo anterior, complementará nuestra técnica de investigación, ya que nos enfocaremos sobre los elementos técnicos y expresivos del fotograma, identificando el proceso de transición al cine digital focalizándonos en su fotografía técnica, sintetizando la información contrastada con ambas películas, una filmada en formato análogo y una en digital del mismo autor.

Capitulo IV

4. Análisis documental

4.1 Ficha técnica

La obra “La Batalla de Chile I. La insurrección de la burguesía” es una película en blanco y negro sobre la dictadura cívico militar chilena (1973-1989), realizada en formato 16 mm 16:9, con 105 minutos de duración, con relato en voz en *off* y de los personajes entrevistados, del director documentalista Patricio Guzmán. Este último, es chileno y estuvo refugiado en Francia tras la persecución política vivida, recurrió al exilio para poder montar el material fílmico en latas de celuloide con material del triunfo político de la Unidad Popular (UP). Filmados entre 1972 y 1973 por el camarógrafo y fotógrafo Jorge Müller, detenido y desaparecido bajo la dictadura chilena, en idioma original español con la colaboración de Chris Marker, Pedro Chaskel y el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).
La anterior obra será comparada con la más reciente película del mismo director, la cual tiene por nombre “Mi País Imaginario”. Estrenada el año 2022 con 83 minutos, en formato digital a color, de duración filmada en Chile, Santiago en el periodo denominado “estallido social” iniciado el año 2019, trata sobre entrevistas a personajes que vivenciaron la revuelta en las calles santiaguinas.

4.2 Análisis del documento

En este apartado, nos dedicaremos a responder la pregunta anteriormente planteada en base a nuestras muestras de estudio.

En los primeros fotogramas apreciamos una imagen en blanco y negro pertenece a la Batalla de Chile I, en la cual observamos a los trabajadores en la calle protestando y las policías por su parte siendo el lado contrapuesto reprimiendo a los mismos. En un plano general con profundidad de campo hacia los trabajadores que no se distinguen muy bien hacia el fondo del plano en el primer tercio del fotograma, también vemos una división en la calle que aparenta ser el sol que incide desde un alto edificio y cae sobre una división causando la sombra en el asfalto.

En el segundo tercio tenemos a los policías equipados con cascos y escudos intentando persuadir a los manifestantes, vemos un policía caminando hacia la izquierda y otros atrás atentos a la gente en frente de ellos, en el tercer tercio no tenemos información más que las líneas en el asfalto que nos hacen mirar hacia la agitación del acontecimiento. En el fotograma de Mi País Imaginario, al igual que el anterior, reconocemos un plano de valor general, podemos diferenciar un enfrentamiento entre manifestantes y policías. En esta imagen podemos tener y detallar color y nitidez, empezando a describir desde el tercio inferior en el asfalto mojado vemos distinguir claramente piedras arrojadas a la policía, mientras un grupo de fuerzas especiales está en la parte izquierda. Además, notamos un policía separado del grupo en el medio del tercio apuntando hacia los manifestantes, se alcanza a percibir fuego saliendo del arma que porta, por lo que acaba de efectuar un disparo hacia el tumulto. Luego abarcando los dos tercios superiores de la imagen, en el primero vemos un humo denso y que sube pesado el que cubre casi todo el tercio dejando ver una pequeña sección en la que aparece la multitud de manifestantes que por la

definición se puede apreciar que poseen banderas de diferentes colores mientras que detrás de ellos percibimos con gran claridad el cerro san Cristóbal lo que nos sitúa en las cercanías de la plaza de Baquedano en Santiago.

En el primer fotograma observarnos que a nivel técnico fue grabado con una cámara de rollo, muy pesada ya que se puede ver movimiento del operador de cámara que está tratando de retratar el acontecimiento. También observamos que, si hay búsqueda de fotogenia en la imagen, ya que las líneas del asfalto nos conducen hacia los manifestantes agrupados. Al igual que la iluminación posee partes de luz y oscuridad logrando un contraste marcado que separa la imagen en luz y sombra, y también podemos ver un relato en curso.

En nuestro segundo fotograma en contraste, tenemos una imagen definida con profundidad de campo, en este caso con iluminación pareja sin contrastes en iluminación más lo que predomina en poder ver la nitidez de todo perfectamente enfocado y nítido. En este sentido, también podemos catalogar el fotograma con fotogenia, siendo los mismos valores de plano y filmado las mismas situaciones vemos diferencias en respecto al color, iluminación, técnica de grabación utilizadas ya que una fue filmada con cámara a rollo. La siguiente con cámara digital, al igual que el manejo de la cámara podemos ver firmeza y estabilidad, mientras que en la primera observamos el plano inestable.

En síntesis, los cambios registrados entre el uso de la fotografía análoga y el uso de una fotografía digital entre los que podemos identificar, mediante la técnica de grabación se visualizan cámaras diferentes al momento de grabar, al igual que las imágenes obtenidas digitales resalta su definición, color y estabilidad en cambio el formato análogo no brinda estos elementos al ser una cámara más pesada y análoga.

