

# UCUENCA

## Universidad de Cuenca

Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación

Carrera de Cine

**Realización, exhibición y reflexión teórica del cortometraje *Las cosas que no te dije***

Trabajo de titulación previo a la  
obtención del título de Licenciado  
en Cine

**Autores:**

Xiomara Nicole Loja Tacuri

Alex Edgar Mera Moya

Diego Antonio Rubio Carrera

**Director:**

Walter Geovanny Narvárez Narvárez

ORCID:  0000-0003-0181-8501

**Cuenca, Ecuador**

2024-09-27

## Resumen

En el proyecto cinematográfico titulado “Realización, exhibición y reflexión teórica del cortometraje *Las cosas que no te dije*” contiene tres componentes: el cortometraje, la carpeta de producción y los tres ensayos individuales de cada área técnico-creativa, a saber: “Estética del *coming of age* en la dirección del cortometraje *Las cosas que no te dije*” de Xiomara Loja; “Objetos simbólicos y caracterización en el arte del cortometraje *Las cosas que no te dije*”, de Alex Mera; y “Montaje, insertos y desarrollo de personajes en el *coming of age* *Las cosas que no te dije*”, de Diego Rubio. Este cortometraje en formato *coming of age* cuenta la historia de una adolescente en duelo, que tendrá que cumplir una lista de pendientes para superar la muerte de su mejor amiga. La realización de este proyecto está articulada por el método de investigación/creación o práctica artística (Hernández Hernández, 2006).

*Palabras clave del autor:* cortometraje, dirección, *coming of age*, dirección de arte, montaje



El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Cuenca ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por la propiedad intelectual y los derechos de autor.

Repositorio Institucional: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

### Abstract

In the film project entitled "Realization, exhibition and theoretical reflection of the short film Las cosas que no te dije" contains three components: the short film, the production folder and the three individual essays of each technical-creative area, namely: "Aesthetics of the coming of age in the direction of the short film Las cosas que no te dije" by Xiomara Loja; "Symbolic objects and characterization in the art of the short film Las cosas que no te dije", by Alex Mera; and "Editing, inserts and character development in the coming of age Las cosas que no te dije", by Diego Rubio. This short film in a coming of age format tells the story of a grieving teenager, who will have to complete a to-do list to overcome the death of her best friend. The realization of this project is articulated by the method of research/creation or artistic practice (Hernández Hernández, 2006).

*Author Keywords:* short film, direction, coming of age, art direction, montage



The content of this work corresponds to the right of expression of the authors and does not compromise the institutional thinking of the University of Cuenca, nor does it release its responsibility before third parties. The authors assume responsibility for the intellectual property and copyrights.

**Institutional Repository:** <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

## Índice de contenido

<b>Introducción</b> .....	<b>10</b>
<b>PRIMER COMPONENTE DE PRODUCTO ARTÍSTICO</b> .....	<b>12</b>
CARPETA DE PRODUCCIÓN DEL PROYECTO CINEMATOGRAFICO.....	12
LAS COSAS QUE NO TE DIJE.....	12
Logline.....	14
Sinopsis.....	14
Guión.....	14
Propuesta de producción.....	14
Propuesta de dirección.....	15
Propuesta de fotografía.....	16
Propuesta de arte.....	16
Propuesta de sonido.....	17
Propuesta de montaje.....	18
Permisos.....	20
Cronograma de actividades.....	24
Presupuesto.....	25
Equipo técnico.....	26
<b>SEGUNDO COMPONENTE</b> .....	<b>27</b>
<b>REFLEXIÓN TEÓRICA ÁREA TÉCNICO-CREATIVA DE UIC</b> .....	<b>27</b>
<b>ENSAYO-TRATAMIENTO</b> .....	<b>27</b>
Área Técnico- Creativa de UIC: Dirección.....	28
Introducción.....	28
Antecedentes y justificación.....	29
Marco Teórico.....	30
Análisis Fílmico.....	36
Análisis y discusión de la propuesta de dirección.....	51
Área Técnico- Creativa de UIC: Dirección de Arte.....	56
Introducción.....	56
Antecedentes y justificación.....	57
Marco Teórico.....	58

Análisis Fílmico .....	62
Análisis y discusión de la propuesta de dirección de arte .....	75
Área Técnico- Creativa de UIC: Montaje.....	82
Introducción .....	82
Antecedentes y justificación .....	83
Marco teórico .....	85
Análisis Fílmico .....	91
Análisis y discusión de la propuesta de montaje .....	116
<b>Conclusiones .....</b>	<b>127</b>
<b>Referencias .....</b>	<b>129</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>132</b>

## Índice de figuras

<b>Figura 1.</b> Fotograma de la película <i>Los 400 golpes</i> (1959), de François Truffaut (05'16'')... 39	39
<b>Figura 2.</b> Fotograma de la película <i>Los 400 golpes</i> (1959), de François Truffaut (47'49'')... 40	40
<b>Figura 3.</b> Fotograma de la película <i>Los 400 golpes</i> (1959), de François Truffaut (56'39'')... 41	41
<b>Figura 4.</b> Fotograma de la película <i>Los 400 golpes</i> (1959), de François Truffaut (93'25'')... 42	42
<b>Figura 5.</b> Fotograma de la película <i>Close</i> (2022), de Lukas Dhont (09'53'')..... 44	44
<b>Figura 6.</b> Fotograma de la película <i>Close</i> (2022), de Lukas Dhont (21'30'')..... 45	45
<b>Figura 7.</b> Fotograma de la película <i>Close</i> (2022), de Lukas Dhont (92'23'')..... 46	46
<b>Figura 8.</b> Fotograma de la película <i>Close</i> (2022), de Lukas Dhont (98'32'')..... 47	47
<b>Figura 9.</b> Fotograma de la película <i>Las mil y una</i> (2020), de Clarisa Navas (02'35'')..... 49	49
<b>Figura 10.</b> Fotograma de la película <i>Las mil y una</i> (2020), de Clarisa Navas (33'11'')..... 50	50
<b>Figura 11.</b> Fotograma de la película <i>Las mil y una</i> (2020), de Clarisa Navas (106'56'')..... 51	51
<b>Figura 12.</b> Fotograma del corto <i>Las cosas que no te dije</i> (2024), de Xiomara Loja (02'47'') 52	52
<b>Figura 13.</b> Fotograma del corto <i>Las cosas que no te dije</i> (2024), de Xiomara Loja (05'04'') 53	53
<b>Figura 14.</b> Fotograma del corto <i>Las cosas que no te dije</i> (2024), de Xiomara Loja (11'30'') 54	54
<b>Figura 15.</b> Fotograma del corto <i>Las cosas que no te dije</i> (2024), de Xiomara Loja (17'30'') 55	55
<b>Figura 16.</b> Fotograma de la película <i>Naissance des pieuvres (Nenúfares, 2007)</i> , de Céline Sciamma (27' 12'')..... 65	65
<b>Figura 17.</b> Fotograma de la película <i>Naissance des pieuvres (Nenúfares, 2007)</i> , de Céline Sciamma (28' 52'')..... 65	65
<b>Figura 18.</b> Fotograma de la película <i>Naissance des pieuvres (Nenúfares, 2007)</i> , de Céline Sciamma (18' 57'')..... 66	66
<b>Figura 19.</b> Fotograma del episodio <i>Black Mirror: Demon 79 (Demonio 79, 2023)</i> , de Toby Haynes (15' 50'')..... 69	69
<b>Figura 20.</b> Fotograma del episodio <i>Black Mirror: Demon 79 (Demonio 79, 2023)</i> , de Toby Haynes (34' 25'')..... 69	69
<b>Figura 21.</b> Fotograma de la película <i>School of the rock (La escuela de Rock, 2003)</i> , de Richard Linklater (10' 13'') ..... 73	73
<b>Figura 22.</b> Fotograma de la película <i>School of the rock (La escuela de Rock, 2003)</i> , de Richard Linklater (05' 34'') ..... 73	73
<b>Figura 23.</b> Fotograma de la película <i>School of the rock (La escuela de Rock, 2003)</i> , de Richard Linklater (35' 24'') ..... 74	74
<b>Figura 24.</b> Fotograma de la película <i>School of the rock (La escuela de Rock, 2003)</i> , de Richard Linklater (74' 43'') ..... 74	74
<b>Figura 25.</b> Fotograma de la película <i>School of the rock (La escuela de Rock, 2003)</i> , de Richard Linklater (35' 17'') ..... 75	75

<b>Figura 26.</b> Fotograma del cortometraje <i>Las cosas que no te dije</i> (2024), de Xiomara Loja (08' 04'').....	77
<b>Figura 27.</b> Fotograma del cortometraje <i>Las cosas que no te dije</i> (2024), de Xiomara Loja (03' 11'').....	77
<b>Figura 28.</b> Fotograma del cortometraje <i>Las cosas que no te dije</i> (2024), de Xiomara Loja (00' 05'').....	78
<b>Figura 30.</b> Fotograma del cortometraje <i>Las cosas que no te dije</i> (2024), de Xiomara Loja (00' 18'').....	79
<b>Figura 31.</b> Fotograma del cortometraje <i>Las cosas que no te dije</i> (2024), de Xiomara Loja (02' 36'').....	79
<b>Figura 32.</b> Secuencia de fotogramas de la película <i>Dead Society Poets</i> (1989), de Peter Weir (16'10'') .....	91
<b>Figura 33.</b> Secuencia de Fotograma de la película <i>Dead Society Poets</i> (1989), de Peter Weir (22'57'').....	92
<b>Figura 34.</b> Secuencia de fotogramas de la película <i>Dead Society Poets</i> (1989), de Peter Weir (26'50') .....	93
<b>Figura 35.</b> Secuencia de fotogramas de la película <i>Dead Society Poets</i> (1989), de Peter Weir (56'40'').....	94
<b>Figura 35.</b> Fotograma de la película <i>Dead Society Poets</i> (1989), de Peter Weir (36'28'')....	95
<b>Figura 36.</b> Fotograma de la película <i>Dead Society Poets</i> (1989), de Peter Weir (59'50'')....	95
<b>Figura 37.</b> Fotograma de la película <i>Dead Society Poets</i> (1989), de Peter Weir (08'20')....	96
<b>Figura 38.</b> Fotograma de la película <i>Dead Society Poets</i> (1989), de Peter Weir (75'59')....	97
<b>Figura 39.</b> Fotograma de la película <i>Dead Society Poets</i> (1989), de Peter Weir (160'07')..	97
<b>Figura 40.</b> Secuencia de fotogramas de la película <i>Dead Society Poets</i> (1989), de Peter Weir (100'10').....	98
<b>Figura 41.</b> Secuencia de fotogramas de la película <i>Dead Society Poets</i> (1989), de Peter Weir(43'00').....	99
<b>Figura 42.</b> Secuencia de fotogramas de la película <i>Dead Society Poets</i> (1989), de Peter Weir (29'03').....	99
<b>Figura 43.</b> Fotograma de la película <i>Dead Society Poets</i> (1989), de Peter Weir (42'45')..	101
.....	101
<b>Figura 44.</b> Fotograma de la película <i>Dead Society Poets</i> (1989), de Peter Weir (121'15')..	101
<b>Figura 45.</b> Fotograma de la película <i>Boyhood</i> (2014), de Richard Linklater (98'53') .....	104
<b>Figura 46.</b> Secuencia de Fotograma de la película <i>Boyhood</i> (2014), de Richard Linklater (5'20'').....	105
<b>Figura 47.</b> Secuencia de fotograma de la película <i>Boyhood</i> (2014), de Richard Linklater (103'50'').....	105
<b>Figura 48.</b> Fotograma de la película <i>Roma</i> (2018), de Alfonso Cuarón (93'55').....	107

<b>Figura 49.</b> Fotograma de la película <i>Roma</i> (2018), de Alfonso Cuarón (93''55').....	107
<b>Figura 50.</b> Fotograma de la película <i>Roma</i> (2018), de Alfonso Cuarón (3''30').....	108
<b>Figura 51.</b> Fotograma de la película <i>Roma</i> (2018) de Alfonso Cuarón (121''5').....	109
<b>Figura 52.</b> Fotograma de la película <i>Roma</i> (2018), de Alfonso Cuarón (123''21').....	109
<b>Figura 53.</b> Fotograma de la película <i>Roma</i> (2018), de Alfonso Cuarón (57''21').....	110
<b>Figura 54.</b> Fotograma de la película <i>Roma</i> (2018), de Alfonso Cuarón (60''50').....	111
<b>Figura 55.</b> Fotograma de la película <i>Roma</i> (2018), de Alfonso Cuarón (17''50').....	112
<b>Figura 56.</b> Fotograma de la película <i>Roma</i> (2018), de Alfonso Cuarón (19''12').....	112
<b>Figura 57.</b> Fotograma de la película <i>Roma</i> (2018), de Alfonso Cuarón (58''47').....	113
<b>Figura 58.</b> Fotograma de la película <i>Roma</i> (2018), de Alfonso Cuarón (65''11').....	114
<b>Figura 59.</b> Fotograma de la película <i>Roma</i> (2018), de Alfonso Cuarón (65''11').....	115
<b>Figura 60.</b> Fotograma de la película <i>Roma</i> (2018), de Alfonso Cuarón (100'').....	115
<b>Figura 61.</b> Fotograma del cortometraje <i>Las cosas que no te dije</i> (2024), de Xiomara Loja (5''). .....	117
<b>Figura 62.</b> Fotograma del cortometraje <i>Las cosas que no te dije</i> (2024), de Xiomara Loja (14''). .....	118
<b>Figura 63.</b> Fotograma del cortometraje <i>Las cosas que no te dije</i> (2024), de Xiomara Loja (24''). .....	118
<b>Figura 64.</b> Fotograma del cortometraje <i>Las cosas que no te dije</i> (2024), de Xiomara Loja (35''). .....	119
<b>Figura 65.</b> Fotograma del cortometraje <i>Las cosas que no te dije</i> (2024), de Xiomara Loja (52''). .....	120
<b>Figura 66.</b> Fotograma del cortometraje <i>Las cosas que no te dije</i> (2024), de Xiomara Loja (1'46'')......	120
<b>Figura 67.</b> Fotograma del cortometraje <i>Las cosas que no te dije</i> (2024), de Xiomara Loja (2'52'')......	121
<b>Figura 68.</b> Fotograma del cortometraje <i>Las cosas que no te dije</i> (2024), de Xiomara Loja (6'40'')......	122
<b>Figura 69.</b> Fotograma del cortometraje <i>Las cosas que no te dije</i> (2024), de Xiomara Loja (6'59'')......	123
<b>Figura 70.</b> Fotograma del cortometraje <i>Las cosas que no te dije</i> (2024), de Xiomara Loja (7'25'')......	123
<b>Figura 71.</b> Secuencia de fotogramas cortometraje <i>Las cosas que no te dije</i> (2024), de Xiomara Loja (11'20'')......	124
<b>Figura 72.</b> Secuencia de fotogramas cortometraje <i>Las cosas que no te dije</i> (2024), de Xiomara Loja (11'45'')......	125
<b>Figura 73.</b> Secuencia de fotogramas cortometraje <i>Las cosas que no te dije</i> (2024), de Xiomara Loja (12'9'')......	125

## Dedicatoria

Dedicado esto a mis padres y a mis hermanos, por estar ahí siempre.

Xiomara Loja

Dedico esto a mi mamá que siempre quiso verme ser un profesional y se lo dedico a Alex,  
niño que quiso ser un orgullo para todos.

Alex Mera

Dedico esto a mi familia, a mis padres, mis hermanas, por siempre creer en mí y a mis  
gatitos XD por acompañarme en todas las noches de desvelo.

Diego Rubio

## Agradecimiento

Agradezco a mis padres por darme su apoyo incondicional, a mis hermanos por ser un ejemplo a seguir estudiando y aprendiendo. A Alex y Diego por sumarse a este último proyecto y sorprenderme con su trabajo. A Mayito y José porque sin ustedes esta historia no se hubiera contado. A mí, por haberme atrevido a seguir esta carrera y no dudar de mi pasión por ella.

Xiomara Loja

Agradezco a mis compañeros de curso por ser una inspiración y acompañarnos estos cuatro años. A Paz por ser mi apoyo todo este tiempo lejos de mi ciudad natal, agradezco a mi amigo Israel quien ha sido el apoyo más cercano para poder llegar hasta aquí. A mí, por esforzarme trabajando y estudiando a la vez.

Alex Mera

Agradezco a mis padres por estar presentes en cada paso, a mis hermanas por las palabras de aliento, a mi familia por su apoyo en cada proyecto. A mis primos, Raúl y Naomi que sin saberlo fueron inspiración para seguir mi carrera. A Daniela por darme la fuerza que necesitaba y a todos mis amigos de *QueTiro* que me acompañaron todo este tiempo.

Diego Rubio

## Introducción

Como se mencionó anteriormente en el Resumen este proyecto cinematográfico de titulación denominado Reflexión, exhibición y reflexión teórica del cortometraje *Las cosas que no te dije* consiste de tres componentes: el cortometraje, la carpeta de producción y los tres ensayos individuales de cada área técnico-creativa. Este proyecto utiliza una metodología de investigación/creación o basada en la práctica artística (Hernández Hernández, 2006). Es decir, se enmarca dentro de enfoques cualitativos, fundamentados en la teoría cinematográfica y la experiencia artística. Este método facilita la aplicación práctica, concretada en la creación de un proyecto audiovisual artístico.

En primera instancia, encontraremos la carpeta de producción donde se encuentran todos los documentos referentes a la preproducción del cortometraje, tales como permisos, presupuesto, cronograma, entre otros. El segundo componente consta de los ensayos correspondientes a las tres áreas titulares del proyecto, enfocados en dirección, dirección de arte y montaje, los cuales son: “Estética del *coming of age* en la dirección del cortometraje *Las cosas que no te dije*”, enfocado en definir e identificar las características del *coming of age*, para posteriormente relacionarlas con la dirección de este cortometraje; el segundo ensayo, “Objetos simbólicos y caracterización en el arte del cortometraje *Las cosas que no te dije*”, trata sobre el uso de la simbología en los espacios donde se desarrolla la historia, y la caracterización de personajes; y, el tercero, “Montaje, insertos y desarrollo de personajes en el *coming of age* *Las cosas que no te dije*”, es un estudio sobre la relación del desarrollo de personaje con el montaje, y el uso de planos insertos en el cortometraje.

A continuación, se presenta cada ensayo individual conformados de una parte teórica donde se definirán los conceptos elegidos, para después hacer un análisis fílmico con películas referenciales; y, finalmente una parte dedicada al análisis y discusión de cada área técnico-creativa para el cortometraje *Las cosas que no te dije*.

**PRIMER COMPONENTE DE PRODUCTO ARTÍSTICO  
CARPETA DE PRODUCCIÓN DEL PROYECTO CINEMATOGRAFICO**

**LAS COSAS QUE NO TE DIJE**

**AUTORES: XIOMARA LOJA, ALEX MERA Y DIEGO RUBIO**

**DIRECCIÓN: XIOMARA NICOLE LOJA TACURI**

**DIRECCIÓN DE ARTE: ALEX EDGAR MERA MOYA**

**MONTAJE: DIEGO ANTONIO RUBIO CARRERA**



LA CARRERA DE CINE DE LA UNIVERSIDAD DE CUENCA PRESENTA "LAS COSAS QUE NO TE DIJE" CON SOFÍA GUEVARA Y VALERIA MOROCHO  
 UN CORTOMETRAJE ESCRITO Y DIRIGIDO POR XIOMARA LOJA PRODUCCIÓN MAYERLY VALENCIA DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA ÁNGEL TORRES DIRECCIÓN DE ARTE ALEX MERA SONIDO DIRECTO DANNY RODRÍGUEZ  
 ASISTENCIA DE PRODUCCIÓN FABIANA ALVARRACÍN, SALOMÉ PEÑA Y KEVIN PERALTA ASISTENCIA DE DIRECCIÓN PAULO ALARCÓN Y JOSÉ CARPIO ASISTENCIA DE CÁMARA JUAN PATIÑO Y JOHN JEREZ  
 ASISTENCIA DE ARTE AMANDA VARGAS ASISTENCIA DE SONIDO MARÍA TERESA OSPINA GAFFER CRISTHIAN BERMEO GRP NICOLÁS SALAZAR, JONATHAN TORRES, AMAWTA LOZANO Y TOMÁS NAVAS  
 SCRIPT ANTHONY PATIÑO MAQUILLAJE SOFÍA ORELLANA VESTUARIO DANIELA TACURI MONTAJE DIEGO RUBIO ASISTENCIA DE MONTAJE DIEGO CHACHO Y DANIEL ZHINCRI CORRECCIÓN DE COLOR PABLO ALVAREZ

UCUENCA  
UNIVERSIDAD DE CUENCA

cine:encuentros  
 muestra permanente de cine

nuevxs  
 cineastas

**Logline**

Una adolescente introvertida encuentra una lista de pendientes que escribió con su amiga difunta, tal lista atrae al fantasma de la amiga para que así juntas cumplan el último pendiente, besar a un chico.

**Sinopsis**

Teresa, una adolescente a punto de cumplir la mayoría de edad, vive el luto de haber perdido a su mejor amiga, Alma, con quien escribió una lista de cosas que hacer antes de los 18. Teresa trata de cumplir la lista con la inesperada ayuda del fantasma de su amiga y, sin lograrlo, Teresa aceptará su amor por Alma, que va más allá de la amistad.

**Guión**

La última versión del guión se encuentra en Anexo.

**Propuesta de producción**

La propuesta de producción del cortometraje *Las cosas que no te dije* abarca desde el enfoque artístico y creativo hasta los aspectos administrativos. Desde la fase de pre-producción se establece una estrecha comunicación con el equipo técnico para conocer mejor sus necesidades. Primeramente, nos enfocaremos en buscar un convenio con un grupo musical para que produzca música original para el corto, a cambio de la realización de un videoclip; este elemento es muy importante ya que en la historia la música influye en la narrativa.

En cuanto a la administración de presupuesto disponible, se ha propuesto la creación y venta de mercadería relacionada con el cortometraje y el cine durante el mercado cinematográfico en enero de 2024, evento que se da en la carrera para recaudar fondos. Por otro lado, para obtener los permisos necesarios para las locaciones, se buscarán acuerdos beneficiosos, a modo de contraparte, con los arrendatarios, los cuales pueden consistir en videos promocionales, publicidad en redes del corto, etc.

En el área de vestuario, se ha planteado, según la propuesta de arte, buscar tiendas que compartan la estética del cortometraje, para después dirigirnos hacia ellos y realizar un convenio para la exhibición de su mercadería en el corto. Hay que recalcar que las inversiones iniciales, se realizarán mediante las estrategias antes señaladas y con un capital a cargo de los tres tesistas de este proyecto.

### Propuesta de dirección

*Las cosas que no te dije* es un *coming of age* que cuenta la historia de Teresa una adolescente de 17 años, quien está afrontando el duelo al perder a su mejor amiga, Alma. Por ello, la historia empieza con Teresa envuelta en un ambiente frío y nostálgico que se refleja en su dormitorio y su alrededor; hasta que encuentra una colorida lista de pendientes que escribió con Alma en la infancia, atrayendo así a su fantasma. Alma de 18 años se vestirá de una forma colorida, distinguiéndose de su amiga, pero nadie más que Teresa la podrá ver. Al personaje de Alma se le da características cálidas y alegres, para evitar relacionar la muerte con lo sombrío y la frialdad. Es así que, desde la caracterización de personajes se pretende marcar dos personalidades opuestas; Alma la chica más extrovertida y femenina, mientras que Teresa será introvertida y más despreocupada. Pero ambas comparten su gusto por la música.

En cuanto a fotografía e iluminación. Se espera tener una foto limpia, con movimientos suaves, y planos abiertos para alejarnos de Teresa y sus interacciones con Alma y el mundo que la rodea. Pero también, planos cerrados para expresar la intimidad que tienen estas dos amigas, y acercarnos al deseo inocente que Teresa tiene hacia Alma. En cuanto a iluminación se propone el uso de luz natural o simular fuentes naturales, que transmitan el mundo frío y nostálgico en el que Teresa vive. Sin embargo, cuando Teresa y Alma están juntas, debe haber una calidez en la iluminación, ya sea proveniente de luces prácticas o la luz del día.

Es importante también hablar de la actuación, ya que al ser dos personajes tan distintos es fundamental encontrar en el casting a jóvenes que sean lo más parecidas al personaje. Y desde ahí empezar a crear una confianza entre ellas, una conexión cercana a una amistad como la de Teresa y Alma, trabajando desde el *backstory*. Asimismo, se dará prioridad a los ensayos y lo que pueda surgir en ellos, nutriendo las actuaciones desde los aportes de las actrices a sus personajes, ya sea con experiencias propias o la improvisación.

### Propuesta de fotografía

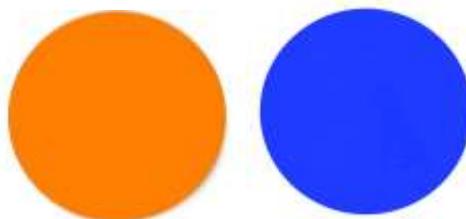
Lo que se plantea para la propuesta fotográfica del cortometraje *Las cosas que no te dije*, en términos generales, es una evolución, tanto del planteamiento de cámara (composición y movimiento) como de la iluminación. Una evolución o un cambio que surge a partir de la vuelta de Alma a la vida de Teresa. Antes de la llegada de Alma, se propone una composición de los planos (de Teresa) con bastante espacio negativo, monturas completamente fijas e iluminación menos intrusiva y más naturalista. Esto pretende expresar una vida aburrida, sin brillo y vacía, a falta de algo o de alguien.

Sin embargo, a partir de la llegada de Alma, la cámara comenzará a moverse con soltura (steadycam) pero manteniendo movimientos limpios de seguimiento. La cámara será la que hile el montaje a través del ritmo interno. Y los planos que antes tenían espacio negativo, ahora son llenados con la presencia de Alma en planos conjuntos. La iluminación de los espacios y de los personajes concretamente, se torna más incidente. Los espacios son más coloridos y los rostros están iluminados perfectamente para cada plano.

Finalmente, tratado como un tema aparte por su llegada en postproducción, la colorización del cortometraje también evoluciona a la par con el planteamiento de cámara y la iluminación. Sin embargo, resulta más sutil y constante. La idea es ir de un *grading* frío hacia uno cálido, casi imperceptible y que varía gradualmente en cada escena. La idea es que el espectador al inicio no se dé cuenta, pero si revisa en profundidad y detalle el primer y el último frame de la película, verá que son opuestos en gradiente.

### **Propuesta de arte**

*Las cosas que no te dije* es un cortometraje que expresa los pensamientos y sentimientos de una adolescente amante de la música. Esta historia trae a su amiga difunta de regreso a su realidad mediante una lista de deseos que ambas habían pactado cumplir. La narrativa se apoya del arte y el vestuario de los personajes, para contar cosas que no se dicen en diálogos. Nuestro principal objetivo es mostrar la dualidad de los personajes, dado que cada uno de ellos representa una personalidad distinta. Teresa siempre ha sido un personaje introvertido quien además ha sido invadida por una frialdad desde la muerte de Alma. En cambio, el fantasma de Alma, mantiene una personalidad extrovertida y alegre porque así es como Teresa la recuerda antes de su muerte. En base a esto, se les asignará una paleta de colores distinta a cada personaje; Teresa utilizará colores oscuros y fríos con tendencia a los azules; mientras que, la paleta de Alma, llevará colores cálidos y vivos con tendencia a los naranjas.



Otro aspecto importante de esta historia, son las locaciones, siendo el dormitorio de Teresa el más llamativo y un reto a construir, porque desde el escenario se harán visibles varios aspectos de la personalidad de Teresa. La habitación en un primer momento se verá lleno de

posters y detalles en armonía y calidez por la presencia de Alma, pero desde su partida, será desordenada y fría, reflejando el caos emocional que vive Teresa.

### **Propuesta de sonido**

En la cuestión sonora, este cortometraje exige aspectos muy puntuales, se buscará darle un ambiente muy natural priorizando la nitidez de los diálogos, este resultado se obtendrá con la eficiencia en rodajes, buscando capturar los sonidos muy limpios sin que el entorno se sobreponga en nuestro objetivo. Otro elemento importante será el rodaje en exteriores, en caso de tener algún problema al receptor el sonido limpio desde boom, se tendrá como segunda fuente, los micrófonos lavalier para captar diálogos; y obtener ambientes desde el micrófono condensador. En cuestión de banda sonora se tiene como prioridad canciones del género rock alternativo, esto tiene mucho ver con cuestiones de guión, por lo que se buscará bandas cuencanas que aporten con canciones que formen parte del cortometraje. Finalmente, en la post-producción, se harán arreglos de batería, melodías de guitarra y bajo, que se utilizarán como adornos sonoros en el cortometraje. Lo que se busca es un resultado muy armonioso, que se logrará con la utilización de un compresor *CLA 2A* y un *Desser*.

### **Propuesta de montaje**

La historia propuesta se centra en la relación de dos mejores amigas, una de ellas enfrentando el proceso del duelo y la otra como una aparición fantasmagórica. A través de la estructura de tres actos aristotélicos, se narra a Alma, como espíritu, y Teresa, con su objetivo de completar una lista de cosas por hacer. El montaje busca presentar a los personajes combinando insertos que ayuden a comprender mejor a Teresa y transmitir cómo ella enfrenta el duelo y la cercanía que tenía con Alma, además se centrará en combinar secuencias tradicionales para profundizar en el desarrollo de los personajes de Teresa y Alma. El montaje desempeña un papel crucial en el desarrollo del personaje, estableciendo relaciones espaciales y temporales entre cada plano. Por ejemplo, el cruce de miradas o los cambios en el espacio (Tarkovsky, 1995) que son elementos esenciales para esta narrativa. El montaje también se apoyará en la creación de una atmósfera adecuada, siguiendo los principios filosóficos de Walter Murch para capturar la esencia emocional de cada escena y los estilos de montaje implementados por Sergei Eisenstein como lo es el montaje rítmico, métrico y de choque. La manipulación del espacio y el tiempo, como la yuxtaposición de planos de miradas cruzadas y cambios de entorno, permitirá mostrar la evolución de Teresa y su relación con el espíritu de Alma.

El objetivo es representar a Teresa y su interés por Alma, mostrando cómo Alma, a través de su aparición, se convierte en el catalizador del desarrollo de Teresa. Se busca que los

sentimientos de pérdida y amor sean tangibles para que los espectadores logren conectar emocionalmente con la historia. Los insertos tienen una función destacada en la composición visual y van a contribuir al significado y la estructura del cortometraje. Utilizaremos insertos explicativos para clarificar momentos clave en la historia y evitar confusiones, como mostrar primeros planos de objetos significativos para Teresa que reflejan su conexión con Alma y sus emociones en el proceso de duelo. Además, los insertos subjetivos permitirán introducir flashbacks y premoniciones que enriquezcan la comprensión del espectador sobre la relación entre ambas amigas y los momentos cruciales de su pasado compartido. Esto proporcionará contexto adicional, sino que también intensificará la sensación de realidad al ofrecer detalles específicos que sumergen al espectador en la experiencia de Teresa. El uso deliberado del montaje ayudará a construir una narrativa coherente y emocionalmente resonante, enfatizando el impacto del duelo y la cercanía que existía entre las dos amigas. Al integrar cuidadosamente estos elementos, el montaje servirá para organizar visualmente el cortometraje, sino también para guiar al espectador a través de un viaje emocional profundo y conmovedor, conectando más íntimamente con la experiencia de los personajes.

## Permisos



Cuenca, 08 de abril del 2024.

Ruth Clavijo

**Decana de la Facultad de Psicología.**

De mis consideraciones:

Reciba un afectuoso saludo de parte de la Carrera de Cine de la Universidad de Cuenca. Nuestra carrera mantiene como elemento esencial de su pedagogía el constante proceso de rodaje de cortometrajes u otros ejercicios cinematográficos, con el principal propósito de formar a los futuros cineastas del país.

Yo, Mayerly Escarleth Valencia Zhigui, con cédula de ciudadanía N° 0750596702, estudiante de la Carrera de Cine y Audiovisuales de la Facultad de Filosofía, de la Universidad de Cuenca, me dirijo a usted muy respetuosamente con el fin de enviar un cordial y atento saludo, y me permito solicitar su autorización para ocupar el espacio dentro de las instalaciones de la facultad de psicología, específicamente en el piso que se encuentra ubicado la oficina de la ASO, y el pasillo que proviene del mismo, este pedido lo hago con el motivo de grabar una escena perteneciente a nuestro cortometraje de titulación con el cual cumplo con el rol de productor. Por parte de la carrera nos asignaron la fecha viernes 03 de mayo por ello solicitamos su permiso y apoyo.

Por la atención que usted nos presta anticipamos nuestro profundo agradecimiento, así mismo su nombre o marca serán posicionados en los créditos del cortometraje. El estreno está programado para julio en el Teatro Cueva Tamariz.

Siempre agradecido por su apoyo a los proyectos universitarios y a los estudiantes futuros generadores de proyectos cinematográficos de la ciudad y el país.

Cordialmente,

Mayerly Escarleth Valencia Zhigui

**Productora**

Celular: 0967185065

Correo institucional: mescarleth.valencia@ucuenca.edu.ec

*Se autoriza, por favor revisar que no afecte el trabajo en las aulas*  
*Ruth Clavijo*  
*11-04-2024.*



## UCUENCA

CARRERA DE CINE

---

**PROYECTO/PRODUCCIÓN:** Las cosas que no le dije

**PRODUCTOR:** Mayerly Valencia

**FECHA:** 01 de marzo del 2024      **LUGAR:** Cuenca

**AUTORIZACIÓN DE USO DE IMAGEN Y VOZ**

**NOMBRE COMPLETO:** Sofia Cristina Guevara Figueroa

**CEDULA:** 0106802010

**DIRECCIÓN:** Nisicato

**EDAD:** 18

**FECHA NACIMIENTO:** 20 de abril de 2005

**TELÉFONO:** 0987393881

**DEPENDIENTES MENORES DE EDAD**

**NOMBRE COMPLETO:**

**CEDULA:**

**FECHA NACIMIENTO:**

**EDAD:**

**REPRESENTANTE**

<b>NOMBRE COMPLETO:</b>	<b>CEDULA:</b>
<b>DIRECCIÓN:</b>	<b>TELÉFONO:</b>

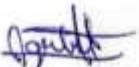
**POR FAVOR LEA Y FIRME LAS CONDICIONES PARA AUTORIZAR EL USO DE SU IMAGEN Y VOZ**

Al firmar este formulario acepto y entiendo todas y cada una de las siguientes condiciones:

- 1.- La información que he escrito en este formulario es correcta y veraz.
- 2.- Al firmar este formulario autorizo expresamente al productor, a sus sucesores, concesionarios, cesionarios, y a cualquier otra persona o compañía que pudiese obtener propiedad o derechos sobre la Producción, a utilizar, difundir y exhibir las imágenes y la voz en los cuales el que suscribe esta autorización o su representado aparezca, y a emplearlas en cualquier tiempo y en cualquier tipo de formato y/o medio de difusión (papel, web, comunicación, video, etc.) dentro de reportajes, artículos y/o material periodístico de los diferentes productos del medio.
- 3.- El Productor tiene el derecho a filmar y grabar mi voz, utilizar, doblar y transformar tales filmaciones y grabaciones con cualquier motivo relacionado con la Producción, y podrá utilizar las imágenes para los fines mencionados, en la forma en que considere conveniente y se comprometo a que la utilización de estas imágenes en ningún caso supondrán un menoscabo de la honra y reputación, ni será contraria a los intereses de quien expresamente autoriza el uso de su imagen (o la de su representado, según corresponda), respetando la legislación vigente.
- 4.- Así mismo libero al Productor, equipo profesional, institución educativa y auspiciantes o colaboradores involucrados en el proyecto de cualquier tipo de responsabilidad por el uso de las imágenes y voz conforme lo que aquí explícitamente he consentido y manifiestamente acepto el contenido del presente convenio, renunciando a presentar cualquier reclamo o acción en virtud del presente instrumento.
- 5.- Esta autorización se realiza en estricto cumplimiento de lo dispuesto en artículos 155 a 161 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación que establecen y en la Ley Orgánica de Comunicación en su Art. 10.- "Normas deontológicas, por el cual todas las personas naturales o jurídicas que participan en el proceso comunicacional deberán considerar las siguientes normas mínimas, de acuerdo a las características propias de los medios que utilizan para difundir información y opiniones: 1. Referidos a la dignidad humana: A. respetar la honra y la reputación de las personas; B. Abstenerse de realizar y difundir contenidos y comentarios discriminatorios; y C. Respetar la intimidad personal y familiar, en concordancia con lo preceptuado en el Art. 66 de la Constitución de la República del Ecuador en relación a los Derechos de Libertad"
- 6.- Certifico que poseo la capacidad física, manual e intelectual, para las labores que he sido convocado.
- 7.- He leído en su totalidad las condiciones descritas en este formulario y al firmarlo confirmo que las entiendo y acepto en todo su contenido.
- 8.- Al ser participe de este cortometraje tengo una remuneración económica, la cual dependerá de la aparición de mi personaje en la pantalla.
- 9.- El pago a talento humano se realizará culminado el rodaje de todas escenas predefinidas.

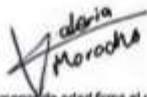
**EN CASO DE MENORES DE EDAD:**

8.- Esta autorización se realiza en estricto cumplimiento de lo dispuesto en la Ley Orgánica de Comunicación, Arts. 10, 15 y 32 en relación al principio de interés superior de niños, niñas y adolescentes, por el cual los medios de comunicación promoverán de forma prioritaria el ejercicio de los derechos a la comunicación de las niñas, niños y adolescentes, atendiendo el principio de interés superior, en concordancia con lo establecido en el Art. 52 del Código de la Niñez y la Adolescencia y el numeral 7 del Art. 46 de la Constitución de la República del Ecuador.

**FIRMA:**  (Si es menor de edad firma el representante legal)

**NOMBRE:** Sofia Guevara

**CEDULA:** 0106802010

	
PROYECTO/PRODUCCIÓN: Las cosas que no te dije	
PRODUCTOR: Mayerly Valencia	
FECHA:	01 de marzo del 2024 LUGAR: Cuenca
<b>AUTORIZACIÓN DE USO DE IMAGEN Y VOZ</b>	
NOMBRE COMPLETO Karen Valeria Moracho Romero	
CEDULA 0302880232	
DIRECCIÓN Valle de las chillas y Valle de Yunguilla	
EDAD 20 años	
FECHA NACIMIENTO 18-01-2004	
TELÉFONO 2455451 / 0919726192	
DEPENDIENTES MENORES DE EDAD	
NOMBRE COMPLETO	
CEDULA	
FECHA NACIMIENTO	
EDAD	
REPRESENTANTE	
NOMBRE COMPLETO	CEDULA
DIRECCIÓN	TELÉFONO
<b>POR FAVOR LEA Y FIRME LAS CONDICIONES PARA AUTORIZAR EL USO DE SU IMAGEN Y VOZ</b>	
<p>Al firmar este formulario acepto y entiendo todas y cada una de las siguientes condiciones</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1.- La información que he escrito en este formulario es correcta y veraz.</li> <li>2.- Al firmar este formulario autorizo expresamente al productor, a sus sucesores, concesionarios, cesionarios, y a cualquier otra persona o compañía que pudiese obtener propiedad o derechos sobre la Producción, a utilizar, difundir y exhibir las imágenes y la voz en las cuales el que suscribe esta autorización o su representado aparezca, y a emplearlas en cualquier tiempo y en cualquier tipo de formato y/o medio de difusión (papel, web, comunicación, video, etc.) dentro de reportajes, artículos y/o material periodístico de los diferentes productos del medio.</li> <li>3.- El Productor tiene el derecho a filmar y grabar mi voz, utilizar, doblar y transformar tales filmaciones y grabaciones con cualquier motivo relacionado con la Producción, y podrá utilizar las imágenes para los fines mencionados, en la forma en que considere conveniente y se comprometo a que la utilización de estas imágenes en ningún caso supondrán un menoscabo de la honra y reputación, ni será contraria a los intereses de quien expresamente autoriza el uso de su imagen (o la de su representado, según correspondía), respetando la legislación vigente.</li> <li>4.- Así mismo libero al Productor, equipo profesional, institución educativa y auxiliares o colaboradores involucrados en el proyecto de cualquier tipo de responsabilidad por el uso de las imágenes y voz conforme lo que aquí explícitamente he consentido y manifiestamente acepto el contenido del presente convenio, renunciando a presentar cualquier reclamo o acción en virtud del presente instrumento.</li> <li>5.- Esta autorización se realiza en estricto cumplimiento de lo dispuesto en artículos 155 a 161 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación que establecen y en la Ley Orgánica de Comunicación en su Art. 10 - "Normas deontológicas, por el cual todas las personas naturales o jurídicas que participen en el proceso comunicacional deberán considerar las siguientes normas mínimas, de acuerdo a las características propias de los medios que utilizan para difundir información y opiniones: 1. Referidos a la dignidad humana: A. respetar la honra y la reputación de las personas; B. Abstenerse de realizar y difundir contenidos y comentarios discriminatorios; y C. Respetar la intimidad personal y familiar, en concordancia con lo preceptuado en el Art. 66 de la Constitución de la República del Ecuador en relación a los Derechos de Libertad".</li> <li>6.- Certifico que poseo la capacidad física, manual e intelectual, para las labores que he sido convocado.</li> <li>7.- He leído en su totalidad las condiciones descritas en este formulario y al firmarlo confirmo que las entiendo y acepto en todo su contenido.</li> <li>8. Al ser partícipe de este cortometraje tengo una remuneración económica, la cual dependerá de la aparición de mi personaje en la pantalla.</li> <li>9. El pago a talento humano se realizará culminado el rodaje de todas escenas predestinadas.</li> </ol>	
<p><b>EN CASO DE MENORES DE EDAD:</b></p> <p>8.- Esta autorización se realiza en estricto cumplimiento de lo dispuesto en la Ley Orgánica de Comunicación, Arts. 10, 15 y 32 en relación al principio de interés superior de niños, niñas y adolescentes, por el cual los medios de comunicación promoverán de forma prioritaria el ejercicio de los derechos a la comunicación de las niñas, niños y adolescentes, atendiendo el principio de interés superior, en concordancia con lo establecido en el Art. 52 del Código de la Niñez y la Adolescencia y el numeral 7 del Art. 46 de la Constitución de la República del Ecuador.</p>	
	
FIRMA (Si es menor de edad firma el representante legal)	
NOMBRE: Valeria Moracho Romero	CEDULA 0302880232

<h2>UCUENCA</h2> <p>CARRERA DE CINE</p>	
PROYECTO/PRODUCCIÓN: Las cosas que no te dije	
PRODUCTOR: Mayerly Valencia	
FECHA: 01 de marzo del 2024	LUGAR: Cuenca
AUTORIZACIÓN DE USO DE IMAGEN Y VOZ	
NOMBRE COMPLETO: Victor Alexander Moreno Navidez	
CEDULA: 1850062173	
DIRECCIÓN: Calle Larga y General Torres	
EDAD: 19	
FECHA NACIMIENTO: 19-01-2005	
TELÉFONO: 0960536078	
DEPENDIENTES MENORES DE EDAD	
NOMBRE COMPLETO:	
CEDULA:	
FECHA NACIMIENTO:	
EDAD:	
REPRESENTANTE	
NOMBRE COMPLETO:	CEDULA:
DIRECCIÓN:	TELÉFONO:
POR FAVOR LEA Y FIRME LAS CONDICIONES PARA AUTORIZAR EL USO DE SU IMAGEN Y VOZ	
<p>Al firmar este formulario acepto y entiendo todas y cada una de las siguientes condiciones:</p> <p>1 - La información que he escrito en este formulario es correcta y veraz.</p> <p>2 - Al firmar este formulario autorizo expresamente al productor, a sus sucesores, concesionarios, cesionarios, y a cualquier otra persona o compañía que pudiese obtener propiedad o derechos sobre la Producción, a utilizar, difundir y exhibir las imágenes y la voz en las cuales el que suscribe esta autorización o su representado aparezca, y a emplearlas en cualquier tiempo y en cualquier tipo de formato y/o medio de difusión (papel, web, comunicación, video, etc.) dentro de reportajes, artículos y/o material periodístico de los diferentes productos del medio.</p> <p>3 - El Productor tiene el derecho a filmar y grabar mi voz, utilizar, doblar y transformar tales filmaciones y grabaciones con cualquier motivo relacionado con la Producción, y podrá utilizar las imágenes para los fines mencionados, en la forma en que considere conveniente y se comprometo a que la utilización de estas imágenes en ningún caso supondrán un menoscabo de la honra y reputación, ni será contraria a los intereses de quien expresamente autoriza el uso de su imagen (o la de su representado, según corresponda), respetando la legislación vigente.</p> <p>4 - Así mismo libero al Productor, equipo profesional, institución educativa y auspiciantes o colaboradores involucrados en el proyecto de cualquier tipo de responsabilidad por el uso de las imágenes y voz conforme lo que aquí explícitamente he consentido y manifiestamente acepto el contenido del presente convenio, renunciando a presentar cualquier reclamo o acción en virtud del presente instrumento.</p> <p>5 - Esta autorización se la realiza en estricto cumplimiento de lo dispuesto en artículos 155 a 161 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación que establecen y en la Ley Orgánica de Comunicación en su Art 10 - "Normas deontológicas, por el cual todas las personas naturales o jurídicas que participen en el proceso comunicacional deberán considerar las siguientes normas mínimas, de acuerdo a las características propias de los medios que utilizan para difundir información y opiniones: 1. Respetar la dignidad humana: A. respetar la honra y la reputación de las personas, B. Abstenerse de realizar y difundir contenidos y comentarios discriminatorios; y C. Respetar la intimidad personal y familiar, en concordancia con lo preceptuado en el Art. 66 de la Constitución de la República del Ecuador en relación a los Derechos de Libertad."</p> <p>6 - Certifico que poseo la capacidad física, manual e intelectual, para las labores que he sido convocado.</p> <p>7 - He leído en su totalidad las condiciones descritas en este formulario y al firmarlo confirmo que las entiendo y acepto en todo su contenido.</p> <p>8 - Al ser partícipe de este cortometraje tengo una remuneración económica, la cual dependerá de la aparición de mi personaje en la pantalla.</p> <p>9 - El pago a talento humano se realizará culminado el rodaje de todas escenas predestinadas.</p>	
EN CASO DE MENORES DE EDAD:	
<p>8 - Esta autorización se la realiza en estricto cumplimiento de lo dispuesto en la Ley Orgánica de Comunicación, Arts. 10, 15 y 32 en relación al principio de interés superior de niños, niñas y adolescentes, por el cual los medios de comunicación promoverán de forma prioritaria el ejercicio de los derechos a la comunicación de las niñas, niños y adolescentes, atendiendo el principio de interés superior, en concordancia con lo establecido en el Art. 52 del Código de la Niñez y la Adolescencia y el numeral 7 del Art. 46 de la Constitución de la República del Ecuador.</p>	
	