En los siguientes fotogramas al igual que los anteriores, el primero de la izquierda perteneciente a La Batalla de Chile I, en blanco y negro, podemos observar que es un plano general cenital, el camarógrafo posicionado desde un edificio observando a la gente desde la lente de la cámara, podemos distinguir un escenario ubicado en la parte inferior del tercio en el que están agrupados un gran número de personas en modo de manifestación, pero al igual que la

imagen anterior, es difusa, no se presenta nitidez, solo podemos observar unas figuras a la distancia.

Nuestro fotograma de la derecha es de Mi País Imaginario, al que podemos observar y distinguir un plano cenital al que en el primer tercio tiene nubes difusas que cubren la ciudad de Santiago, justo en el centro del fotograma está situado el cerro Santa Lucia, podemos evidenciar que fue grabado mediante un dron manejado por un camarógrafo que va registrando mediante una pequeña cámara situada en un pequeño juguete volador. Añadiendo a esto, podemos distinguir claramente calles, edificios y colores, en cambio de nuestro fotograma de la izquierda se pierde bastante información al estar tan lejos de los objetos pero a la vez gracias a estar en una distancia considerable, podemos observar a la gran cantidad de personas reunidas y así tener una perspectiva más general de lo que está sucediendo siendo utilizado este plano para contextualizarnos y situarnos en un lugar específico, en este caso, Santiago de Chile en ambos fotogramas. Si bien, ambos tienen el mismo valor de plano podemos evidenciar que son grabadas con cámaras muy diferentes entre sí, obteniendo unos resultados muy alejados entre ambos, ya que tenemos un fotograma con mucha información y nitidez, y otro más bien difuso pero entendible desde el punto de vista del espectador.

En nuestro tercer segmento de fotogramas que compararemos, tenemos en la imagen de la izquierda, en blanco y negro, con valor primerísimo primer plano de una mujer con lentes oscuros hablando con gran energía hacia el entrevistador, su cara cubre prácticamente todo el fotograma, dejando ver tras ella una mano que sale del plano sujetando una bandera, en este caso, debido al acercamiento del camarógrafo hacia el sujeto, podemos distinguir claramente elementos dentro del plano, pero continuamos teniendo mucha separación entre ambas muestras. El fotograma de la derecha podemos observar un valor de plano medio del personaje posicionándola en la mitad del cuadro, por lo que podemos visualizar su ropa y el fondo, al igual que observamos muebles y una pared de madera.

En síntesis, podemos evidenciar que los cambios desde el análogo han sido significativos con respecto a la técnica, iluminación y fotogenia. Apreciamos amplios márgenes que, si bien no modifican el relato contado, pero si como lo observa el espectador ya que al tener más información en el fotograma podemos visualizar claramente los elementos dentro de esta. Al igual que su iluminación, parte importante de la narrativa, pudiendo ser protagonista en cambio de estar situada para solamente dar información al plano. Por su parte, el color nos brinda mucha más información. Al igual que esto, apreciamos que el camarógrafo debe buscar el elemento a grabar para posteriormente utilizar un modo para grabarlo, la búsqueda de la narrativa por medio de lo técnico es

palpable en ambos fotogramas. Podemos apreciar que conforme ambas muestras fueron grabadas de diferente modo, a pesar que hayan sido de igual valores de plano pero dados los cambios técnicos estos tienen variaciones a nivel de técnicas, tener cámaras más livianas nos permite tener el control de las situaciones y poder tener menos equipamiento a nuestro alrededor, en cambio las cámaras análogas, cargar con el rollo para poder grabar nos ocupa espacio y mayor dificultades al momento de cambiar la cinta ya que ocupa más tiempo, en cambio una cámara digital que solamente se cambia una tarjeta sd.

Conclusiones

En este apartado después de realizado el análisis y respondiendo la pregunta de investigación, desde el caso de La Batalla de Chile I y Mi País Imaginario, podemos concluir nuestra investigación tomando en consideración nuestros objetivos específicos para responder este apartado, a lo que podemos indicar que, pudimos identificar los cambios registrados en el tránsito de la fotografía análoga utilizada en la película "La Batalla de Chile I" hacia el uso de la fotografía digital en la obra "Mi País Imaginario" de Patricio Guzmán que fueron nuestras muestras de estudio. Estos cambios se pudieron analizar de forma técnica, junto con el modo de grabar y las cámaras utilizadas, al igual que de iluminación. Con respecto a su fotogenia, encuadres y nitidez de la imagen, podemos visualizar claramente un cambio desde estos elementos referidos. Siguiendo con nuestro segundo objetivo, que se describe a comparar la fotografía análoga utilizada en ambas películas, pudimos visualizar elementos que cambiaron al grabar ambas películas, la cámara es un objeto muy importante a la hora de filmar y si bien en la cinta análoga fue un formato al cual pudimos contar en sus inicios para grabar películas y contar historias, es una herramienta que dio paso indiscutido al avance tecnológico de la era digital, por ende, al ser un elemento que fue pionero, podemos decir que al igual que el digital a tomado formas en que nosotros trabajamos con ella constantemente, nos hemos acostumbrado a elementos actuales, por ende, es muy probable que nuestras herramientas análogas de cinta empiecen a dejar de usar hasta que no se recuerde su utilización más allá de quedar en un museo como objeto que alguna vez existió. Añadiendo a esto, no podemos dejar afuera los elementos que componen la fotografía análoga, si bien con todo lo dicho, existe en esta imagen lo orgánico vivo del formato que parece ser muy cercano a nosotros, pero al igual que esto, lo vemos como algo del pasado al tener nuevas tecnologías circundantes, como una forma de nostalgia romantizada. Nuestro último objetivo, el que nosotros distinguimos los elementos técnicos registrados son respondidos como nosotros identificamos