FIRMA (Si es menor de edad firma el representante legal)	
NOMBRE: Victor Moreno	CÉDULA: 1850062173

## Cronograma de actividades

No .	FECHA INICIO	FECHA FINAL	ACTIVIDADES	RESPONSABLE(S)	OBSERVACIONES	IMPORTANTE
1			PREPRODUCCIÓN			
1	01/12/2023	01/12/2023	Presentación de propuesta de dirección	Xiomara Loja		
2	08/12/2023	04/12/2023	Presentación de propuestas escritas departamentos	Angel Torres, Danny Rodriguez, Alex Mera, Diego Rubio		Subirlo al doc compartido de Drive.
3	09/12/2023	09/12/2023	Reunión general/propuesta de dirección	Xiomara Loja, Mayerly Valencia, Paulo Alarcón, Angel Torres, Danny Rodriguez, Alex Mera, Diego Rubio	Reunion online por meets.	Subirlo al Drive en la carpeta correspondiente.
6	19/12/2023	22/12/2023	LLlamados de Casting	Xiomara Loja, Mayerly Valencia, Paulo Alarcón, Angel Torres, Danny Rodriguez, Alex Mera, Diego Rubio	Enviar antes de vacaciones de navidad, además de colocar por diferentes lugares de la universidad	Tener afiche
7	05/01/2024	05/01/2024	Casting	Xiomara Loja, Mayerly Valencia, Paulo Alarcón.	Locación Auditorio de química Alex Mera y Diego Rubio	

					asistencia no obligatoria	
8	26/01/2024	26/01/2023	Mercado Cinematográfico	Xiomara Loja, Alex Mera, Diego Rubio	Ubicación en el museo universitario	
9	29/01/2024	02/02/2014	Scouting Tecnico	Xiomara Loja, Mayerly Valencia, Angel Torres, Danny Rodriguez, Alex Mera, Diego Rubio		
10	01/02/2024	02/02/2024	Diseño de Producción	Xiomara Loja, Mayerly Valencia. Alex mera		
2			PRODUCCIÓN			
1	02/05/2024	05/04/2024	Rodaje Cortometraje Las cosas que no te dije	Equipo técnico		Se retrasaron las fechas originales en abril
2	06/04/2024	06/04/2024	Devolución de equipos	Equipo técnico		
			POSTPRODUCCIÓN			
1	29/04/2024	29/04/2024	Primera revisión con dirección.	Diego Rubio, Xiomara Loja, Mayerly Valencia	Reunión presencial	
2	19/05/2024	19/05/2024	Segunda revisión con dirección.	Diego Rubio, Xiomara Loja, Mayerly Valencia	Reunión presencial	
3	24/05/2024	24/05/2024	Tercera revisión con dirección	Diego Rubio, Xiomara Loja, Mayerly Valencia	Reunión presencial	
4	27/05/2024	27/05/2024	Presentación del primer corte	Diego Rubio, Xiomara Loja,	Reunión presencial	

				Docentes Universidad		
5	08/06/2 024	08/07/2 024	Cuarta revisión con dirección	Diego Rubio, Xiomara Loja, Mayerly Valenci	Reunión presencial	Montaje Final
6	10/06/2 024	10/06/2 024	Entrega de material para post de sonido y etalonaje	Diego Rubio, Danny Rodriguez,		
7	22/06/2 024	22/06/2 024	Primera revisión de post de sonido y etalonaje	Diego Rubio, Xiomara Loja, Danny Rodriguez,	Reunión presencial	
9	03/07/2 024	03/07/2 023	Tercera revisión de post de sonido y etalonaje	Diego Rubio, Xiomara Loja, Dani Rodriguez,	Reunión presencial	
10	18/07/2 024	05/07/2 024	Presentación de Master	Xiomara Loja, Alex, Mera, Diego Rubio	Reunión presencial	

## Presupuesto

TITULO PROYECTO:		LAS COSAS QUE NO TE DIJE		JEFE/A DE PRODUCCIÓN:		MAYERLY VALENCIA		
				TIEMPO:				
+								
Nº	CONCEPTO			CANT.	DIAS	COST.UNIT.	TOTAL	
1	EQUIPO HUMANO	ACTUACIÓN	PRINCIPAL	2	4	25	200	
			SECUNDARIO	2	1	15	30	
	EXTRAS	BANDA MUSICAL FIGURANTES		4	1	0	0	
				15	1	0	0	
				1	4	0	0	
	OTROS	FOTO FIJA/ MAKING OFF EQUIPO HUMANO (CREW)		21	0	0	0	
<b>SUBTOTAL EQUIPO HUMANO</b>							<b>230</b>	
2	LOGISTICA	ALIMENTACION	REFRIGERIOS	24	4	4		
			CATERING	24	4	3		
			CONCIERTO	19	1	3		
		ALOJAMIENTO					0	
		TRANSPORTE	EQUIPO TECNICO PRODUCCION CASTING UTILERIA OTROS		21	4	2	168
					0	0	0	0
					2	4	2,5	20
					4	3	10	120
								0
		GASOLINA VEHICULOS		1	1	5	5	
<b>SUBTOTAL LOGISTICA</b>							<b>313</b>	
3	EQUIPO TECNICO	LUCES				0		
		ACCESORIOS LUCES				0		
		CAMARA				0		
		ACCESORIOS DE CAMARA				0		
		DOLLY				0		
		DRONE				0		
							0	
<b>SUBTOTAL EQUIPO TECNICO</b>							<b>0</b>	
4	INSUMOS	BOTIQUÍN	5	1	3	15		
		LETA DE PRODUCCI	1	1	2	2		
		EXPENDABLES	6	1	2	12		
		FILTROS	0		0	0		
		PILAS	6	1	1	6		
							0	
<b>SUBTOTAL INSUMOS</b>							<b>35</b>	
5	ARTE	MAQUILLAJE	1	1	20	20		
		VESTUARIO	1	1	50	50		
		ESCENOGRAFÍA	1	1	40	40		
		UTILERÍA	1	1	40	40		
		EFFECTOS ESPECIALES	1	1	10	10		
							0	
<b>SUBTOTAL POST-PRODUCCION</b>							<b>160</b>	
6	OTROS	SEGUROS				0		
		PERMISOS	3			0		
		LOCACIONES	3			0		
		MÚSICA	0	0	0	0		
							0	
							0	
							0	
<b>SUBTOTAL G. ESPECIALES</b>							<b>0</b>	
+								
<b>SUBTOTAL</b>						738		
<b>IMPREVISTOS</b>			10%		73,8	811,8		
<b>ADMINISTRACION</b>			0%		0	811,8		
<b>IMPUESTOS</b>			12%		97,416	909,216		
<b>GRAN TOTAL</b>							<b>909,216</b>	

## Equipo técnico

<b>DIRECTORA</b>	XIOMARA	LOJA
<b>A. D.</b>	PAULO	ALARCÓN
<b>2DO ASISTENTE DE DIRECCIÓN</b>	JOSÉ	CARPIO
<b>SCRIPT</b>	ANTONNY	PATIÑO
<b>DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA</b>	ANGEL	TORRES
<b>ASISTENTE DE FOTO</b>	JUAN	PATIÑO
<b>GAFFER</b>	CRISTHIAN	BERMEO
<b>GRIP 1</b>	JONNATHAN	TORRES
<b>GRIP 2</b>	NICOLÁS	SALAZAR
<b>PRODUCTORA</b>	MAYERLY	VALENCIA
<b>1RA ASISTENTE DE PRODUCCIÓN</b>	FABIANA	ALVARRACÍN
<b>2DO ASISTENTE DE PRODUCCIÓN</b>	JOSÉ	CARPIO
<b>3ERA ASISTENTE DE PRODUCCIÓN</b>	SALOMÉ	PEÑA
<b>4TO ASISTENTE DE PRODUCCIÓN</b>	KEVIN	PERALTA
<b>MONTAJISTA Y DATA MANAGER</b>	DIEGO	RUBIO
<b>FOTO FIJA Y MAKING OF</b>	DAVID	AMAGUAÑA

<b>POST DE SONIDO</b>	DANNY	RODRIGUEZ
<b>CORRECCIÓN DE COLOR</b>	PABLO	ÁLVAREZ
<b>SONIDISTA</b>	DANNY	RODRIGUEZ
<b>ASISTENTE DE SONIDO</b>	MARÍA T.	OSPINA
<b>DISEÑADOR DE PRODUCCIÓN</b>	ALEX	MERA
<b>ASISTENTE DE ARTE</b>	AMANDA	VARGAS
<b>VESTUARISTA</b>	DANIELA	TACURI
<b>MAQUILLAJE</b>	SOFÍA	ORELLANA

**SEGUNDO COMPONENTE**

**REFLEXIÓN TEÓRICA ÁREA TÉCNICO-CREATIVA DE UIC**

**ENSAYO-TRATAMIENTO**

## Área Técnico- Creativa de UIC: Dirección

Autora: Xiomara Nicole Loja Tacuri / Directora

Estética del *coming of age* en la dirección del cortometraje *Las cosas que no te dije*

## Introducción

En el siguiente ensayo titulado “Estética del *coming of age* en la dirección del cortometraje *Las cosas que no te dije*”, se pretende investigar la teoría existente sobre el género *coming of age* en el cine. Siendo el objetivo de estudio, en primer lugar, definir claramente el concepto *coming of age*, precisando sus principales elementos y características; para luego relacionarlo con la propuesta de dirección del cortometraje *Las cosas que no te dije*.

Con respecto a los temas indicados en el título y en el objetivo, hemos podido encontrar referentes en películas actuales: *Naissance des Pieuvres (Nenúfares, 2007)*, de Céline Sciamma; *Las mil y una (2020)*, Clarisa Navas; y *Close (2022)*, de Lukas Dhont. De igual manera, en el campo de la teoría cinematográfica hemos encontrado reflexiones recientes como: ¡*Salva al gato!* (2010), de Blake Snyder; *La dirección de cine: un oficio difícil de definir (2016)*, de Maryoly Ibarra; y, *Mark Kermode’s Secrets of Cinema (2018-2019)*, docuserie de Mark Kermode. Este trabajo está realizado en el marco del método de investigación/creación (Hernández Hernández, 2006).

Según lo anteriormente dicho, para guiar nuestro estudio nos hemos planteado la siguiente pregunta: ¿Cuáles son los componentes narrativos y estéticos del *coming of age* que condicionarán la propuesta de dirección para el cortometraje *Las cosas que no te dije*? Podemos anticipar que los componentes narrativos y estéticos, al momento de contar una historia sobre el paso de la adolescencia a la madurez de una protagonista, se transmiten desde el guión hasta la dirección general siguiendo reglas del género.

Este ensayo reflexivo está compuesto primeramente por Antecedentes y Justificación, donde se presentarán estudios y tesis de licenciatura o maestría de varias universidades, relacionados a nuestro tema de investigación. Luego en el Marco Teórico, trataremos de definir los temas *coming of age* y dirección con el soporte de varios autores. En base al marco teórico, posteriormente analizamos tres películas referenciales: *Les 400 Coups (Los 400 golpes, 1955)*, de François Truffaut; *Las mil y una (2020)*, de Clarisa Navas; y *Close (2022)*, de Lukas Dhont. Finalmente, tenemos una reflexión y discusión sobre el cortometraje *Las cosas que no te dije*.

### Antecedentes y justificación

En la búsqueda de trabajos de investigación anteriores a la nuestra, hemos encontrado, en la Universidad de Cuenca, los siguientes estudios: “El rol de la directora en el proceso creativo del cortometraje *Café para dos*” (2023), de Simoné Heras Cueva, donde se profundiza en el rol y requerimientos de un director de cine en tanto líder del proceso creativo, abordando su aporte desde el planteamiento del guión literario de ficción hasta la culminación de un producto audiovisual de alta calidad.

Por otro lado, en la Universidad de las Américas encontramos, “Los diversos caminos de la dirección” (2019), de Pablo Andrés Ortiz Noboa, el cual explora de forma detallada la labor del director al momento de adaptar una escena al contexto audiovisual. En la misma universidad encontramos, “La puesta en escena: elementos para la creación de un lenguaje cinematográfico” (2020), de Nicole Alejandra Ruiz Haro, donde hace un análisis de la puesta en escena y la importancia de elementos cinematográficos, para transmitir de una forma coherente la visión estética del realizador.

En la Universidad de San Andrés de Argentina, “La representación de las mujeres en las películas *coming of age* del 2000 al 2020: su actividad y/o pasividad e (in)dependencia para el cumplimiento de sus objetivos” (2021), de María Gabriela Franchino y Rosario Gutiérrez, en este trabajo se analizan los estereotipos femeninos en las películas del género *coming of age*, género cinematográfico destinado al público juvenil, donde los protagonistas son adolescentes.

Por último, la tesis de maestría de la Universidad de Buenos Aires titulada “Del infante al adulto: coming of age de una inmigrante en *A tree grows in Brooklyn* de Betty Smith”(2022), de Esperanza Porrás Romero, esta investigación se focaliza en el análisis del coming of age en una novela de formación, enfocándose en la evolución significativa del protagonista infante/adolescente hasta la madurez.

Es verdad que los estudios antes citados, tratan temas relacionados con la dirección cinematográfica y abordan el concepto de *coming of age* tanto en el cine como en la literatura. En nuestro caso, se propone definir e identificar los principales elementos del *coming of age* como género cinematográfico y cómo se refleja en la propuesta de dirección. Esta investigación se lleva a cabo ya que desde que empecé mis estudios en la carrera de Cine me sentí atraída por la dirección y el guión; debido a ese interés he participado en varias producciones estudiantiles siendo guionista y directora teniendo la oportunidad de plasmar mi visión en ellas. Es así que escribí *Las cosas que no te dije* con esas ansias de dirigir una

historia de mujeres como protagonistas, cercana a mis vivencias y bajo los elementos estéticos del *coming of age*.

### Marco Teórico

Como hemos mencionado anteriormente los conceptos de nuestro estudio son *coming of age* y dirección. Para poder definir los mismos hemos encontrado los siguientes textos y autores: *Diccionario Técnico Akal de Cine* (1997, 2004), de Ira Konigsberg; *Estética del cine* (2010), de Dominique Chateau, *¡Salva al gato!* (2005, 2010), de Blake Snyder; *La dirección de cine: un oficio difícil de definir* (2016), de Maryoly Ibarra; De qué hablamos al decir «estética del cine» (2016), de Lauro Zavala; *Mark Kermode's Secrets of Cinema* (2018-2019), docuserie de Mark Kermode; y el artículo web *Coming of age Story* (2023), de Daniel Bal.

Es muy probable que muchos de nosotros hayamos visto películas consideradas *coming of age*, pero no lo sabíamos. De hecho, ¿qué significa *coming of age*? Pues, al tratar de traducirlo nos encontramos con varios resultados como “mayoría de edad”, “hacerse mayor”, “alcanzar la edad”, etc. Pero, en nuestra investigación iremos más allá del término en sí, ya que el *coming of age* es un género cinematográfico vasto en características. Para empezar, es importante mencionar que uno de los primeros registros del uso de este término es otorgado a la antropóloga Margaret Mead quien en su libro *Coming of age in Samoa* (1928) hace un trabajo de campo sobre adolescentes femeninas de Samoa, donde estudia factores biológicos, culturales, emocionales y psicológicos que influyen en el crecimiento de estas adolescentes. Así mismo, el género *coming of age* tiene una base en la literatura más conocido como *bildungsroman*, este término es de origen alemán, *bildung* significa “educación, formación, y crecimiento”, y *roman* significa “novela”, entonces se traduciría como “novela de formación” o crecimiento. Este género literario se enfoca en el crecimiento psicológico de un protagonista desde dejar su infancia hasta convertirse en adulto.

### Estética

Antes de introducirnos a definir e indagar las particularidades que el *coming of age* guarda, es indispensable saber desde qué aspecto estético analizaremos este género. Por ello expondremos brevemente lo que la estética del cine nos dice e identificaremos cómo la estamos utilizando en nuestra investigación. Es así que, hemos tomado como eje central el texto “De qué hablamos al decir «estética del cine»” (2016), de Lauro Zavala. Donde este autor nos menciona que:

La estética del cine ha sido entendida, alternativamente, como los contenidos filosóficos en el cine, el pensamiento que se expresa cinematográficamente, la filosofía implícita en los directores, el análisis de secuencias, la semiótica del cine, la retórica del cine, la narratología cinematográfica, la teoría del cine, la teoría de la adaptación, el estudio del sonido en el cine, la cinefotografía, la teoría del montaje, la teoría de la puesta en escena, la teoría de los géneros o la dimensión ética a través de la forma cinematográfica (p. 87).

La estética del cine resulta ser un área extensa como compleja, podemos decir que al momento de analizar una película o un género en particular nos encontraremos con varios de estos elementos aplicados. Entonces al hablar de estética no solo nos referimos a lo visual del proyecto cinematográfico, sino también se puede enfocar en cuestiones narrativas.

Por otra parte, Chateau (2010), enumera doce sentidos de la estética, pero para la eficacia de esta investigación nos enfocaremos en el noveno punto: “Las características recurrentes, estilísticas o temáticas, que se manifiesta la obra de un autor o una serie coherente de obras” (p.12). Esto se refiere a la importancia del autor/director en las decisiones estilísticas, es decir, decisiones técnicas y narrativas en la obra relacionando al *coming of age*, los temas y preocupaciones recurrentes que un director explora en sus películas.

### **El *coming of age***

En relación al *coming of age*, las definiciones que encontramos para este concepto se refieren principalmente a su contenido y narrativa. Daniel Bal, en el artículo web *Coming of age Story* (2023) dice: “el *coming of age* se refiere al proceso de transición de la infancia a la edad adulta” (par. 1).<sup>1</sup> Por lo tanto, estas historias se centran en un proceso de cambio de un personaje usualmente joven ya sea niño o adolescente descubriendo la vida adulta.

En la tesis de Franchino y Gutiérrez (2020), nos dicen que son “tiempos de cambio teñidos de incertidumbre y desconcierto que finalmente impulsan un crecimiento psicológico y moral en las protagonistas, que dejan atrás la infancia y juventud para dar un paso hacia la madurez” (p. 8). Es un proceso interno que viven los protagonistas y que se hacen más visibles en ciertas etapas de crecimiento, que en gran parte son conflictos que deben afrontar solos y les resulta difícil salir de ello.

---

<sup>1</sup> En el original inglés: “Coming-of-age deals with the process of transitioning from childhood to adulthood. Stories in this genre typically follow a young protagonist’s journey to maturation.” Nuestra traducción. En Adelante, todas las traducciones del inglés serán nuestras.

Según Blake Snyder, en su libro sobre guión *¡Salva al Gato!* (2010), lo llama “Ritos de iniciación”, definiéndolo como “cuentos de dolor y tormento, pero habitualmente causado por una fuerza externa: la vida. A propósito de decisiones que tomamos nosotros, sí, pero el «monstruo» que nos ataca a menudo es invisible” (p. 61). En relación a esto, decimos que en estas historias los conflictos de los personajes son comunes o realistas, son eventos causados por la vida misma.

Por otro lado, Kermode en su docuserie *Mark Kermode’s Secrets of Cinema* (2018), define que “estas películas tratan de personajes en la cúspide de algo, debatiéndose en el inframundo entre la infancia y la edad adulta. Captando el auténtico sentimiento de crecer y eso tiene un atractivo visual (02’00”)”.<sup>2</sup> Estos filmes tendrán personajes viviendo etapas que muchos hemos pasado alguna vez, por lo que los espectadores pueden sentirse identificados, principalmente el público más joven.

El *coming of age* también viene cargado de características y elementos que nos ayudan a identificarlos. Es así que para Bal, una de las principales características de estas historias es la pérdida de la inocencia, este autor menciona dos formas de identificar:

1. El protagonista pierde su inocencia al principio de la historia y debe navegar por su mundo sin ella, lo que le lleva a la transformación o al crecimiento personal.
2. La mayor parte de la trama se centra en la pérdida gradual de la inocencia, o el protagonista se despoja de ella durante el clímax de la historia. En la mayoría de las obras, la pérdida de inocencia de los protagonistas no es algo que provoquen a propósito, sino que se debe a la ignorancia de cómo funciona realmente el mundo (par. 4, 2023).<sup>3</sup>

Podemos decir que la pérdida de la inocencia es un elemento fundamental en estas historias para que los protagonistas vivan un cambio significativo en sus vidas y, por ende, experimenten un crecimiento ya sea emocional o psicológico.

---

<sup>2</sup> En el original inglés: “These films deal with characters on the cusp of something, struggling through the netherworld between childhood and adulthood. And the best of them captures the authentic feeling of growing up and that has universal appeal.”

<sup>3</sup> En el original inglés: “1. The protagonist loses their innocence at the beginning of the story and must navigate their world without it, thus leading to transformation or personal growth. 2. The majority of the plot focuses on the gradual loss of innocence, or the protagonist shedding their innocence during the story’s climax. Throughout the majority of works, the protagonist’s loss of innocence is not something they purposefully cause, as it is due to ignorance of how the world truly functions”.

Kermode (2018), en su docuserie hace un recorrido muy completo por momentos y tópicos del *coming of age* definiendo los siguientes: “Un tiempo y un escenario distintivos; Un joven héroe que intenta encontrar su lugar en el mundo / ¿quién soy?; Una figura parental o mentor; Crecer; Un primer amor; Una pandilla de amigos; Ser realista; Momentos de diversión y música; Pérdida de la inocencia (04’30’’)”;<sup>4</sup>; estos elementos no los encontraremos en todos los *coming of age*, pero son los más comunes para poder identificarlos.

En relación con los otros autores, los temas más recurrentes que notamos son la pérdida de la inocencia y el crecimiento, acerca de estos Kermode (2018) menciona que:

Las películas sobre la mayoría de edad muestran a los personajes en un viaje entre la infancia y la edad adulta. Tiene que ocurrir algo que lo cambie todo. Es el momento que nos dice que tenemos que crecer, y es el gran momento al que tan a menudo se dirigen estas películas. La muerte es el gran golpe aquí (51’55’’).

Al momento que se refiere Kermode, es la pérdida de la inocencia, particularmente para él esa pérdida puede ser provocada por una muerte de alguien cercano al protagonista que le obligará a crecer y madurar. Hay que recalcar que existen otras causas de la pérdida de la inocencia, tales como graduarse del colegio, un primer encuentro sexual, etc.

Después de repasar los textos y autores citados, podemos decir que el *coming of age* aborda historias que tienen protagonistas jóvenes en un proceso de crecimiento o madurez en su vida, este puede ser físico, psicológico o emocional, siendo la pérdida de la inocencia un gran detonante de este cambio.

### **Dirección del *coming of age***

Definir el trabajo más importante en la elaboración de una película es difícil, dado que la mayoría de definiciones son ambiguas y abordan el concepto de una forma muy técnica. Ibarra (2016) menciona que “en ocasiones, el trabajo del director resulta intangible porque en la práctica es un sujeto que parece no realizar una labor específica, es decir, no opera la cámara, no registra el sonido, no monta las luces, no adecúa el arte y en ocasiones no está en el proceso de montaje del filme” (p. 3) Es verdad que la mayoría de directores no están involucrados técnicamente en los rodajes, pero es quien va a tomar decisiones sobre todos

---

<sup>4</sup> En el original inglés: “A distinctive time and setting; A young hero trying to find his place in the world/ who I am?; a father figure; Grows up; A first love; A gang of buddies; Keeping real; Moments of fun and the music to go along with it; loss of innocence, a crisis that focus the characters to grow up”.

los departamentos, y muchas veces es quien escribe el guión dándole una mayor influencia en la visión del producto final. Maryorly Ibarra afirma que:

La función más importante del director es la toma de decisiones, cual gerente del rodaje, debe elegir cada uno de los elementos que componen el filme. Asimismo, tiene que administrar cada uno de sus recursos, no solo económicos sino humanos con el fin de concretar la película. Trabaja con el fotógrafo, con los actores, con el sonidista, con el director de arte y demás personas en función de una idea. (2016, p. 3)

Al realizar esta investigación/creación enfocada en la dirección, es necesario también definir y enumerar las funciones de este rol tan importante. Es así que en el diccionario Akal, Konigsberg habla de las siguientes funciones:

Durante el rodaje, debe encargarse de las interpretaciones de los actores, de la cámara y de la iluminación, así como de multitud de detalles de los que no debe perder el control en ningún momento..., y, una vez finalizado el rodaje, debe intervenir en el montaje final. (1997, p. 164)

Es así que Konigsberg concluye diciendo que “el director es tanto el artista como el tecnólogo, la mente creativa que debe otorgar unidad, propósito y coherencia a todos esos elementos tan dispares. Son su visión y su sensibilidad las que deben marcar el filme, infundiéndole su espíritu y su significado” (1997, p.165). Podemos decir que el director es el encargado de sintetizar lo técnico, lo artístico y lo emocional en un solo producto. Pero, esta parte emocional e intangible son más característicos de los directores que deciden embarcarse en la dirección de un *coming of age*.

Al hablar de dirección de este género es necesario anotar que: “Las películas *coming of age* son tal vez las más personales. Personales para los realizadores quienes pusieron sus propias historias en la pantalla y personales para nosotros porque estas historias reflejan nuestras propias experiencias”<sup>5</sup> (Kermode, 2018, s/p). Cuando decidimos escribir y dirigir un *coming of age*, no podemos evitar reflejar varias experiencias propias en nuestra película.

Apoyándonos nuevamente en Kermode (2018), encontramos lo siguiente: “Los directores tienen una particular fascinación por estas historias. Ellos pueden hacer películas sobre lo que conocen mejor, hasta incluso revivir su propia juventud, y reflexionar sobre algunas de

---

<sup>5</sup> En el original inglés: “The coming of age movies are, perhaps, the most personal. Personal for the film-makers who may be putting their own life stories up on screen, and personal for us because so often those stories reflect our own experiences”.

las más profundas preguntas de todas nuestras vidas”<sup>6</sup> (s/p). Las películas *coming of age* son por naturaleza situadas en el pasado, es decir, en la experiencia pasada de sus realizadores.

Para analizar nuestras películas referenciales y nuestra propuesta cinematográfica, vamos a plantear nuestro concepto de *coming of age*, a partir de los autores citados previamente. Como características o elementos narrativos tenemos: la pérdida de la inocencia, la fuerza externa: la vida, el crecimiento, el cambio de perspectiva (Snyder, 2010; Kermode, 2018-2019; Franchino y Gutierrez, 2020; Bal, 2023) Entonces, para esta investigación es necesario concluir diciendo que el *coming of age* o “película de crecimiento”, como la hemos decidido nombrar en adelante, se enfoca en un personaje joven en un momento definitorio de su vida, la pérdida de la inocencia; dando como resultado un cambio de perspectiva y un crecimiento personal y psicológico, en los cuales los directores pueden reflejar sus propias vivencias.

---

<sup>6</sup> En el original inglés: “Film-makers have a particular fascination with these stories. They can make movies about what they know best, perhaps even recapture their own youth, and reflect on some of the most profound questions of all our lives”.

## Análisis Fílmico

Mediante lo que se ha desarrollado anteriormente, y para analizar nuestras películas referenciales vamos a utilizar el concepto de *coming of age*, el cual se logra definir con los siguientes conceptos: la pérdida de la inocencia, el crecimiento, cambio de perspectiva (Snyder, 2010; Kermode, 2018-2019; Franchino y Gutierrez, 2020; Bal, 2023).

### Análisis de *Les 400 coups* (Los 400 golpes, 1959), de François Truffaut

#### Ficha técnica:

Título original: Les 400 Coups

Director: François Truffaut

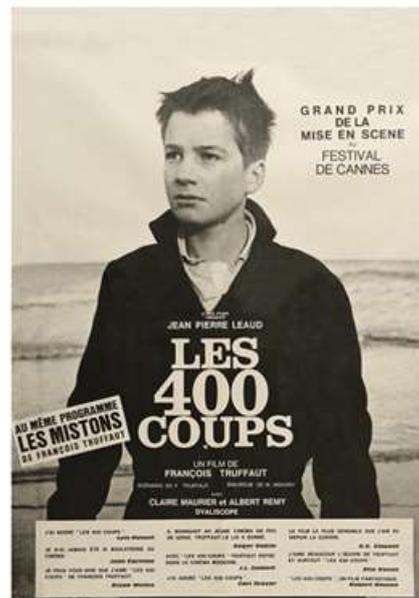
Producción: Les Films du Carrosse

Guión: François Truffaut y Marcel Moussy

Género: Drama – *Coming of age*

País: Francia

Duración: 94 min.



#### Sinopsis:

*Los 400 golpes* tratan sobre Antoine un niño de 12 años, quien está entrando a la adolescencia; esta etapa resulta difícil y tortuosa para él. Antoine no puede adaptarse a lo que los adultos y la sociedad esperan de él. Sin encontrar un refugio en su casa ni en su escuela, empieza a cometer algunas faltas como mentir, escapar, y pequeños robos lo que lo alejarán de su niñez e inocencia.

#### Elementos del *coming of age* en *Les 400 coups* (Los 400 golpes, 1959)

*Los 400 golpes* fue la ópera prima de François Truffaut, donde el director nos cuenta una historia conmovedora y desgarradora cercana a su propia infancia. En este análisis nos centraremos en identificar los principales elementos del *coming of age* presentes en la película, desde el análisis del comportamiento y proceso de crecimiento del protagonista.

Primero, nos enfocaremos en conocer el punto de partida, el *time and setting* como lo denomina Kermode (2018), donde vemos el lugar y cómo el protagonista se siente ajeno a él. Segundo, la búsqueda de la identidad a partir de su desconexión con todos a su alrededor. Por último, cómo pierde su inocencia y la eminente maduración forzosa.

La película empieza mostrándonos el París de esa época, un ambiente frío y sombrío, desde ya un lugar poco amigable para un niño. Esto se refuerza cuando se nos muestra el entorno escolar de Antoine como un lugar opresivo; el niño no puede adaptarse a este sistema educativo autoritario, donde por sus errores recibe castigos severos. Podemos decir que este tipo de contenido es algo nuevo para él y sus compañeros, es algo prohibido para su edad. Ese pequeño acercamiento ya puede representar que cada vez deja su inocencia atrás (véase Figura 1).

### Figura 1

Fotograma de la película *Los 400 golpes* (1959), de François Truffaut (05'16'')



*Nota.* Antoine es castigado por ver un calendario para adultos en la escuela. Tomado directamente de la película.

Para Antoine su hogar también es un lugar hostil y disfuncional, con su padrastro y su madre, donde no se le brinda el afecto y la atención que necesita. La madre de Antoine, una figura distante y a menudo fría, muestra más interés en su vida personal que en el bienestar de su hijo, mientras que su padrastro es más indulgente pero igualmente incapaz de comprender las necesidades emocionales del niño, llevándolos a estos dos adultos a veces ser demasiados duros con Antoine, como en el 47'49'', donde el padrastro lo trata mal por un pequeño error del niño, manejan el problema de una manera nada amable para

Antoine (véase Figura 2). Haciendo de estos malos tratos, un motivo por el cual Antoine necesite revelarse y liberarse de su realidad, asimismo va perdiendo su inocencia mientras más se va enfrentando a estos adultos.

## Figura 2

Fotograma de la película *Los 400 golpes* (1959), de François Truffaut (47'49'')



*Nota.* Antoine es castigado por su padrastro por haber prendido una vela y provocar un pequeño incendio por accidente.

La amistad de Antoine con René es uno de los pocos refugios en su vida. Juntos, los dos niños comparten sueños y escapan momentáneamente de sus problemas (véase Figura 3). Sin embargo, incluso esta relación está marcada por la realidad de sus vidas problemáticas. Acompañado de René, Antoine experimenta una versión más extrema de la rebelión y la pérdida de la inocencia, reflejando cómo la influencia de los amigos puede acelerar el proceso de maduración en circunstancias adversas. Llevando a que Antoine cometa ciertos actos cuestionables, como su forma de afirmar su rebeldía y deseada autonomía. Actos desde faltar a la escuela hasta cometer pequeños robos, alejándose de la inocencia de la infancia, sumergiéndose en una realidad cada vez más dura. Según lo que menciona Bal (2023), a medida que el protagonista experimenta la pérdida de la inocencia, debe aprender a desenvolverse en un mundo que le resulta aparentemente ajeno hasta que es capaz de transformarse y adquirir una nueva perspectiva del mundo a través del proceso de maduración.

**Figura 3**

Fotograma de la película *Los 400 golpes* (1959), de François Truffaut (56'39'')



*Nota.* René el amigo de Antoine lo invita a dormir en su casa por los problemas que tiene Antoine en su casa y en la escuela

Ya acercándonos al clímax de la película, a Antoine lo envían a un centro de detención juvenil, un evento que marca su pérdida de inocencia. Al sentir que tiene una sociedad en su contra, que lo etiqueta como un delincuente en lugar de un niño con necesidad de apoyo y empatía, Antoine refleja una mayor desconexión con los adultos que lo rodean y la vida adulta que lo espera. Es así que, en la escena final, Antoine corre hacia el mar y se detiene mirando el vasto horizonte, como un acto y símbolo de ansiada libertad, pero también vemos en su rostro cierta incertidumbre por su futuro, dejándonos con un final de cierta forma agri dulce.

**Figura 4**

Fotograma de la película *Los 400 golpes* (1959), de François Truffaut (93'25'')



*Nota.* Antoine escapa del reformatorio, corre hacia el mar y lo mira por primera vez.

En conclusión, *Los 400 golpes* explora algunos de los elementos de *coming of age* de manera emotiva y cercana a la vida del director, siendo la pérdida de la inocencia la que se refleja principalmente a través de la mirada de un preadolescente atrapado en un entorno hostil que lo orilla a una maduración forzada. Truffaut nos regala momentos en pantalla que nos hacen conectar con el protagonista, quien no necesita decirnos mucho para saber que no se siente a gusto con su vida y está teniendo una crisis de identidad. Es notorio por qué en su época esta película tuvo un impacto para los espectadores más jóvenes, convirtiéndose en una de las obras exponente del género *coming of age*.

## Análisis de *Close* (2022), de Lukas Dhont

### Ficha técnica:

Director: Lukas Dhont

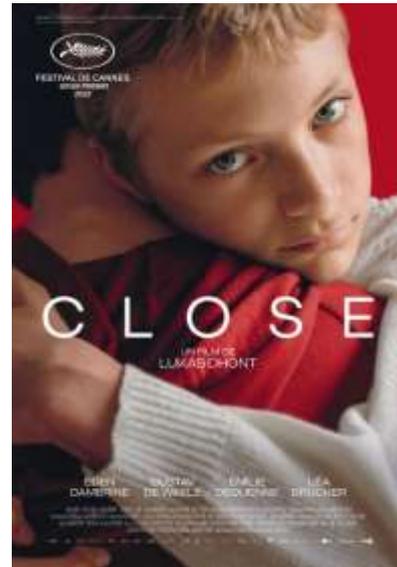
Producción: Michiel Dhont

Guión: Lukas Dhont y Angelo Tijssens

Género: Drama – *Coming of age*

País: Bélgica

Duración: 104 min.



### Sinopsis:

Leo y Rémi, de 13 años, son mejores amigos, que pasan la mayor parte del tiempo juntos, pero al llegar al colegio algo cambia en su amistad por rumores de sus compañeros. Esta separación inesperada, lleva al suicidio de Rémi haciendo que Leo cargue con culpa.

### **Crecimiento emocional y psicológico en *Close* (2022)**

La película *Close* profundiza en temas como la amistad, la preadolescencia, la identidad de género y la muerte. El director aborda estos temas de una manera sensible, contándonos una historia sobre la amistad de dos niños, la cual atraviesa una ruptura por los prejuicios de la sociedad reflejados en otros niños. Es así que en el siguiente análisis nos centraremos en el proceso de crecimiento que vive Leo, el protagonista. En un primer momento, conoceremos la relación tan íntima y cercana que tiene Leo con su amigo Remi; luego, la crisis de identidad que vive Leo; y, por último, la pérdida de la inocencia que lo hace madurar inevitablemente.

Lukas Dhont nos presenta a dos niños en las vacaciones antes de entrar al colegio, en unas edades ya entrando a la adolescencia. Desde las primeras escenas de la película, se recalca que Leo y Remi comparten un cariño cálido e inocente, pero que, al entrar al colegio, esta intimidad entre ellos es mal interpretada (véase figura 5). Kermode (2018) menciona que, en estas historias, el amor juvenil rara vez acaba bien. A menudo, lo mejor que se puede esperar

son recuerdos agridulces al enfrentarse a la fría luz del día.<sup>7</sup> Si bien es cierto que, en esta película, no es explícito un amor romántico de parte de Leo hacía Remi. Sin embargo, si nos hacen saber que este es un amor único y muy fuerte, pero en un punto se muestra como prohibido y se convertirá en un recuerdo para Leo.

### Figura 5

Fotograma de la película *Close* (2022), de Lukas Dhont (09'53'')



*Nota.* Leo se queda a dormir en casa de Remi como de costumbre, comparten la cama con mucha confianza, antes de terminar las vacaciones y entrar al colegio.

Esta relación va decayendo, cuando Leo es afectado por los cuestionamientos y comentarios despectivos de otros niños, que empieza en Leo un rechazo hace las muestras de cariño de Remi (véase Figura 6). Estos actos producen en Leo una fuerte confusión sobre su propia identidad, por lo que al no querer verse débil o afeminado empieza a practicar hockey alejándose así de Remi. Como dicen Franchino y Gutierrez (2020), su trama gira alrededor de tiempos de cambio teñidos de incertidumbre y desconcierto que finalmente impulsan un crecimiento psicológico y moral en los protagonistas. A partir de esto, podemos decir que Leo está viviendo un momento que no logra entender del todo, y a pesar de que el

---

<sup>7</sup> En el original inglés: "In these stories young love rarely ends well. Often the best you can hope for is bittersweet memories as you face the cold light of the day".

alejarse de su amigo no es su mejor decisión, lo que hace viene desde una necesidad de encajar.

### Figura 6

Fotograma de la película *Close* (2022), de Lukas Dhont (21'30'')



*Nota.* Leo sufre burlas sobre su identidad sexual de parte de otros compañeros.

El punto decisivo para que Leo tenga un cambio significativo es el suicidio de su mejor amigo Remi. Kermode (2018) afirma que tiene que ocurrir algo que lo cambie todo. Es el momento que nos dice que tenemos que crecer, y es el gran momento al que a menudo se dirigen estas películas. La muerte es un gran golpe. Este momento lo afecta, pero al mismo tiempo trata de seguir con su cotidianidad, yendo al colegio, trabajando con sus padres y yendo a terapia grupal. A pesar de ese esfuerzo, hay varios episodios que nos hacen ver que algo no anda bien como orinarse mientras duerme y ciertos momentos explotar en ira o llanto. Hay algo que le está sucediendo y no puede decirlo: se siente culpable de la muerte de su amigo (véase Figura 7).

**Figura 7**

Fotograma de la película *Close* (2022), de Lukas Dhont (92'23'')



*Nota.* Leo le confiesa a la madre de Remi, que se siente culpable de la muerte de su amigo por haberse alejado de él.

La confesión de Leo es el último acto que lo libera de la culpa y lo ayuda a superar la muerte de su amigo. Leo es alguien distinto, ha aprendido algo nuevo y ha crecido de una manera emocional y psicológica. La película termina con plano de Leo mirando hacia un horizonte cálido y florecido (véase Figura 8). Para Kermode (2018), en muchas películas de *coming of age* terminan de la misma manera, con el héroe mirando hacia un horizonte lejano y volviéndose para mirar a la cámara, para conectar con nosotros.<sup>8</sup> El final de la película, es el comienzo de una nueva etapa para Leo.

---

<sup>8</sup> En el original inglés: "In so many coming of age films end in the same way with their hero staring out towards a distant horizon then turning to look at the camera, to connect with us".

**Figura 8**

Fotograma de la película *Close* (2022), de Lukas Dhont (98'32'')



*Nota.* Leo camina por el campo de flores de sus padres, después de haber acabado su primer año de colegio.

En definitiva, *Close* es un claro ejemplo de crecimiento emocional y psicológico en un protagonista joven a consecuencia de perder la inocencia. Esta película nos ayuda a comprender mejor este paso a la adultez con Leo, un personaje lleno de dudas, pasando por una crisis de identidad al no entender sus propias emociones. Así mismo las decisiones de momentos silenciosos nos ayuda a adentrarnos a este conflicto interno que vive el protagonista. A pesar de ser una película con una temática dura de tratar, logra concluir con un personaje más sabio, el crecimiento que vive Leo resulta ser bueno de cierta manera y vemos que este final puede ser el comienzo de una nueva etapa. Un final característico de los *coming of age*.

**Análisis de *Las mil y una* (2020), de Clarisa Navas****Ficha técnica:**

Directora: Clarisa Navas

Producción: Auténtika Films, Varsova Films

Guion: Clarisa Navas

Género: Drama – *Coming of age*

País: Argentina

Duración: 114 min.

**Sinopsis:**

Iris, una adolescente de 17 años, después de ser expulsada del colegio pasa los días y noches en su barrio con sus amigas, amigos y familia, en habitaciones pequeñas. A su barrio llega Renata una mujer mayor a ella y lesbiana, esto hace que Iris empiece a sentir una atracción y fascinación inexplicable hacia Renata.

**La dirección del *coming of age* en *Las mil y una* (2020)**

En este filme, nos presentan a Iris una adolescente en búsqueda de su identidad y en un despertar sexual hacia otra mujer, situándonos en una comunidad marginada, *queer* y donde la educación sexual es casi nula. La directora logra representar esta historia de una forma íntima y realista, ya que es cercana a sus propias vivencias en el mismo barrio donde sucede la historia. Dicho esto, en el siguiente análisis no enfocaremos en la influencia de la dirección al contar una historia *coming of age*, primero identificando la etapa de crecimiento que Iris está viviendo, luego abordaremos la búsqueda de identidad que atraviesa la protagonista en la película, y cómo estos puntos se relacionan con la dirección en el *coming of age*, reforzando con material de entrevistas hechas a Navas.

La etapa de crecimiento de Iris se desarrolla de manera sutil, ya que la narrativa se construye a través de momentos cotidianos que reflejan la autenticidad de la vida de Iris. La directora usa una cámara que sigue de cerca a Iris, capturando sus expresiones y gestos con tomas prolongadas, creando una sensación de inmersión, haciendo que el crecimiento de Iris

se sienta auténtico (véase Figura 9). Para Kermode (2018), los *coming of age* se sitúan por naturaleza en el pasado. Son películas hechas por adultos que miran su pasado, a menudo con una gran dosis de nostalgia.<sup>9</sup> Es así que lo relacionamos con la conexión personal de la directora con el entorno donde se desarrolla la historia ya que, Navas creció en el mismo barrio donde tiene lugar la película, y su familiaridad con el entorno añade una capa de autenticidad a la narrativa.

### Figura 9

Fotograma de la película *Las mil y una* (2020), de Clarisa Navas (02'35")



*Nota.* Iris camina por su barrio mientras juega con una pelota de basquet

Vemos como Iris está acostumbrada a su vida en este barrio, donde al parecer todos se conocen y nos damos cuenta que hay muchos adolescentes viviendo su sexualidad, y su identidad *queer* en un ambiente nocturno. Pero Iris no la vemos haciendo lo mismo que otros jóvenes, ella empieza a descubrir su identidad cuando conoce a Renata (véase Figura 10). Es así que identificamos dos elementos del *coming of age* en esta película: la búsqueda de la identidad y el primer amor. Según Kermode (2018), el primer amor está lleno de incomodidad y de la sensación de que tu mundo se ha vuelto del revés. Siendo estas películas también una oportunidad para que los cineastas pongan patas arriba la tradición y los

---

<sup>9</sup> En el original inglés: "Coming-of-age movies are by their nature set in the past. These films are made by adults looking back at their past, often with a hefty dose of nostalgia".

estereotipos.<sup>10</sup> Navas nos presenta esta historia no solo por romper con estereotipos, sino para hacer visible está comunidad marginada a la ella también perteneció.