la técnica utilizada en las muestras de estudio, concibiendo una narrativa técnica bastante diferente entre ambas muestras, si bien en la forma de obtener imágenes era bastante rebuscada, teniendo que subir a edificios para obtener una imagen de la ciudad, en cambio, con la era digital podemos manipular un juguete (dron) que nos funciona de manera simple y efectiva.

Concluyendo y cerrando este trabajo de investigación, haremos un balance entre todo lo dicho al igual que con apreciaciones que fueron surgiendo en nuestro camino de investigación. Si bien nuestros primeros pasos por el cine y la fotografía fueron por lo análogo, en base a lo orgánico y con técnicas bastante largas y aprendidas, pudimos ver que son imágenes que tenemos en la retina, no podremos cambiarlas y seguirán estando allí, como una remembranza de nostalgia por la historia que nos pertenece. Pero en nuestro cambio hacia lo digital es inevitable que estas tecnologías queden atrás prevaleciendo las nuevas, pero también comprendiendo un punto muy importante en esta investigación, que ambas técnicas, análoga y digital son herramientas para contar historias, comprendidas en como la o el realizador prefiere contar y grabar una película como en este caso, nuestras muestras de estudio pudimos identificarlas. Si bien el avance tecnológico no se detendrá y podemos visualizar nuevos formatos no mencionados en esta monografía, aparecerán muchas formas incluso surreales, mucho más tecnológicas cada vez pase el tiempo con los nuevos descubrimientos digitales para el cine y la fotografía. Esta investigación tuvo como precedente el surgimiento de la utilización de las tecnologías análogas para realizar fotografías y grabar cine, en tiempos digitales actuales, por lo que al buscar teóricos que nos brindasen sus estudios nos hacen comprender la historia junto con nuestros casos elegidos a comparar sus cambios, el por qué utilizamos estos elementos técnicos para filmar y también la imagen que tendremos, nos hace tomar conciencia de nuestro trabajo artístico y las herramientas que tenemos para poder grabarlas ya no en piedra ni en celuloide, si no en digital.

Bibliografía

Arias J. C. (2010). *La investigación en artes: el problema de la escritura y el "método"*. (vol 5, N2) Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas.

Aumont J. y Marie M. (1988). *L'analyse des films*. Paidós

Aumont J. (1992). *La imagen*. Paidós Comunicación

Barthes, R. (1980). *La cámara lúcida, notas sobre la fotografía*. Ediciones Paidós Ibérica.

Bazin, A. (1990). *Qué es el cine*. (2ª. ed.) Ediciones Rialp S. A.

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* Editorial Ítaca. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas. vol. XIV, núm. 28, pp. 133-149.

Gainza, C. & Bongers, W. (2018). *El cine digital en Chile y Latinoamérica: Genealogías de un cambio en la cultura audiovisual del nuevo milenio*. Cuadernos.info, (43), 19-30. https://dx.doi.org/10.7764/cdi.43.1476

Guzmán, P. (2013). *Filmar lo que no se ve*. FIDOCS.

Hernández, R., Fernández, C., Baptista, M. (2014). *Metodología de la Investigación*. (Sexta Edición). McGraw-Hill/Interamericana Editores. D. F. México.

Jablonska, Aleksandra. (2008). *La elaboración del marco teórico versus la ilusión del saber inmediato.* Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, vol. XIV, (núm. 28), diciembre, 2008, pp. 133-149

Loiseleux, J. (2007). *La luz en el cine*. Paidós.

Manovich, L. (2006). *El lenguaje en los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Paidós

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

Parejo, Nekane (2011). *La expresión de lo fotográfico en el cine*. PDF https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3951763.pdf

Reveco, R. (2014). En busca de una fotogenia. Tendencias técnicas y estéticas en el cine chileno (1940-1973). En Villaroel, M. (ed.), *Travesías por el cine chileno y latinoamericano* (pp. 125-133). LOM ediciones, Centro Cultural La Moneda.

Sontag, S. (2006). *Sobre La Fotografía*. Alfaguara.

Stange H., y Salinas C. (2009). *Hacia una elucidación del campo de estudios sobre cine en Chile*. Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile.

Sánchez, Martínez J. (2013). *In-definiciones. El campo abierto en la investigación en artes*. Artes, la revista, (ISSN 1657-3242), Vol. 12, Nº. 19, 2013, págs. 36-51.

Tarkovsky, A. (1984). *Esculpir en el tiempo*. Minicaja.