### Figura 10

Fotograma de la película *Las mil y una* (2020), de Clarisa Navas (33'11")



*Nota.* Iris tímidamente le entrega una carta a Renata por quien siente una atracción

En la dirección de los *coming of age* nos encontramos con la principal característica de que los que dirigen son también los escritores de la obra que dirigen y en ello recae que las decisiones narrativas y estéticas ya vengan bien pensadas desde guión. Según Kermode (2018), los realizadores sienten una fascinación especial por estas historias. Pueden hacer películas sobre lo que mejor conocen, quizás incluso revivir su propia juventud, y reflexionar sobre algunas de las cuestiones más profundas de todas nuestras vidas. Es así como Navas y otros directores de *coming of age* tienen un gran enfoque en las historias que cuentan y en la forma que se cuenta depende mucho de sus contextos. Kermode agrega que las mejores películas de madurez toman una verdad universal que todos entendemos y la reempaquetan con música, modas y jerga diferentes o con tensiones raciales, sexuales y sociales distintas. Por ello, Navas nos da una protagonista viviendo un primer amor, un sentimiento muy común, pero en un contexto único en este barrio argentino y rodeada de una identidad diversa como lo es la *queer* (veáse Figura 11).

---

<sup>10</sup> En el original inglés: "First love is full of awkwardness and feeling that your world has been turned on its head. But these movies are also a chance for film-makers to turn tradition and stereotypes upside down".

**Figura 11**

Fotograma de la película *Las mil y una* (2020), de Clarisa Navas (106'56'')



*Nota.* Iris y Renata suben a una terraza donde pueden ver todo el barrio y estar solas.

En conclusión, la película *Las mil y una* de Clarisa Navas presenta varias características del *coming of age*. La conexión personal de Navas con el entorno donde se desarrolla la historia, su familiaridad con el barrio, la elección de actrices naturales o que hayan vivido en el lugar donde sucede la historia. Asimismo, abordar la búsqueda de identidad y el primer amor, rompiendo estereotipos y visibilizando a una comunidad marginada. La obra de Navas se inscribe dentro de la tradición de los *coming of age*, donde los directores suelen ser también los escritores, lo que permite un enfoque narrativo y estético profundamente personal y reflexivo.

**Análisis y discusión de la propuesta de dirección****Estética del *coming of age* en la dirección del cortometraje *Las cosas que no te dije* (2024)**

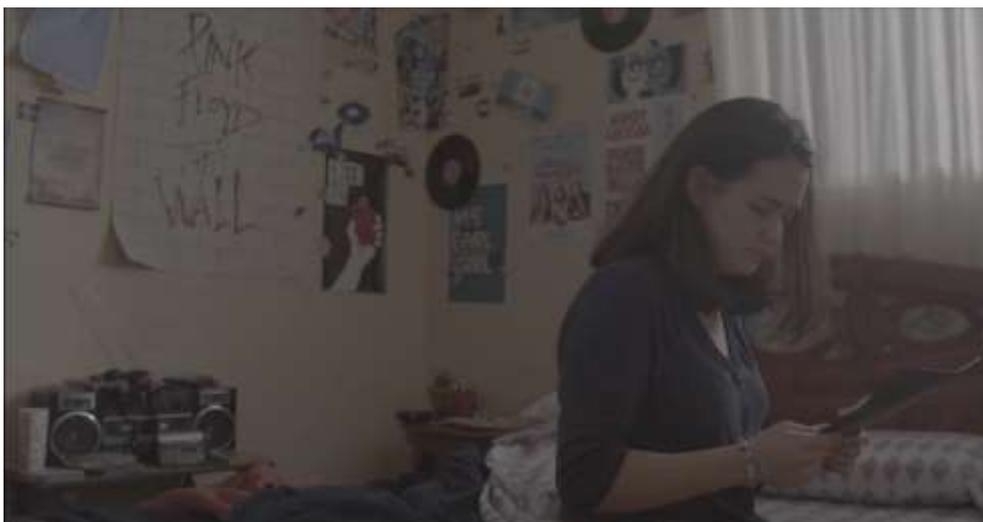
El cortometraje *Las cosas que no te dije* (Ecuador, 2024) presenta a Teresa, una adolescente solitaria, desconectada de todo lo que la rodea, viviendo un luto que no solo debe aceptar la muerte de su amiga, sino también el no haber confesado su amor a tiempo. Este personaje, lleno de incertidumbre, refleja un crecimiento emocional y psicológico motivado por cumplir la mayoría de edad y por la aceptación de su propia identidad. El cortometraje aborda temas como la amistad, el luto, y la identidad sexual, los cuales son muy recurrentes en filmes

categorizados como *coming of age*. Es así que este análisis y discusión se enfocará en reflexionar cómo la realizadora representa los elementos del *coming of age* desde la narrativa y dirección en este cortometraje.

*Las cosas que no te dije* empieza con un flashback, el cual nos establece este mundo cálido, inocente en un dormitorio lleno de elementos que nos hablan de la personalidad de Teresa, una adolescente, protagonista de esta historia. En esta escena, al intercalar con planos cerrados de miradas, de piel, de labios, ya nos anticipa que esta historia trata de la amistad y del primer amor. Pero, esto se ve interrumpido con un plano de Teresa sola en el mismo escenario donde estuvo con su amiga antes (véase Figura 17). Como menciona Snyder (2010) son cuentos de dolor y tormento causados por la vida misma. Al ver a Teresa en un ambiente frío, se pretende decir que algo le está atormentando.

### Figura 12

Fotograma del corto *Las cosas que no te dije* (2024), de Xiomara Loja (02'47'')



*Nota.* Teresa sola en su dormitorio mira la lista que escribió con su amiga.

Teresa empieza esta historia perdiendo su inocencia, por la muerte de Alma, si bien es cierto, en el filme no se menciona dicha muerte; pero, queda expuesta a través de: la ausencia de Alma, los ambientes fríos, la desconexión de Teresa con su alrededor, los recuerdos que cargan las fotografías de ellas, y sobre todo la lista. Este estado inicial de Teresa concuerda con que, el protagonista pierde su inocencia al principio de la historia y debe navegar por su mundo sin ella, lo que le lleva a la transformación o al crecimiento personal (Bal, 2023). A pesar de esta pérdida, vemos a Teresa tratando de retomar su cotidianidad y yendo a ayuda

psicológica; no obstante, el dolor que siente la llena de incertidumbre y no puede avanzar, guardando sus sentimientos ante las personas (véase Figura 13).

### Figura 13

Fotograma del corto *Las cosas que no te dije* (2024), de Xiomara Loja (05'04'')



*Nota.* Teresa tiene una conversación cortante con Nicolás su compañero de clase

Teresa no sólo lidia con el duelo, sino también, es atormentada por no haber confesado su amor por su amiga, quién representa su primer amor. Según Kermode (2018), en estas historias, el amor juvenil rara vez acaba bien. A menudo, lo mejor que puedes esperar son recuerdos agrídulces cuando te enfrentas a la fría luz del día. Así pues, este amor se vuelve más evidente en los flashbacks o recuerdos que tiene Teresa a lo largo del cortometraje; estos después de manifestarse, nos muestran a una protagonista con gran nostalgia por lo que perdió. Sin embargo, estos mismos recuerdos, la ayudan a reafirmar su identidad, evitando que al chico porque eso no es lo que desea, en cambio, una serie de flashbacks motivado por la música, provoca en ella esa valentía que necesitaba para confesar lo que siente (véase Figura 14).

**Figura 14**

Fotograma del corto *Las cosas que no te dije* (2024), de Xiomara Loja (11'30")

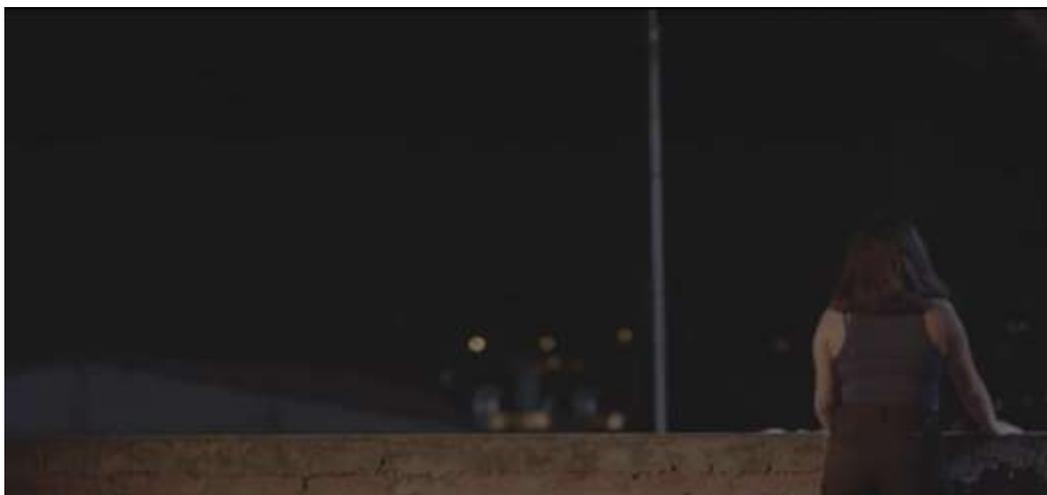


*Nota.* Teresa en un concierto recuerda momentos que vivió con Alma

Cuando Teresa ya ha cumplido los 18, sin haber besado al chico, decide confesar su amor por Alma. Este acto significa la aceptación de su identidad y la superación de la muerte de su amiga. El beso que tiene con Alma representa su paso a otra etapa, Teresa diciendo al aire “Te quiero Alma” y mirando al frente es la despedida que necesitaba y es un nuevo comienzo con su mayoría de edad (véase Figura 15). Este final es a propósito, concuerda con los finales de *coming of age* que describe Kermode (2018), el héroe de la historia, en este caso heroína mirando hacia un horizonte lejano.

**Figura 15**

Fotograma del corto *Las cosas que no te dije* (2024), de Xiomara Loja (17'30'')



*Nota.* Teresa en la terraza que siempre iba con su amiga, se despide de ella con un “Te quiero” al cielo.

De este modo, podemos decir que *Las cosas que no te dije* cumple con varios aspectos característicos del género *coming of age*, los cuales estuvieron presentes desde el guión y se materializaron en el producto final del cortometraje, guiados por dirección. A la vez, el que esta historia haya sido concebida como un *coming of age* desde la propuesta de dirección, se refleja también en las decisiones que se hicieron en fotografía y arte logrando adentrarnos en este mundo de una adolescente en pleno crecimiento. Así también, se debe resaltar que la directora también fue guionista de este filme, resultando en un proyecto más personal y en momentos íntimos por las vivencias reales de la realizadora aquí representadas.

**Área Técnico- Creativa de UIC: Dirección de Arte**

**Autor: Alex Edgar Mera Moya / Director de Arte**

## Objetos simbólicos y caracterización en el arte del cortometraje *Las cosas que no te dije*

### Introducción

Para realizar la propuesta dirección de arte en el cortometraje *Las cosas que no te dije*, el presente ensayo se plantea como objetivo principal definir el uso de la simbología y la caracterización en los espacios donde se desarrolla la historia y sus personajes.

Luego de lo antes mencionado y para poder orientar nuestra investigación, planteamos la siguiente pregunta: ¿Cómo influyen los objetos escenográficos en la caracterización y la simbología de los personajes para comunicar ideas, conceptos, sensaciones en el cortometraje *Las cosas que no te dije*? La caracterización y la simbología de los personajes dependen de varios factores que se vayan construyendo en conjunto con los colores, el vestuario, el maquillaje y la escenografía. Para representar visualmente al personaje de Alma que interpreta a un fantasma, es preciso explorar en los conceptos de la dirección de arte y así entender cómo estos elementos, como el color, vestuario utilería, etc, nos sirven para expresar ideas o dar un valor simbólico a ciertos objetos que se colocan en la escenografía. La historia se narra a través de los objetos característicos de los personajes como lo es una lista de metas por cumplir entre las dos amigas y nos cuenta cómo se desarrolla la trama en relación a este objeto. Toda la simbología y caracterización se ven representados en objetos como una hoja de papel donde encapsula las cosas que deben cumplir; el vestuario basado en una caracterización colorimétrica, como lo es el azul con respecto a Teresa y el naranja en conjunto con Alma. Lo mencionado anteriormente se desarrolla en la escenografía estructurada con pósters de bandas de rock en la que se basa la esencia de su viaje temporal y emocional.

La dirección de arte explora la representación visual del fantasma de Alma, usando objetos con valor simbólico, sugerentes para transmitir la conexión entre el mundo tangible y el espectral. Así, en la teoría cinematográfica nos basamos en los siguientes estudios: *Escenografía cinematográfica* (2007), de Mónica Gentile, Rogelio Diaz y Pablo Ferrari; *La psicología del color en la dirección de arte en el cortometraje "El Camino de Solano"* (2021), de Ana Cristina Mejía Jiménez; y, *La Dirección de Arte en el cine, desafíos disciplinares y pedagógicos* (2018), de Inés Olmedo. Añadiremos que el método de investigación/creación (Hernández Hernández, 2006 y 2015; Carreño, 2014) es el que orienta nuestra investigación/creación.

A continuación, en el marco teórico, citaremos a autores con sus respectivas investigaciones para poder nutrir este análisis y comentar sobre los objetos, la simbología y la caracterización. También haremos un análisis fílmico acerca de películas que nos sirven de apoyo en la comprensión de este estudio: *Naissance des pieuvres (Nenúfares, 2007)*, de Céline Sciamma, donde exploramos la resignificación de los personajes a medida que transcurre la película; *Black Mirror: Demon 79 (Demonio 79, 2023)*, de Toby Haynes, donde analizaremos la simbología de uno de los personajes principales como lo es el demonio, comentando así los colores, su vestuario y su ambientación escenográfica; y, *School of the rock (La escuela de Rock, 2003)*, de Richard Linklater, donde hablaremos sobre la estructura de las escenografías, la caracterización de los personajes y sus respectivos objetos simbólicos. Finalmente hablaremos de los resultados de nuestro cortometraje desde la propuesta de dirección de arte que se realizó, el desarrollo de la misma y la aplicación de ésta con un análisis de resultados para mostrar los elementos que se aplicaron.

### **Antecedentes y justificación**

En la búsqueda de trabajos de investigación anteriores a la nuestra, hemos encontrado en la Universidad de Cuenca, los siguientes estudios: “*Enchufe TV: La atmósfera dramática. Estética en cinco minutos*” (2015), de Diana Pilar Villamar Rivas, que se enfoca en el desarrollo de la construcción de atmósferas en espacios dramáticos y verosímiles, paralelos a la narración pictórica en sketches de corta duración. Así mismo encontramos, “Mundo infantil, cromática y escenografía aplicados al cortometraje *Pintando el Alma*” (2023), de Ramón López y Mónica Ramírez, que nos explica la creación de un diseño de producción, basado en los pilares de la psicología del color y la escenografía, para retratar el punto de vista infantil y crear un universo dramático que denote la realidad del niño protagonista. Podemos hablar también de “Propuesta escenográfica y evolución dramática del protagonista en el cortometraje *¿Y Amelia?*” (2023), de Adriana Gabriela Pineida Quezada, que propone estudiar la evolución dramática del protagonista para la construcción de escenografías en cuanto a la utilería, vestuario y paleta de color atmosférica, que permitan ambientar los conflictos y evolución del arco dramático del protagonista. Además, “Color, psicología del color y etalonaje digital en la narrativa de *En el nombre de la hija* (2011) de Tania Hermida, y *Alba* (2016) de Ana Cristina Barragán” (2023), de José Alejandro Pacheco Pacheco, que propone analizar y fundamentar los principios del color, la psicología del color y etalonaje digital para analizar la cromática en las tres películas mencionadas.

Seguido a esto en la UNAM encontramos “El arte en la producción audiovisual: Diseño de la producción del espacio escénico del guión” (2010), de Fidencio de Jesús Alonso Enrique, que

nos habla de los puntos de vista partiendo desde el cine hacia la producción y desde la producción hacia la dirección de arte. Otro de los títulos a mencionar es “Realización, exhibición y reflexión teórica del cortometraje *Parálisis*” (2023), de Andy Mateo Quito Quito, Fabián Alexander Campoverde Garzón y Diana Carolina Gómez León, que contiene el ensayo “Propuesta de dirección de arte: Ambientes en los sueños en el cortometraje experimental *Parálisis*” (2023) donde Diana Gómez nos comenta que el mundo donde se desarrolla el personaje es quebrantado según los conceptos de imagen-tiempo basados en Deleuze y nos habla de todos los elementos de la realización, entre ellas el área de dirección de arte que se basa en adecuar los espacios que reflejan lo que vive y siente el personaje principal en un mundo onírico, ya que se encuentra en constante opresión, tensión y confusión.

Podemos mencionar “La simbología en escena para representar la psicología del personaje en el cortometraje *Hostilidad*” (2023), de Jennifer Yolanda Patiño Morocho, donde se plantea el estudio de los objetos simbólicos como elementos de la escenografía y recursos narrativos complementarios de la psicología de Vanessa como personaje protagonista. Por último, haremos un repaso por la Universidad Católica Santo Toribio de Mogrovejo “Análisis de los elementos de la dirección de arte en la película *La teta asustada* dirigida por Claudia Llosa” (2018), de Ana María Idrogo Guevara, que estudia los elementos: escenografía, decorado, utilería, vestuario y maquillaje planteados en la dirección artística de la película e identifica cuál es el aporte en su narrativa. Los estudios antes mencionados nos muestran temas relacionados con la estética del arte, la cromática, la escenografía, el etalonaje según la psicología del personaje en sus respectivos cortometrajes de tesis.

Nuestra propuesta de arte retoma elementos de los estudios anteriores, pero la diferencia fundamental es que, centrándose en los objetos y caracterización, nosotros lo haremos a través de un medio audiovisual y su departamento de dirección de arte. Desde que comencé mis estudios en la carrera de cine, pude experimentar varias facetas y roles en varios rodajes. Debido a estas experiencias pude descubrir mi gusto por la imagen fija y sus elementos que intervienen en ella como lo es el arte, el vestuario y la utilería. Aspiramos a que, con el proceso, los resultados y su aplicación en la realización del cortometraje hagamos un aporte a la discusión teórica y creación cinematográfica.

## **Marco Teórico**

### **Objetos**

Los objetos de arte, según Diana Fernández en su libro *Vestir al personaje*, no se limitan a un nivel superficial, ya que el:

(...) objeto no está reducido a un nivel superficial, no es un elemento vacío, pues ya presenta un grado de complejidad al poder darle un estado de no verdad y no negación, se lo puede trasladar a otros contextos, brindar otra significación que puede ser aceptado sin necesidad de ser considerado verdad, en otras palabras, la esencia muta, se transforma" (2023, p. 8)

El texto explora la noción de objeto no como algo superficial o vacío, sino como algo que ya está establecido en la trama, es decir tiene un significado inherente. Destaca que un objeto posee una riqueza inherente, ya que puede ser interpretado de múltiples maneras y trasladado a diferentes contextos sin perder su significado. Además, plantea la idea de que la esencia de un objeto no es estática, sino que puede transformarse con el tiempo y el cambio de contexto. En resumen, el párrafo invita a reflexionar sobre la naturaleza dinámica y multifacética de los objetos y cómo su significado puede evolucionar a lo largo del tiempo y en diferentes situaciones. A su vez, Pavis sostiene que el "objeto no está reducido a un único sentido o nivel de aprehensión. A menudo, el mismo objeto es utilitario, simbólico, lúdico según el momento de la representación y sobre todo según la perspectiva de la aprehensión estética" (1998, p. 315). El fragmento destaca que los objetos, en este caso durante el cortometraje, no tienen un solo significado o no se interpretan de una sola manera. Su significado puede depender del contexto en el que se encuentren. Por ejemplo, un objeto puede tener un propósito utilitario en ciertas circunstancias, mientras que en otras puede adquirir un significado simbólico o incluso servir como medio de juego o entretenimiento.

La idea central es que la comprensión y apreciación de un objeto no están predeterminadas, sino que son moldeadas por la interacción entre el objeto mismo, el contexto en el que se encuentra y la percepción individual del observador. Este enfoque invita a una apreciación más amplia y dinámica de los objetos, reconociendo su capacidad para trascender las categorías tradicionales y enriquecer nuestra experiencia estética. Por último, según Shaddai Larios (2006):

El objeto, una herramienta con capacidades de desnaturalización, de resignificación. Un elemento capaz de modificar y poseer al sujeto, de eso se trata al hablar de un objeto vivo. Es por ello que inicialmente se toma en cuenta a la mirada como un hecho no azaroso de la elección del objeto, cuando se convierte en una mirada atenta que produce una cesura en la que tiempo y espacio se ven alterados. (p.54)

La idea de que un objeto no es simplemente un elemento inanimado, sino que tiene el poder de desafiar nuestras percepciones preconcebidas y generar nuevos significados. Se presenta al objeto como una herramienta dinámica que no solo puede influir en el sujeto que lo posee, sino también transformarse a sí mismo y su entorno. La noción de "objeto vivo" sugiere que este tiene una agencia propia, siendo capaz de ejercer una influencia significativa en la experiencia humana. Enfatiza la importancia de la mirada atenta en la elección y percepción del objeto. Al adoptar una mirada reflexiva y consciente, el sujeto puede experimentar una ruptura en la continuidad del tiempo y el espacio, lo que sugiere que el encuentro con un objeto puede ser una experiencia profundamente transformadora y enriquecedora. En resumen, el texto invita a reconsiderar la relación entre los objetos y los sujetos, reconociendo el potencial de los primeros para desafiar nuestras concepciones establecidas y reconfigurar nuestra comprensión del mundo que nos rodea.

Mientras que María Alejandra Hernández Estrada nos dice en su investigación: "Hay objetos que permanecen con nosotros por condiciones especiales durante el transcurso de nuestras vidas, es solo cuestión de observar nuestro entorno para darnos cuenta de la cantidad de elementos anacrónicos que lo conforman, las calles, las sábanas, los vehículos" (2010, p. 91). Esto nos muestra que existen muchos objetos dentro de nuestra época que no son pertenecientes y otros que sí. Estos objetos muchas de las veces son especiales para nosotros y se puede decir que nuestras decisiones ocurren alrededor de estos objetos. Finalmente, Locke se refiere a que "nuestros sentidos se ocupan con objetos particulares sensibles y conducen a la mente percepciones distintas de las cosas, de acuerdo con los diversos modos con que estos objetos les afectan" (2019, p. 26). A lo antes mencionado podemos concluir que la experiencia percibida está directamente vinculada a la interacción entre nuestros sentidos y los objetos sensoriales, dando lugar a una diversidad de percepciones en la mente.

### **Simbolismo**

Ahora abordaremos la simbología en base a la dirección de arte donde a partir de un objeto el símbolo puede ser "Cualquier objeto, escenario, persona o acción cuya significación o significado exceden su función dramática." (Ira Konigsberg, 1887, 1997, 2004, p.497). Podemos decir que los objetos toman una simbología a través de su propio protagonismo, es decir, mientras un personaje interactúe cada vez más con aquel objeto, será más simbólico para la trama. Ira Konigsberg también nos comenta en el diccionario de cine que "un símbolo posee una significación implícita y connotativa que puede surgir a partir de alguna asociación universal enraizada en el espectador y desplegada por éste o a partir del contexto de la obra

en que se inserta.” (1987, 1997, 2004, p.497). A esto podemos decir que muchas de las veces los símbolos ya están implícitos en la narrativa o inconscientemente sabemos de la importancia de estos símbolos. También a esto Ernesto Guevara Quiroz (2004), manifiesta que:

El símbolo es un signo de referencia dual por que presenta un significado real y otro añadido referencial, quiere decir una mirada directa y objetiva a su origen y otra hacia una intencionalidad determinada. El símbolo en audiovisuales puede ser entendido como un representación o copia de la realidad, sin embargo, no es solamente eso, tiene algo de irrealismo, una inadecuación frente a la realidad porque tiene mayores pretensiones que lo concreto. (p.2)

Así mismo, afirma que, “un símbolo no debe jamás estar suelto pues crea ambigüedad, por eso es que un diccionario de símbolos es un absurdo. La carga de intuición y la propia complejidad del símbolo permite una respuesta emotiva.” (Guevara, 2004, p.3). Podemos decir que los símbolos encuentran su significado y poder expresivo en su contexto y complejidad, y al separarlos de este, se pierde su capacidad de comunicar de manera efectiva, dejando espacio para interpretaciones ambiguas y limitando su capacidad de evocar respuestas emotivas. Para Fernando Zamora (2018), abarca el tema del simbolismo en el cine y establece que: “Los símbolos juegan un papel crucial a la hora de expresar mensajes ocultos en las películas. Sirven como representaciones visuales de conceptos abstractos, lo que permite a los cineastas transmitir ideas complejas de una manera más accesible” (p.25).

De igual forma, manifiesta que “el simbolismo en el cine se refiere a la representación sensorialmente perceptible de una realidad a través de rasgos asociados con ella, por una convención socialmente aceptada” (Zamora, 2018, p.27). Retomando el tema de la simbología también nos da a entender que un simbolismo debe ser aceptado por un grupo de masas o de sociedad para que pueda ser significativo para las narrativas en el cine. Ahora también, cuando el simbolismo de algún objeto está presente en reiteradas ocasiones, este va tomando su protagonismo de tal manera que “El simbolismo en el cine es planteado a partir del relato en que el autor resignifica elementos presentes en la historia; como personajes, objetos, colores, acciones y escenarios.” (Laura Escobar, José Cardona, 2020, p.22) y para Laura Escobar y José Cardona (2020, p.22) “Este símbolo que el autor gesta llega a tener sentido dentro del universo del film y con todo esto, el espectador se apropia y conecta con los códigos establecidos por dicho símbolo” nos hablan que el espectador del film se va sintiendo identificado con el universo que está presenciando en el film, tanto así

que el símbolo que está frente de él también adquiere un valor en su realidad y llega a ser valioso para él.

### **Caracterización**

Para finalizar mencionamos la caracterización que la podemos definir como “la suma de recursos textuales mediante los cuales un autor configura un sujeto ficticio” (Adriana Rodríguez, 2009, p.45). Explica que la caracterización en la literatura consiste en utilizar recursos textuales para dar forma a un personaje ficticio, incidiendo tanto en su perfil psicológico como físico mediante descripciones detalladas. Agregado a esto también podemos decir que “La caracterización funciona en diferentes planos del personaje: en su perfil psicológico y físico organizado por medio de descripciones” (Adriana Rodríguez, 2009, p.45) donde destaca la importancia de la caracterización en distintos niveles del personaje, subrayando su dimensión psicológica y física como elementos organizativos fundamentales. Ira Konigsberg, en el diccionario técnico Akal de Cine, define la caracterización como la "Interpretación de un personaje por parte de un actor; consecución de una personalidad específica con determinadas características y maneras" (1987, 1997, 2004, p. 76). Estas diversas perspectivas resaltan la complejidad y versatilidad de los objetos en el ámbito artístico, subrayando su capacidad para cambiar y adquirir nuevos significados.

A partir de lo desarrollado y discutido hasta aquí, y para nuestro análisis, vamos a entender la simbología como: significación implícita y connotativa, el autor resignifica elementos presentes en la historia, inadecuación frente a la realidad, y representaciones visuales. Ira Konigsberg 1987/2004, Ernesto Guevara Quiroz 2004, Laura Escobar, José Cardona, 2020, Zamora 2018. Por otra parte, también hemos desarrollado la caracterización como: recursos textuales, sujeto ficticio, perfil psicológico y físico, descripciones e interpretación de un personaje (Adriana Rodríguez, 2009, Ira Konigsberg 1987/2004).

### **Análisis Fílmico**

Mediante lo que se ha desarrollado anteriormente vamos a realizar el análisis fílmico de las siguientes películas: *Water lilies*, *Demonio 79 (Black mirror)*, *La escuela de Rock*, se arma el concepto de objetos simbólicos como:

**Análisis de *Naissance des pieuvres (Nenúfares, 2007)*, de Céline Sciamma****Ficha técnica**

Director: Toby Haynes

Productores: Bénédicte Couvreur Jérôme Dopffer

Guión: Céline Sciamma

Género: Drama

País: Francia

Duración: 85 minutos

**Sinopsis**

*Naissance des pieuvres (Nenúfares)* dirigida por Céline Sciamma y estrenada en 2007, es un drama que sigue a tres adolescentes en los suburbios de París durante un verano crucial. Marie, Anne y Floriane navegan por el despertar sexual y emocional: Marie está fascinada por Floriane, una atractiva nadadora sincronizada; Anne, la mejor amiga de Marie, lidia con su baja autoestima y sus propios deseos. La película explora con sensibilidad las complejidades de la identidad, la amistad y el deseo adolescente.

**La resignificación de objetos como algo utilitario, simbólico y Lúdico, en *Naissance des pieuvres (Nenúfares, 2007)***

El objeto en la dirección de arte no está reducido a un único sentido o nivel de aprehensión. A menudo, el mismo objeto es utilitario, simbólico, lúdico según el momento de la representación y sobre todo según la perspectiva de la aprehensión estética (Pavis, 1998, p. 315). Los elementos simbólicos son fundamentales para el desarrollo de los personajes, por eso en el transcurso de la película vemos la narrativa visual desde la piscina, pasando por los trajes de baño, los espejos y los carteles que ayudan a la narrativa a través de la dirección de arte y nos hace ver cómo es que evoluciona la adolescencia femenina entre los personajes principales. Por lo antes mencionado haremos un repaso en este ensayo sobre los objetos que se presentan en esta película de forma utilitaria, simbólica y lúdica.

Durante la película vemos varios significados utilitarios que cumplen su función única implantada por la directora. Sciamma utiliza símbolos con connotaciones específicas para añadir profundidad a la narrativa como por ejemplo la natación sincronizada (27' 12", véase Figura 1), que es un deporte donde requiere movimientos específicos que tengan una sincronización perfecta mediante entrenamiento. Lo antes mencionado tiene que ver con su función utilitaria, pero si queremos hacer una pequeña mención a la función simbólica para tener una comparativa más clara podemos decir que la natación sincronizada significa la presión social mediante la perfección que se espera de los jóvenes en la sociedad.

Otro objeto que encontramos en la película es la piscina (28' 52", véase, Figura 2), ya que este es un objeto simbólico y voy a detallar las razones del mismo. La piscina, con su entorno cerrado y controlado, evoca sentimientos de aislamiento y una búsqueda de identidad. Este espacio permite a los personajes explorar sus emociones más íntimas y enfrentar sus conflictos internos. La piscina se convierte en un pequeño mundo de la adolescencia, donde las protagonistas luchan por encontrar su lugar y su verdadera identidad en medio de la presión social y las expectativas externas. A todo esto, lo mencionamos como un objeto de forma simbólica.

Para finalizar explicaré los objetos lúdicos que se muestran en la película, es así que debemos prestar atención en la escena de la película donde Marie observa a Floriane practicando natación sincronizada en la piscina (18' 57", véase Figura 3). Al principio, esta escena puede parecer simplemente una representación de la habilidad atlética de Floriane y su popularidad. Sin embargo, a medida que se desarrolla la relación entre Marie y Floriane, la escena adquiere nuevas capas de significado. Podemos decir que la natación sincronizada y la piscina actúan como objetos lúdicos simbólicos. Aunque no son juguetes en el sentido tradicional, representan y canalizan los deseos y anhelos de Marie, así como su lucha interna por la identidad y la aceptación social.

En conclusión, podemos decir que los objetos pueden ser vistos como algo utilitario, significativo o lúdico dependiendo el contexto y la subjetividad del protagonista. Vemos como la historia nos cuenta el desarrollo de la adolescencia femenina con distintos objetos resignificados desde la utilitaria con el nado sincronizado, pasando también por la simbólica en el objeto de la piscina y terminando en la lúdica con los sentimientos de Marie en la escena de la piscina.

**Figura 16**

Fotograma de la película *Naissance des pieuvres* (*Nenúfares*, 2007), de Céline Sciamma (27' 12'')

**Figura 17**

Fotograma de la película *Naissance des pieuvres* (*Nenúfares*, 2007), de Céline Sciamma (28' 52'')



*Nota.* En esta escena se vé al personaje de Marie yendo a través de la piscina mientras es vista y juzgada con la mirada de las chicas.

**Figura 18**

Fotograma de la película *Naissance des pieuvres* (*Nenúfares*, 2007), de Céline Sciamma (18' 57'')



*Nota.* En esta escena vemos como Marie observa a Floriane mientras hace nado sincronizado

### **Análisis de *Black Mirror: Demon 79* (Demonio 79, 2023), de Toby Haynes**

#### **Ficha técnica**

Director: Toby Haynes

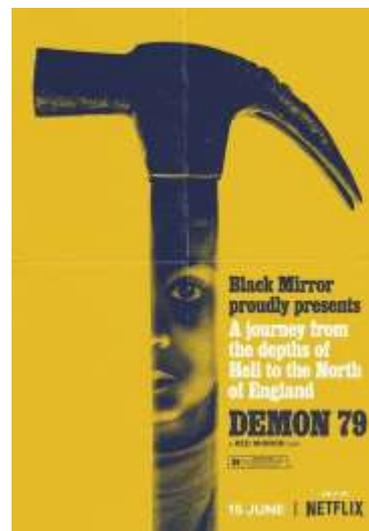
Productores: Charlie Brooker, Richard Webb

Guión: Charlie Brooker, Bisha K. Ali

Género: Drama, Misterio

País: Reino Unido

Duración: 74 minutos



#### **Sinopsis:**

Al norte de Inglaterra, una vendedora de zapatos encuentra una pieza de madera ancestral que es un amuleto en el cual se encuentra encerrado un poderoso demonio. Este

demonio es liberado por la vendedora de zapatos, el demonio tiene como propósito guiar a la protagonista a cometer una serie de asesinatos para que la tierra no sea destruida.

### **Simbología en la caracterización del personaje, en *Black Mirror: Demon 79* (Demonio 79, 2023)**

En este ensayo analizaremos las características simbólicas que poseen los personajes de uno de los capítulos *Black mirror* que es una serie de Reino Unido el cual se llama *Black Mirror: Demon 79* (Demonio 79, 2023) de Toby Haynes. Este episodio cuenta la historia de una vendedora de zapatos que encuentra una especie de talismán el cual contiene un demonio dentro, a medida que transcurre los hechos éste es liberado y debe guiar a la vendedora de zapatos a cometer una serie de crímenes para que la tierra no sea destruida. En este capítulo de *Black Mirror* analizaremos la simbología que carga el demonio, comentando así sus colores, su vestuario y su ambientación escenográfica.

Comenzamos hablando de los colores con los que está caracterizado el personaje quien es el que guía a la protagonista. El color con el que aparece y con el que más resalta en todo el episodio es el color blanco, ya que, todo el universo en el que está construido esta historia es oscuro y poco luminoso, haciendo que lo que más resalta y que no parece ser de este mundo sea el demonio (15' 50", véase Figura 4). El color es más que un fenómeno óptico y más que un medio técnico. Eva Heller en el libro *Psicología del color* nos dice:

Los teóricos de los colores distinguen entre colores primarios —rojo, amarillo y azul—, colores secundarios - verde, anaranjado y violeta - y mezclas subordinadas. como rosa, gris o marrón. También discuten sobre si el blanco y el negro son verdaderos colores. y generalmente ignoran el dorado y el plateado (2008).

Con esta consigna podemos decir que el color blanco está siendo cuestionado sobre si es un color en sí, esto también puede significar que el demonio en el episodio también es cuestionado al no ser de este mundo y que tiene propósitos totalmente distintos a cualquier otro personaje en el episodio o resignifica otro color aparte del negro o rojo.

Lo siguiente a analizar va a ser el vestuario con el que está caracterizado el personaje. Este vestuario con el que lo vemos al transcurrir el episodio sobresale de los demás por lo extravagante y voluptuoso que puede llegar a ser. Cuando lo vemos por primera vez es muy raro para el espectador que este personaje pertenezca al mundo cotidiano donde está construida la historia porque aparece con un traje blanco con hombreras muy anchas (15'

50”, véase Figura 4). Ángeles Moreno en el Libro *Dirección artística* nos dice que “En el diseño de vestuario de una película se deben trabajar las partes práctica y creativa al mismo tiempo, siendo las dos muy importantes y complementarias.” (2005 p.115) El autor tiene mucha razón al mencionar la parte práctica y creativa para que un personaje pueda diferenciarse de los demás. Como parte creativa vemos al Demonio con el traje voluptuoso a los demás y por la parte práctica podemos decir que interactúa con el vestuario ocupando gran parte de los planos haciendo que este personaje luzca imponente ante una sociedad que no resalta y que la mayoría tiene vestuarios que pasan desapercibidos.

Por último, hablaremos de su ambientación escenográfica partiendo de que “El escenógrafo visualiza la película, vive cada día de filmación, pero por adelantado. Después de leer el script que recibía iba donde el productor, yo anotaba mis ideas, hacía mis listas de los decorados. (García Estrada, 2005 p.42)”. Con esta historia nos damos cuenta que el trabajo de ambientar una escena está más allá de solo llenarla de objetos que muchas de las veces pasan desapercibidos, es decir, una escenografía se arma desde la mente con el pensamiento de hacer que el personaje se sienta en su hábitat con sus pertenencias y un claro ejemplo es cuando lo vemos reflejado en la escena donde la vendedora de zapatos visita la casa de un hombre que vive solo y tiene un gran desastre en la casa (34’ 25”, véase Figura 5) dándonos a entender que el desorden es parte de una vida de pocas costumbres y falta de educación.

En conclusión, en este ensayo sobre el episodio *Demon 79* (Demonio 79, 2023) de la serie *Black Mirror*, se explora la simbología asociada con el personaje del demonio. La atención se centra en sus colores, vestuario y ambientación escenográfica para desentrañar su significado dentro de la narrativa. El color blanco, predominante en el demonio, se destaca en un entorno oscuro, sugiriendo su naturaleza fuera de este mundo y planteando cuestionamientos sobre su propósito único en comparación con otros personajes. El análisis del vestuario revela su extravagancia y voluptuosidad, destacando la importancia de la creatividad y la practicidad en el diseño para diferenciar al personaje y hacerlo imponente en una sociedad que, en su mayoría, pasa desapercibida. Además, se aborda la ambientación escenográfica como un elemento crucial para sumergir al personaje en su hábitat, utilizando ejemplos específicos, como la visita a la casa desordenada de un hombre solitario, para transmitir características particulares del personaje. En conjunto, este análisis detallado proporciona una comprensión profunda de cómo los elementos simbólicos en el episodio contribuyen a la construcción de la historia y la representación del demonio en *Black Mirror: Demon 79* (Demonio 79, 2023).

**Figura 19**

Fotograma del episodio *Black Mirror: Demon 79* (Demonio 79, 2023), de Toby Haynes (15' 50'')



*Nota.* En esta escena vemos al demonio aparecer con con su traje característico de color blanco.

**Figura 20**

Fotograma del episodio *Black Mirror: Demon 79* (Demonio 79, 2023), de Toby Haynes (34' 25'')



*Nota.* En esta escena vemos la caracterización de un personaje y su espacio en conjunto con su desorden.

## Análisis de *School of the rock* (La escuela de Rock, 2003), de Richard Linklater

### Ficha técnica:

Director: Richard Linklater

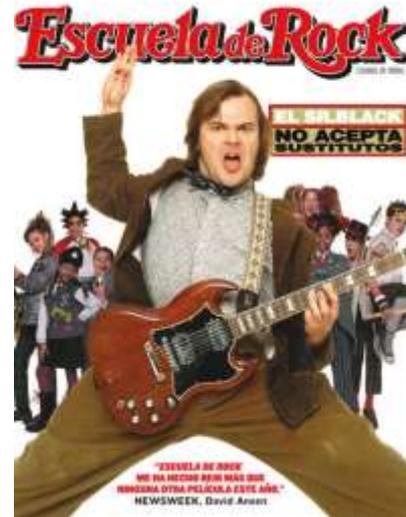
Productores: Paramount Pictures y Nickelodeon Movies

Guión: Mike White

Género: Comedia

País: Estados Unidos

Duración: 109 minutos



### Sinopsis

*School of the rock* (La escuela de Rock, 2003), dirigida por Richard Linklater, sigue a Dewey Finn, un músico fracasado que se hace pasar por su amigo para trabajar como profesor suplente en una estricta escuela privada. Al descubrir el talento musical de sus alumnos, Dewey los convierte en una banda de rock clandestina para competir en una batalla de bandas, enseñándoles sobre la música y la autoexpresión. A través de este proceso, tanto Dewey como los estudiantes encuentran una nueva pasión y confianza, desafiando las normas académicas y personales.

### Escenografía, caracterización y objetos simbólicos, en *School of the rock* (La escuela de Rock, 2003)

Las películas no solo dependen de su estructura narrativa, sino también de su estructura artística. En este ensayo analizaremos *School of the rock* (La escuela de Rock, 2003), de Linklater que cuenta la historia de un grupo de estudiantes que son dirigidos por un falso maestro para ganar un premio de bandas de rock, a medida que avanza la historia es descubierto por los demás profesores escapando así hasta el evento donde ocurren las batallas de bandas. Explicaremos la estructura de las escenografías, la caracterización de los personajes y sus respectivos objetos simbólicos.

La escenografía abarca la mayor parte de información en las escenas de los distintos films, siento estos mismos un arduo trabajo para los directores de arte para traerlos a la realidad. Tamayo y Hendrickx dicen que:

El escenario puede ser un lugar natural o un lugar construido por el hombre. En cualquiera de los casos este puede asumir una función de representación realista o una de representación imaginaria o fantástica de la realidad construida por la ficción. Realidad y fantasía son los parámetros dentro de los cuales se concibe o diseña el escenario donde se desarrollará la escena, dependiendo del carácter de la película en cuestión. (2016, p.21)

Consecuentemente podemos decir que los escenarios vistos en la película son: la escuela (10' 13", véase Figura 6), el departamento (05' 34", véase Figura 7), las calles (35' 24", véase Figura 8) y por supuesto la tarima en el tramo final de la película (74' 43", véase, Figura 9) en donde vemos que las escenografías en planos generales y se aprecia su construcción, los objetos que están en ella y como los personajes interactúan en ella. Mayormente se puede interpretar que en los primeros escenarios que el personaje principal Dewey está cómodo en el departamento de su amigo, pero a medida que el personaje cambia de escenario vemos que le cuesta adaptarse hasta que consigue ser un personaje consolidado con la trama y su espacio.

Ahora podemos hablar de los objetos simbólicos en la película *School of the rock* (La escuela de Rock, 2003). Ira Konigsberg, en el diccionario técnico Akal de Cine:

El objeto, una herramienta con capacidades de desnaturalización, de resignificación. Un elemento capaz de modificar y poseer al sujeto, de eso se trata al hablar de un objeto vivo. Es por ello que inicialmente se toma en cuenta a la mirada como un hecho no azaroso de la elección del objeto, cuando se convierte en una mirada atenta que produce una cesura en la que tiempo y espacio se ven alterados (1887, 1997, 2004, p. 27).

Partimos de este concepto para decir que los objetos que vemos en la película están arraigados a simbologías para que los personajes puedan interactuar con ellos, esto influye en su forma de moverse en el espacio con los mismos a lo largo de la película. Vemos objetos simbólicos como guitarras, bajos, flautas, pianos y objetos de arte (35' 17", véase Figura 10) que nos muestran cómo significan algo para los personajes como, por ejemplo, cada estudiante de la escuela según la caracterización de su personalidad va adaptando un

instrumento por ejemplo Freddy que es un personaje llamativo y más anímico lo vemos usar una guitarra eléctrica.

Por último, hablaremos de la caracterización de los personajes que, según Ira Konigsberg, en el diccionario técnico Akal de Cine, define como la "Interpretación de un personaje por parte de un actor; consecución de una personalidad específica con determinadas características y maneras" (1887, 1997, 2004, p. 76). Llevando este concepto a la caracterización de personajes podemos definirlo también como la forma en que se ven nuestros personajes. En *School of the rock* (La escuela de Rock, 2003) los personajes están caracterizados por vestimentas en relación a bandas de rock, vemos sus vestuarios de color negros con cortes en las mangas o de materiales brillosos y los maquillajes también sugieren delineados negros o tonos oscuros.

En conclusión, podemos decir que en la *School of the rock* (La escuela de Rock, 2003), de Linklater, se resalta la importancia crucial de la estructura artística en la cinematografía. La escenografía, que abarca lugares como la escuela, el departamento, las calles y la tarima, se presenta como un elemento esencial para el desarrollo de la trama, con escenarios ya existentes que se complementan con objetos de arte porque no es lo mismo decir que fue grabado en un estudio donde se puede armar cualquier tipo de escena a que, se haya usado calles y locaciones originales ya existentes. Los objetos simbólicos, como guitarras y pianos, se consideran herramientas de desnaturalización que influyen en la interacción de los personajes, mostrando cómo estos elementos tienen un significado simbólico para la historia. La caracterización de los personajes, definida como la interpretación de un actor para lograr una personalidad específica, se logra a través de vestimentas relacionadas con el rock, destacando cortes, materiales oscuros y maquillajes sugestivos. En conjunto, estos elementos artísticos convergen para crear una experiencia cinematográfica entretenida y coherente en *School of the rock* (La escuela de Rock, 2003).

## Figura 21

Fotograma de la película *School of the rock* (La escuela de Rock, 2003), de Richard Linklater (10' 13'')



*Nota.* En esta escena vemos a Dewey en la escuela por primera vez.

## Figura 22

Fotograma de la película *School of the rock* (La escuela de Rock, 2003), de Richard Linklater (05' 34'')



*Nota.* En esta escena vemos el departamento del amigo de Dewey. Tomado directamente de la película.

## Figura 23

Fotograma de la película *School of the rock* (La escuela de Rock, 2003), de Richard Linklater (35' 24'')



*Nota.* En esta escena vemos las calles donde está ambientada la historia.

## Figura 24

Fotograma de la película *School of the rock* (La escuela de Rock, 2003), de Richard Linklater (74' 43'')



*Nota.* En esta escena vemos la escenografía del concierto.

**Figura 25**

Fotograma de la película *School of the rock* (La escuela de Rock, 2003), de Richard Linklater (35' 17'')



*Nota.* En esta escena vemos los instrumentos que usan los personajes y con los que se identifican cada personaje.

**Análisis y discusión de la propuesta de dirección de arte****Objetos simbólicos y caracterización en el arte del cortometraje *Las cosas que no te dije* (2024), de Xiomara Loja**

En este ensayo analizaremos la dirección de arte del cortometraje *Las cosas que no te dije* (2024), de Xiomara Loja, que nos cuenta la historia de Teresa, una adolescente introvertida que debe pasar por la pérdida de su mejor amiga. El dilema de Teresa, reflejado en la resistencia a cumplir el último pendiente (besar a un chico), se traduce en la dirección de arte mediante la elección cuidadosa de tonos y paletas que simbolizan la dualidad de sus emociones, que son el azul representado por Teresa y el naranja representado por Alma. La dirección de arte explora la representación visual del fantasma de Alma, usando imágenes sugerentes para transmitir la conexión entre el mundo tangible y el espectral. El desgaste emocional de Teresa se ven reflejados mediante los objetos simbólicos caracterizados por la importancia que tienen hacia ella. En lo que sigue, analizaremos la propuesta que se realizó para este cortometraje, cómo se implementó la propuesta y cuál fue el resultado final.

Primero vamos a analizar la propuesta que busca transmitir la carga emocional del secreto guardado a través de composiciones visuales que sugieren misterio. La dirección de arte se convierte en un medio esencial para plasmar la complejidad emocional de la historia de Teresa, utilizando simbolismos visuales y elecciones estéticas para profundizar en la trama y sus elementos narrativos. Los elementos que componen la escena artística son primordiales para nuestro cortometraje lo que significa que “el papel del artista visual es disponer y combinar de manera ordenada estos elementos para crear otro más complejo” (Aumont, 1992. p. 144), en base a esta cita podemos lanzar la propuesta de utilizar una caracterización de colores para los personajes y en este caso fue el naranja para Alma (08' 04", véase Figura 11) que otorga esa sensación de vida y alegría, dándonos a entender que a pesar que no pertenece al mundo real, le hace feliz a Teresa, quien es el personaje principal. Mientras tanto Teresa es caracterizada con el color azul (03' 11", véase Figura 12) para mostrarnos el mundo frívolo en el que vive después de la muerte de su mejor amiga.

Ahora hablaremos de cómo se implementó la propuesta desde la pre producción en donde analizamos las necesidades de dar una caracterización a los personajes y que sean identificados con sus diferencias. Comenzamos con una propuesta de colores donde nos basamos en el azul y el naranja para los dos personajes principales, luego vimos el diseño de la locación que caracterice a los personajes según su evolución en el transcurso de la historia partiendo de una habitación ordenada (00' 05", véase Figura 13) (00' 11", véase Figura 14) (00' 18", véase Figura 15) hasta terminar en una habitación caótica y desordenada (02' 36", véase Figura 16). Esta propuesta se implementó correctamente durante todo el cortometraje en conjunto con las demás áreas como la dirección de fotografía.

Finalmente, hablaremos un poco más a fondo sobre los resultados obtenidos en el corte final de nuestro cortometraje, en donde vemos muchas de las propuestas planteadas desde un inicio como, por ejemplo, la colorimetría de los personajes principales en cuanto a vestuario o escenografía en las cuales interactúan. También vemos como la propuesta de la habitación que fue estructurada en base a referencias dialogadas con la directora, locación que fue construida y ensamblada en su totalidad con posters y objetos simbólicos que representan un valor sentimental para los personajes, siendo este el espacio que más identifica el paso del tiempo y el desgaste emocional que ha tenido Teresa por la pérdida y no superación de la muerte de su mejor amiga. Por último, podemos mencionar que los resultados fueron muy favorables para la construcción de la historia y de la evolución visual, siendo enriquecedor para mi desarrollo en el área de la dirección de arte.

**Figura 26**

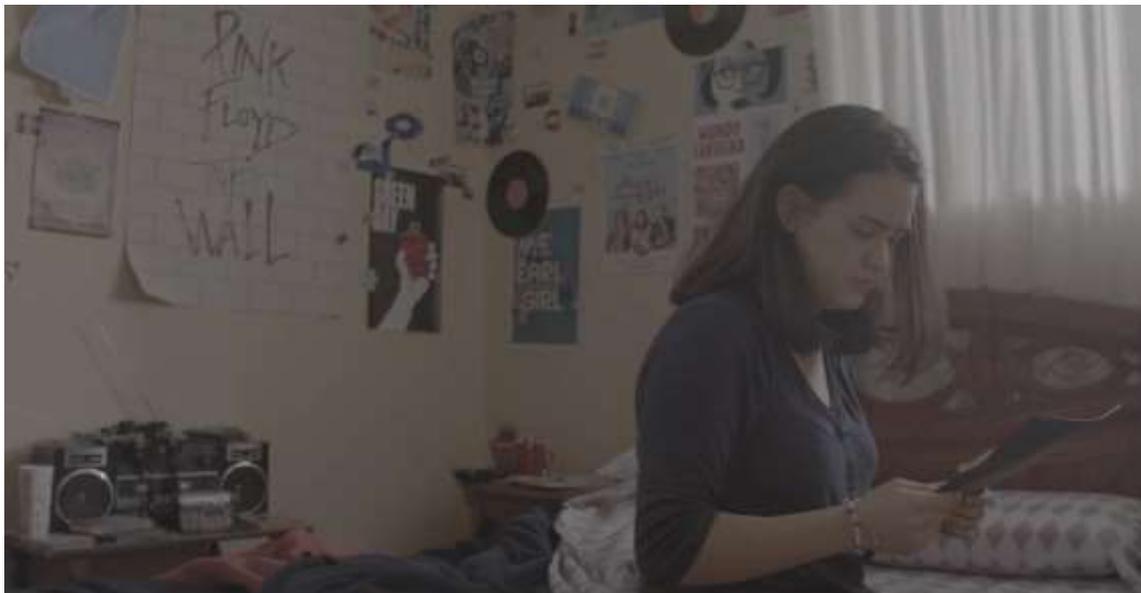
Fotograma del cortometraje *Las cosas que no te dije* (2024), de Xiomara Loja (08' 04'')



*Nota.* En esta escena vemos por primera vez a Alma con su vestimenta caracterizca de color naranja.

**Figura 27**

Fotograma del cortometraje *Las cosas que no te dije* (2024), de Xiomara Loja (03' 11'')



*Nota.* En esta escena vemos a Teresa con su colorimetría azul y su vestimenta azul.

**Figura 28**

Fotograma del cortometraje *Las cosas que no te dije* (2024), de Xiomara Loja (00' 05'')



*Nota.* En esta escena vemos detalles de la habitación que están ordenados.

**Figura 29**

Fotograma del cortometraje *Las cosas que no te dije* (2024), de Xiomara Loja (00' 11'')



*Nota.* En esta escena vemos detalles de la habitación que están ordenados.

**Figura 30**

Fotograma del cortometraje *Las cosas que no te dije* (2024), de Xiomara Loja (00' 18'')



*Nota.* En esta escena vemos detalles de la habitación que están ordenados.

**Figura 31**

Fotograma del cortometraje *Las cosas que no te dije* (2024), de Xiomara Loja (02' 36'')



*Nota.* En esta escena vemos la habitación de Teresa luego que Alma ya no está viva.

En conclusión, la dirección de arte en nuestro cortometraje se centra en transmitir la carga emocional y el desarrollo de Teresa mediante composiciones visuales y simbolismos cuidados en cada detalle. Utilizamos colores específicos, como el naranja para Alma, que simboliza vida y alegría, y el azul para Teresa, que representa su tristeza y duelo. Durante la preproducción, diseñamos las locaciones para reflejar el viaje emocional de Teresa, desde un entorno ordenado hasta uno caótico, capturando y mostrando su evolución interna. Estas decisiones se implementaron con éxito, resultando en una narrativa visual que enriquece profundamente la historia. En resumen, la dirección de arte de este cortometraje no solo potenció la trama y la estética, sino que también me permitió crecer profesionalmente en mi campo.

**Área Técnico- Creativa de UIC: Montaje****Autor: Diego Antonio Rubio Carrera / montajista****Montaje, insertos y desarrollo de personajes en el coming of age *Las cosas que no te dije*.****Introducción**

El objetivo de nuestra investigación es definir cómo se relaciona el desarrollo del personaje con el montaje y el uso de planos insertos, con el fin de realizar la propuesta del montaje del cortometraje *Las cosas que no te dije*. La pregunta de investigación es: ¿Cómo influye el montaje en el desarrollo del personaje utilizando planos insertos? El montaje puede influir en la percepción del personaje principal, su conflicto y evolución. La decisión de usar planos insertos puede complementar esta influencia del montaje en el desarrollo del personaje, además de apoyar en la exposición del paso del tiempo y en mostrar los diferentes lugares donde ocurren las escenas. En el género coming of age, el montaje y los insertos adquieren funciones particulares en el desarrollo del personaje.

En el ámbito del cine contemporáneo, hemos analizado varias películas que abordan los temas indicados en el título y objetivo de esta investigación. Entre ellas se encuentran *Eighth Grade* (2018) de Bo Burnham, *Moonlight* (2016) de Barry Jenkins y *The Perks of Being a Wallflower* (2012) de Stephen Chbosky. Asimismo, en el terreno de la teoría cinematográfica, hemos consultado los siguientes textos que exploran los temas de nuestra investigación: *Esculpir en el tiempo* (1984) de Andrei Tarkovsky, *Abrir y cerrar los ojos* (1995) de Walter Murch, *El montaje cinematográfico. Del guión a la pantalla* (2014) de Joan Marimón y *Estética del cine* (2008) de Jacques Aumont. Cabe destacar que nuestro estudio estará guiado por el método de investigación/creación propuesta por Hernández Hernández (2006 y 2015) y Carreño (2014).

Este ensayo reflexivo está compuesto por un marco teórico, una justificación y el análisis de tres películas: *Dead Poets Society* (1989) de Peter Weir, *Boyhood* (2014) de Richard Linklater y *Roma* (2018) de Alfonso Cuarón. En *Dead Poets Society* (1989) se aborda el tema de la influencia del montaje en el desarrollo del personaje; en *Boyhood* (2014) se explora la importancia del montaje y su uso progresivo; y en *Roma* (2018) se analizan el montaje, los planos insertos y los sintagmas visuales en la narrativa. Finalmente, se incluye una reflexión sobre el montaje en el cortometraje titulado *Las cosas que no te dije*.

### Antecedentes y justificación

En nuestra revisión de investigaciones previas, hemos encontrado, en la Universidad de Cuenca, los siguientes estudios: *A Doble Cuadro: Montaje en Dos Situaciones* (2015), de Sebastián Sánchez, donde el autor profundiza en la utilización del montaje en dos situaciones distintas, en una forma de asociar visualmente a los espectadores la presencia de varios momentos consecutivos, y en la utilización de las teorías de montaje de Sergei Eisenstein, a la vez que explora diferentes aspectos visuales, teatrales o dramáticos que ocurren en el proceso del montaje de una película.

*Ritmo y emoción a través del montaje en el cortometraje Indiferentes* (2023), de Marissa Cueva, la investigación se centra en dos principios clave de las leyes de Murch en el montaje cinematográfico y sobre los beneficios narrativos que se obtienen al priorizar el ritmo y la emoción generada por el corte en la experiencia del espectador. Según Murch, estos dos aspectos son fundamentales para dar vida a la narrativa y evitar la monotonía. Se espera que al utilizar el corte para manipular emociones y avanzar en la historia al ritmo adecuado, se logre transmitir lo que la escena requiere.

*Analizando el vacío. Análisis de los códigos que constituyen al cine como una forma de expresión que manipula la realidad e imagen en pos de su re-simbolización* (2014), de Patricio Capelo, que se basa en el análisis del cortometraje *El contenedor*, en un análisis del lenguaje cinematográfico contemporáneo con nociones en el montaje de Sergei Eisenstein y de André Bazin, en la aplicación de efectos concretos al espectador y cómo afecta en la percepción humana, tomando al montaje como un principio de codificación en un patrón común de una cantidad determinada de obras.

*Montaje de superposición sonora como premeditación aplicada al cortometraje El viaje de papá* (2022), de Luis Coro, que se enfoca en la manera en que el movimiento realza su discurso, acompañado del sonido; esto con la experimentación y anticipación de elementos visuales, explorando a la figura del montajista como creación de emoción a través del lenguaje cinematográfico, y la utilización de tipos de montaje dentro de la narrativa.

*Sintonizar con la emoción: conceptualización y técnica de montaje documental y dirección de fotografía* (2020), de Mateo Nicolás Monroy Costales. Inicialmente, este texto busca establecer una narrativa documental de enfoque observacional, con la intención de desarrollar un progreso dramático que genere empatía en el espectador. En este proceso, se concede primacía al ritmo intrínseco de la escena, con el propósito de conducir a la audiencia hacia reflexiones significativas, evitando, no obstante, caer en la mera contemplación visual.

Además, se emplea el ritmo externo para transmitir la sensación de caos experimentado por el personaje principal en momentos específicos.

Además, en el Universidad de las Américas encontramos, *El montaje utilizado como elemento narrativo* (2018), de Juan Miguel Arregui, en el cual crear un proyecto cinematográfico que respete la perspectiva del espectador, centrándose en el montaje y las opciones que ofrece a la cinematografía. Busca un montaje natural que revele cierta información mientras oculta otra, permitiendo que la audiencia complete los detalles faltantes. Se persigue una mirada neutral con planos largos y estáticos, dando espacio a momentos cruciales de la vida de los personajes, donde el movimiento y las acciones son impulsadas por ellos. El montaje se manifiesta a través del movimiento interno en el cuadro, guiando al espectador de un momento a otro de manera fluida;

*La poesía en el cine. Influencias y semejanzas para la creación de un cine poético* (2019), de Andrea Milena Marín López, en este texto analiza *El lienzo roto* explora el lenguaje poético en el cine a través de elementos estéticos, espaciales y temporales, tomando inspiración de figuras como Tarkovski y Mayakovski. Se destaca la conexión intrínseca entre el tiempo, el espacio y la poesía cinematográfica, similar a los sueños o la memoria. El montaje se presenta como un elemento clave en ambas artes, uniendo fragmentos abstractos de la vida para transformarlos en una obra concreta.

Por otro lado, en la Universidad San Francisco de Quito obtuvimos *El montaje Cinematográfico: herramienta artística* (2015), de Gabriela Garcés Espinoza, en este texto se destaca la visión de editores como Eisenstein, Murch, Schoonmaker, Menke y Bartz. Eisenstein aporta una base teórica sólida, Murch enfoca en el ritmo y la atención del público, Schoonmaker destaca la esencia y el instinto del editor, Menke aborda el montaje como vanguardia, y Bartz defiende la estructura en documentales. La edición es una herramienta versátil, subordinada a la sensibilidad del editor y al carácter narrativo de cada película. Debe contribuir a la estética, construir la experiencia del espectador y afectar emocionalmente, como respaldan las escenas en anexos.

Los estudios antes citados, es verdad, tratan temas relacionados con el montaje, el análisis y su función como herramienta para plantear el lenguaje cinematográfico y, en rasgos generales consideran al montaje en varios aspectos relacionados a prácticas cinematográficas. Al contrario, nuestra investigación trata de explorar la manera en que el montaje y el plano inserto pueden influir en el desarrollo del personaje.

Desde que empecé mis estudios en la carrera de Cine, me sentí atraído por cómo el montaje puede contar diferentes historias a través de los mismos planos y la manera en que incorpora todos los recursos del lenguaje cinematográfico para así crear un filme. Debido a este interés ha participado en varias producciones estudiantiles como: *Permiso* (2021); *Contraluz parte 2* (2022); *Novillo de bombas* (2023); *Cara a Cara* (2023); *Más allá del Vado Cap. 2* (2023); *Timelapse d 'amore* (2023), en los que siendo montajista implementé varios recursos de edición para dar a contar una historia y aprovechar todos los recursos visuales, de tal manera que el montaje también influye en una percepción del espectador. En este sentido, el montaje de *Las cosas que no te dije* tiene que explorar toda la capacidad influencia del montaje para apoyar la evolución de un personaje.

### **Marco teórico**

Como se ha indicado anteriormente, los conceptos de esta investigación son los planos insertos y la influencia del montaje, para comprender las técnicas y principios que moldean a la narrativa visual, explorar las teorías y metodologías como Bordwell, Thompson (2008) y teóricos como Christian Metz (1992) proporcionan una base sólida para comprender cómo el montaje influye en la percepción del espectador y en la estructura de la narrativa. Los cuales se definen a continuación:

#### **Planos insertos**

Respecto de los insertos, este término se menciona en los *Nuevos Conceptos de la Teoría del Cine* (1992), de Robert Stam en *La Grande Syntagmatique*, donde se define como “planos únicos que sobresalen de su contexto de modos especialmente llamativos, no son menos problemáticos” (1992, p.61), se establece una base para comprender la importancia de estos elementos en la narrativa cinematográfica. Al enfatizar la singularidad y el impacto visual de los insertos en la narrativa cinematográfica, Stam sugiere que estos planos no deben subestimarse, tienen una función destacada en la composición visual, además, en su contribución al significado y la estructura de un filme, lo que respalda la relevancia de analizar su uso en *Las cosas que no te dije* para comprender mejor su función en el desarrollo de personajes.

En el texto Robert Stam menciona que existen subdivisiones de los insertos en 4 subtipos, por motivos de esta investigación exploramos 3: Inserto no Diegético “un plano único que presenta objetos exteriores al mundo ficcional de la acción” (1992, p.60), es una técnica cinematográfica utilizada para introducir elementos que proporcionan información adicional, crea un contexto, o evoca una atmósfera particular sin formar parte directa del mundo

narrativo de los personajes; Inserto explicativo “planos aislados que clarifican hechos para el espectador” (1992, p.60) se utilizan para asegurar que ciertos aspectos de la historia o detalles cruciales sean comprendidos claramente, evitando confusiones y mejorando la comprensión global de la narrativa; Inserto de diégesis desplazada “imágenes diegéticas «reales» pero fuera de contexto temporal o espacialmente”(1992, p.60), utilizada para introducir tomas que pertenecen al mundo narrativo de la película, pero que se muestran en un contexto temporal o espacial diferente al de la acción principal. Estas tomas pueden servir para proporcionar información adicional, ofrecer flashbacks, prever eventos futuros, o añadir capas de significado a la narrativa.

Además, se menciona que “las subdivisiones de los planos autónomos resultan útiles, y verdaderamente clarifican ciertos procesos de la narración fílmica” (1992, p.62). Esta clasificación es relevante porque proporciona una estructura para entender mejor la diversidad de funciones y usos que pueden tener los insertos en una película. Al categorizar los insertos de esta manera, se facilita el análisis y la comprensión de cómo estos elementos contribuyen a la narrativa visual y al desarrollo de la trama. La afirmación de Stam subraya la importancia de esta clasificación para el estudio del cine proporcionando una herramienta conceptual que ayuda a desentrañar los complejos mecanismos de la narrativa cinematográfica y a profundizar en la comprensión de cómo se construye el significado en la pantalla.

Para entender desde la teoría como Metz plantea su visión de un filme, en el texto *Narrativa Audiovisual* (2006), de Jordi Sánchez Navarro se menciona que “el principal objetivo de Christian Metz, tal y como él mismo explica en sus ensayos, era «llegar al fondo de la metáfora lingüística» en el cine, contrastándola con los conceptos más avanzados de la lingüística contemporánea” (2006, p.82). Metz buscaba profundizar en la metáfora lingüística en el cine, utilizando los conceptos más avanzados de la lingüística contemporánea como punto de comparación. Esta afirmación resalta la ambición de Metz de explorar las complejidades del lenguaje cinematográfico y su estructura, y la relación con el lenguaje verbal. La anterior cita sugiere que Metz estaba interesado en establecer un diálogo entre el cine y la teoría lingüística moderna, con el objetivo de enriquecer la comprensión de la naturaleza del lenguaje cinematográfico y su potencial metafórico. Metz, al intentar conectar el cine con los conceptos avanzados de la lingüística contemporánea, y al buscar contrastar la metáfora lingüística en el cine con los avances teóricos de la lingüística, estaba tratando de situar al cine dentro de un marco teórico más amplio y sofisticado. Esto implica una búsqueda de comprensión más profunda sobre cómo el cine, como forma de expresión, se relaciona con otros sistemas semióticos y lingüísticos.

Entre todos estos problemas de teoría cinematográfica, uno de los más importantes es el de la impresión de realidad que el espectador experimenta ante el filme. Más que la novela, más que la obra de teatro, más que el cuadro del pintor figurativo, el filme nos produce la sensación de asistir directamente a un espectáculo casi real [...]. Existe una modalidad fílmica de la presencia altamente creíble. (Metz, 2002, p. 22).

Christian Metz subraya la cuestión fundamental de la impresión de realidad en el cine y cómo esta experiencia difiere de otras formas de arte. Metz destaca que el cine tiene la capacidad única de crear una sensación de realidad casi palpable para el espectador, una experiencia que va más allá de la novela, la obra teatral o la pintura figurativa. Esto nos lleva a considerar cómo los planos insertos contribuyen a esta sensación de realidad, ya que al incluir detalles que complementan la forma de cómo el espectador mira y conoce a personajes en la pantalla, pueden ofrecer información adicional, enfatizar emociones o proporcionar contexto, todo lo cual enriquece la experiencia visual y contribuye a la sensación de realidad que Metz menciona. Por ejemplo, un plano inserto que muestra un primer plano de las manos de un personaje tocando un objeto puede transmitir una sensación táctil y realista al espectador, haciéndolo sentir más inmerso en la escena. Al permitir que el espectador observe detalles específicos de manera cercana y detallada, los planos insertos refuerzan la ilusión de realidad que el cine es capaz de crear, intensificando así la experiencia cinematográfica y aumentando la sensación de estar presente en el mundo representado en la pantalla.

En el texto de Jordi Sánchez Navarro destaca la idea central de Christian Metz sobre la analogía entre el cine y el lenguaje, centrándose en su naturaleza sintagmática común.

La verdadera analogía entre cine y lenguaje, para Metz, consiste en su naturaleza sintagmática común. Al pasar de una imagen a dos imágenes, el cine se convierte en lenguaje. Tanto el lenguaje como el cine producen discurso mediante operaciones paradigmáticas y sintagmáticas. (2006, p.86)

Metz argumenta que el cine se convierte en un lenguaje cuando pasa de una sola imagen a la secuencia de dos imágenes o más. Esta afirmación sugiere que el cine comparte con el lenguaje la capacidad de producir discurso a través de operaciones paradigmáticas y sintagmáticas; esta cita resalta la importancia de entender el cine como un lenguaje, lo que implica que tiene elementos comparables a la gramática y la estructura del lenguaje verbal.

Los planos insertos, en este contexto, pueden ser vistos como una manifestación de la naturaleza sintagmática del cine. Al incorporar planos adicionales dentro de una secuencia, el director está construyendo una narrativa visual mediante la combinación de diferentes

elementos visuales en una secuencia coherente. Esto se asemeja al proceso sintagmático del lenguaje, donde las palabras se combinan en secuencias para formar oraciones con significado. Además, la relación entre el cine y el lenguaje resalta la importancia de entender cómo los elementos visuales y narrativos se combinan para crear significado en una película. Los planos insertos, al proporcionar detalles específicos dentro de una secuencia más amplia, contribuyen a esta construcción del significado cinematográfico al influir en cómo se percibe y se interpreta una escena en particular.

### **Influencia del montaje en el desarrollo del personaje**

Respecto al concepto de influencia del montaje en el desarrollo del personaje según Aumont en *La estética del cine* (2008), “el montaje asegura el encadenamiento de los elementos de la acción según un relación de, globalmente, es una relación de causalidad y/o temporalidad diegéticas” (2008, p.191), la cita destaca la función del montaje en el desarrollo del personaje, especialmente en términos de cómo el montaje asegura el encadenamiento de los elementos de la acción dentro de la narrativa cinematográfica. El montaje no solo organiza los elementos visuales de una película, sino que también contribuye a la coherencia narrativa al encadenar los eventos de la acción de manera causal y/o temporal. Esto significa que el montaje tiene un impacto directo en cómo se presenta la historia y cómo se desarrollan los personajes a lo largo de la película.

Además, al enfatizar la relación de causalidad y temporalidad diegéticas en el montaje, Aumont sugiere que el montaje no es solo una herramienta técnica, sino que también tiene implicaciones narrativas profundas. En el contexto del desarrollo del personaje, esto implica que el montaje no solo organiza visualmente la historia, sino que también influye en la comprensión del espectador sobre la motivación, la evolución y las relaciones del personaje dentro del mundo narrativo. Por ejemplo, la secuencia yuxtapuesta de diferentes eventos puede influir en cómo se percibe el crecimiento o cambio del personaje a lo largo de la trama.

En el texto Aumont definen al montaje “como la presencia de dos elementos fílmicos, que logran producir un efecto, específico que cada uno de estos elementos, tomando por separado, no produciría” (2008, p.67). Comprendemos que el montaje es una herramienta, por la cual, en la unión de varios planos, podemos crear diferentes sensaciones al espectador y como la presencia de dos elementos fílmicos que producen un efecto específico que cada uno, por separado, no produciría, es relevante para entender la influencia del montaje en el desarrollo del personaje en el cine. Desde esta perspectiva, el montaje se convierte en una

herramienta crucial para crear una representación cinematográfica rica y compleja de los personajes.

El montaje no solo organiza visualmente los elementos de una película, sino que también desempeña un papel activo en la construcción del carácter y la personalidad de los personajes. Al combinar diferentes elementos visuales, como planos, imágenes, sonidos, música, etc., el montaje puede crear una interacción entre ellos que genere un efecto emocional o narrativo único que no se lograría si estos elementos se presentarán de manera independiente. Por ejemplo, la combinación de un primer plano del rostro de un personaje con una música melancólica puede evocar una sensación de tristeza o nostalgia que no sería tan impactante si se presentaran por separado, crea una representación visual compleja y matizada. Al manipular la secuencia y la combinación de elementos fílmicos, el montaje puede sugerir estados emocionales, relaciones interpersonales, cambios psicológicos y otros aspectos del desarrollo del personaje de manera sutil pero poderosa. Además, al crear una conexión entre diferentes momentos en la narrativa, el montaje puede mostrar la evolución del personaje a lo largo de la película, desde su introducción hasta su resolución.

Además, en el libro *El arte cinematográfico* (1995) de David Bordwell y Kristin Thompson se menciona que “El montaje no es necesariamente la técnica cinematográfica más importante, pero contribuye en gran medida a la organización de la película y al efecto que causará en los espectadores” (1995, p. 246). Pone de relieve la importancia del montaje como una técnica cinematográfica que, si bien no es la única, desempeña un papel crucial en la organización de la película y en la forma en que ésta impacta en los espectadores. Bordwell y Thompson ponen al montaje como una técnica cinematográfica que contribuye significativamente a la organización de la película y al efecto causado en los espectadores, además, la importancia fundamental del montaje en la creación de una narrativa coherente y significativa en el cine. Aunque el montaje no es la única técnica cinematográfica, su capacidad para organizar visualmente los elementos de la película, es crucial para guiar la experiencia del espectador y transmitir el mensaje deseado por el director.

Esta cita subraya cómo el montaje influye en el desarrollo del personaje al contribuir a la organización y coherencia de la película en su conjunto. El montaje no solo determina la secuencia de eventos en la trama, sino que también afecta la forma en que se perciben e interpretan los personajes a lo largo de la historia. Además, el montaje puede emplearse para transmitir emociones, motivaciones y cambios internos en los personajes a través de la edición de secuencias y la yuxtaposición de diferentes momentos en la narrativa. Esto

contribuye a la complejidad y la profundidad de la representación del personaje, así como a la implicación emocional del espectador en su viaje.

Ya comprendiendo al montaje como herramienta fundamental para la creación de un filme, el libro de Bordwell y Thompson expone, “una vez que es consciente del montaje, es fácil advertir no sólo por qué es una técnica tan extendida, sino también por qué las disyuntivas del espacio, el tiempo y los elementos gráficos que ocasiona el montaje” (1995, p.249). Se resalta la importancia y la omnipresencia del montaje como técnica cinematográfica. Al comprender el montaje, se vuelve evidente no solo su amplia utilización en el cine, sino también las complejidades que conlleva, especialmente en lo que respecta a las decisiones relacionadas con el espacio, el tiempo y los elementos visuales. Destaca que el montaje no solo se refiere a la simple yuxtaposición de imágenes, sino que implica una serie de decisiones creativas y narrativas que afectan la percepción del espectador y la construcción de la historia. La manipulación del espacio y el tiempo, así como la selección de elementos gráficos, son aspectos fundamentales del proceso de montaje que influyen en cómo se presenta y se interpreta una película, estas decisiones de montaje pueden influir en cómo se percibe la evolución del personaje a lo largo de la película, así como en la relación del espectador con él.

Para analizar nuestras películas referenciales vamos a armar el concepto de planos insertos a partir de los autores citados previamente: profundizar en la comprensión, planos que complementan la escena: detalles, utilidad en la narrativa cinematográfica, organización de la narrativa y afectación de la percepción del tiempo y el espacio, enriquecimiento de la experiencia visual. (Aumont, 2008; Bordwell and Thompson, 1995; Christian Metz, 2002; Robert Stam 2002; Jordi Sánchez, 2006). Para esta investigación, se enfoca en el uso de planos insertos en combinación del montaje en la influencia del personaje, complementando la escena, organizando la narrativa visual en su uno progresivo y proporcionando una comprensión más profunda de sus motivaciones, emociones y relaciones en la historia cinematográfica.

## Análisis Fílmico

Como se ha mencionado en la introducción, el análisis fílmico que va a dar lugar en este ensayo y que se la ha utilizado para la propuesta estética de montaje son *Dead poets society* (1989), de Peter Weir; *Boyhood* (2014), de Richard Linklater; *Roma* (2018), de Alfonso Cuarón. El análisis seguirá el orden indicado en la numeración de los conceptos.

### Análisis de *Dead poets society* (1989), de Peter Weir

#### FICHA TÉCNICA

Dirección: Peter Weir

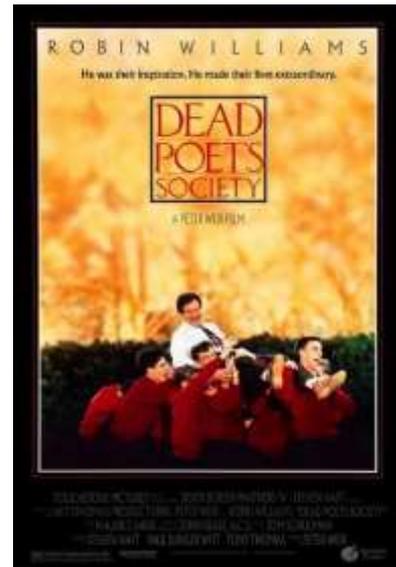
Producción: Steven Haft, Paul Junger Witt y Tony Thom

Guión: Tom Schulman

Género: Drama

País: Estados Unidos

Duración: 124 min



#### Sinopsis

En un prestigioso colegio en la década de 1950, un carismático profesor de literatura inspira a sus estudiantes a cuestionar las normas sociales y a perseguir sus pasiones artísticas. Utilizando la poesía como herramienta de liberación, desafía las expectativas impuestas, generando conflictos y reflexiones profundas descubriendo el significado del "carpe diem" y la importancia vital de luchar por alcanzar los sueños mientras exploran la búsqueda de la autenticidad y la libertad individual.

#### La influencia del montaje en el desarrollo de personaje en *Dead Poets Society* (1989)

La esencia del filme se impregna y denota en los hilos que el montaje teje. Robin William y Robert Sean protagonizan *Dead Poets Society* (1989), la cual sigue la historia de Keating, un profesor de poesía que, al cambiar la estricta metodología de enseñanza en sus alumnos, fomenta en ellos la intriga de su vida. Los jóvenes recrean la sociedad de los poetas muertos donde, con las enseñanzas de Keating, declaman poemas y cambian sus temperamentos conforme avanza el filme. Mientras Neil, siguiendo los ideales de Keating, invade las disposiciones disciplinarias de su padre, al punto de morir por sus pasiones e ideales. Por lo

ello, en el presente ensayo se analizará al montaje como catalizador para el desarrollo de personaje en el filme en su utilización en los estilos de montaje con el montaje rítmico, montaje de atracciones, montaje de choque y montaje paralelo.

### Montaje rítmico

En *Dead Poets Society* (1989), el montaje emerge como una herramienta cinematográfica clave que contribuye al desarrollo temático y de personajes. Weir utiliza un montaje lento con una cuidadosa yuxtaposición de planos, lo cual resalta los contrastes entre el conservador entorno académico y las aspiraciones individuales de los estudiantes de Welton Academy. Esta combinación de imágenes, palabras, menciones escritas, ruidos y música complejiza la organización del relato fílmico (Aumont, 2008). El montaje rítmico refleja la transformación gradual de los estudiantes, su liberación de las expectativas opresivas y la adopción de la poesía como forma de expresión personal. La elección de planos y el montaje meticuloso refuerzan esta liberación progresiva, destacando el impacto del profesor Keating en sus vidas, como se observa claramente en la escena del 16'10" (véase Figura 32).

### Figura 32

Secuencia de fotogramas de la película *Dead Society Poets* (1989), de Peter Weir (16'10")



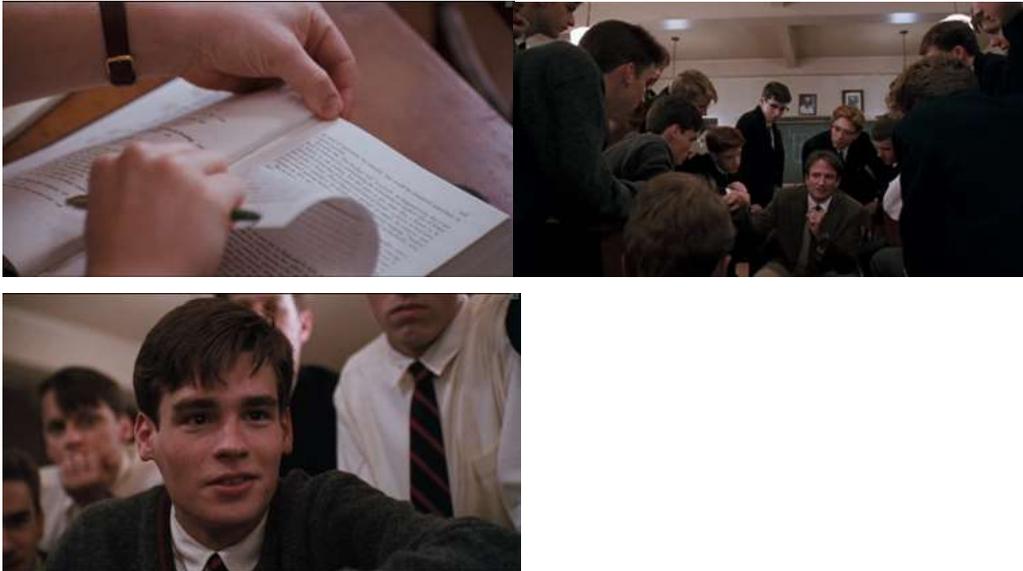
*Nota.* Keating enseña a pensar diferente desde el inicio, empleando diversos planos insertos. Tomado directamente de la película.

El montaje rítmico desempeña un papel esencial en el desarrollo temático y de personajes. Peter Weir utiliza el montaje rítmico para reflejar el despertar intelectual y emocional de los estudiantes bajo la influencia del profesor Keating. Las escenas de inspiración y descubrimiento personal están marcadas por un montaje más rápido y dinámico, que transmite la efervescencia de nuevas ideas y la creciente pasión de los jóvenes. En contraste, los momentos de conflicto y reflexión mantienen un ritmo más pausado, permitiendo que el espectador absorba la profundidad emocional de las situaciones. Este uso del montaje rítmico no solo mantiene el interés del espectador, sino que también subraya el viaje transformador de los personajes. Por ejemplo, las secuencias en las que los estudiantes exploran la poesía

y la literatura de manera no convencional están con un ritmo acelerado que capta su entusiasmo y libertad creativa en el 22'57". (véase figura 33)

### Figura 33

Secuencia de Fotograma de la película *Dead Society Poets* (1989), de Peter Weir (22'57")



*Nota.* En esta secuencia podemos ver como el montaje rítmico y acelerado ayuda a establecer el entusiasmo de la clase por el profesor. Tomado directamente de la película.

En cambio, las escenas que muestran la rígida estructura académica de Welton Academy, y las tensiones que de allí surgen, se presentan con un ritmo más lento y deliberado, enfatizando la opresión y el conflicto interno de los personajes. El montaje rítmico también contribuye a la construcción de la atmósfera y el tono de la película. Las transiciones suaves y meditativas en los momentos de introspección, como cuando los estudiantes reflexionan sobre las palabras de Keating o sus propios sueños y aspiraciones, crean una sensación de contemplación y crecimiento personal. Estas elecciones de ritmo ayudan a enfatizar los cambios internos de los personajes y su evolución a lo largo de la narrativa en el 26'50" (véase figura 34)

**Figura 34**

Secuencia de fotogramas de la película *Dead Society Poets* (1989), de Peter Weir (26''50')



*Nota.* Un montaje más lento para la escena, pero vemos el orden en toda la escuela, a diferencia de los alumnos conversando sobre su maestro. Tomado directamente de la película.

**Montaje de atracciones**

El montaje es una herramienta cinematográfica que nos ayuda a explorar cómo se desarrollan las relaciones entre planos, permitiéndonos notar la influencia del profesor Keating en los estudiantes. En *Dead Poets Society*, además de emplear un montaje rítmico cuidadoso, la película incorpora el montaje de atracciones y el montaje de choque, estilos de montaje de Eisenstein, para intensificar las tensiones entre la tradición académica y las aspiraciones individuales de los estudiantes del Welton Academy. A través del montaje de atracciones, se yuxtaponen imágenes que evocan una respuesta emocional intensa, subrayando la resistencia de los jóvenes a la opresión de las expectativas sociales. Esta técnica destaca momentos clave en los que los estudiantes comienzan a cuestionar y desafiar las normas establecidas, generando un impacto emocional poderoso en el espectador (Morales, 2016). Por ejemplo, cuando los estudiantes descubren la poesía y la literatura de una manera que va más allá del enfoque tradicional y restrictivo de la academia, los cortes rápidos entre las expresiones de los estudiantes y los textos inspiradores que leen generan una sensación de entusiasmo y despertar como en el 56'40'' (véase figura 35).

**Figura 35**

Secuencia de fotogramas de la película *Dead Society Poets*(1989), de Peter Weir (56'40")



*Nota.* Keating hace recitar a un alumno tímido un poema, los demás observan atentos. Tomado directamente de la película.

El montaje de atracciones se utiliza también para conectar emocionalmente al espectador con la pasión y el descubrimiento de los estudiantes. Al intercalar planos que muestran las reacciones emocionales de los jóvenes con imágenes de sus actividades inspiradoras, como sus reuniones clandestinas en la cueva como lo vemos en varios momentos de filme, por ejemplo, del 36'28" (véase figura 5), Weir logra crear una narrativa visual que celebra la creatividad y la individualidad. Este tipo de montaje no solo resalta los momentos de revelación personal, sino que también establece un contraste con las escenas de opresión académica, enfatizando la lucha interna de los personajes. Esta yuxtaposición de planos sirve para reforzar el mensaje central de la película sobre la importancia de la autoexpresión y la resistencia a las normas restrictivas (véase figura 36).

**Figura 35**

Fotograma de la película *Dead Society Poets* (1989), de Peter Weir (36'28").



*Nota.* Primera reunión del club de los poetas muertos. Tomado directamente de la película.

**Figura 36**

Fotograma de la película *Dead Society Poets* (1989), de Peter Weir (59'50")



*Nota.* Todo el club se reúne para recitar poemas en la cueva y son ellos mismos. Tomado directamente de la película.

### Montaje de Choque

Por otro lado, el montaje de choque se utiliza para crear un efecto de contraste abrupto y disruptivo, enfatizando los conflictos internos y externos que enfrentan los personajes, por ejemplo, cuando el padre de Neil lo enfrenta en los pasillos, 08'20" (véase figura 37). Este estilo de montaje, caracterizado por transiciones rápidas y contrastantes, subraya la creciente tensión entre el conformismo impuesto por la academia, la búsqueda de identidad y libertad personal de los estudiantes. Las transiciones bruscas entre los rígidos y estériles entornos académicos, las escenas llenas de vida y emoción de los estudiantes explorando su creatividad, intensifican la sensación de conflicto, esto puede ser visto y diferenciado en el momento del 75'59" donde se puede observar como la figura de autoridad domina, a diferencia del 160'41" momento cuando los estudiantes se revelan de la autoridad (véase figura 38 y 39). Como lo vemos en las escenas que alternan entre las estrictas aulas y las vibrantes reuniones del club de poesía de los poetas muertos, el montaje de choque resalta la dicotomía entre la represión y la libertad, acentuando la urgencia de los estudiantes por liberarse de las limitaciones impuestas.

#### Figura 37

Fotograma de la película *Dead Society Poets* (1989), de Peter Weir (08'20')



*Nota.* El padre de Neil lo amenazó para que mantenga un buen comportamiento y las apariencias. Tomado directamente de la película.

**Figura 38**

Fotograma de la película *Dead Society Poets* (1989), de Peter Weir (75''59').



*Nota.* Una asamblea de estudiantes todos manteniendo la postura y comportamiento por el director. Tomado directamente de la película.

**Figura 39**

Fotograma de la película *Dead Society Poets* (1989), de Peter Weir (160''07').



*Nota.* Vemos a todo el Club de los poetas muertos encima de sus mesas quitándose las opresiones de la escuela. Tomado directamente de la película.

Además, el montaje de choque se emplea para reflejar los momentos de crisis y transformación en los personajes. Las rápidas y discordantes transiciones durante los enfrentamientos y las decisiones críticas subrayan el impacto emocional de estas situaciones. Por ejemplo, los momentos de confrontación entre los estudiantes y las figuras autoritarias se presentan con cortes abruptos que aumentan la tensión y dramatizan el conflicto, como se puede ver en el último enfrentamiento que tiene Neil con su padre, después de participar en una obra de teatro en el 100''10' (véase figura 40). Aumont menciona que la historia contada y la propia película, mediante la yuxtaposición de imágenes, reproducen esta primera presentación. El cine de ficción es, por tanto, dos veces irreal: por lo que representa (la ficción) y por la manera en que lo representa (imágenes de objetos o actores) (Aumont, 2008). En *Dead Poets Society*, la película no solo narra una historia ficticia, sino que también utiliza el montaje de manera consciente para construir la realidad de su universo cinematográfico, utilizando estos estilos de montaje para reforzar los temas centrales de resistencia y autoexpresión.

#### Figura 40

Secuencia de fotogramas de la película *Dead Society Poets* (1989), de Peter Weir (100''10').



*Nota.* El padre de Neil lo enfrenta por participar en una obra de teatro sin su autorización, vemos al montaje pasar por el rostro de cada personaje presente. Tomado directamente de la película.

#### Montaje Paralelo

El montaje paralelo se utiliza de manera efectiva para resaltar las tensiones entre la tradición y la individualidad, al tiempo que profundiza en las realidades emocionales y filosóficas de los personajes. Un ejemplo claro de esto es cuando se intercalan escenas de las clases de literatura con momentos de revelación personal de los estudiantes, en la escena cuando Keating hace que toda la clase suba al escritorio dándoles una lección de vida en el 43''00' (véase figura 41). Por ejemplo, durante una de las clases, Keating explora la poesía romántica

y sus ideales de libertad y pasión, se corta a diferentes estudiantes reaccionando de manera diversa a las palabras del profesor. Mientras Keating habla de la importancia de la libertad creativa y la expresión personal en la poesía, vemos a algunos estudiantes mostrando signos de inspiración y entusiasmo, mientras que otros parecen incómodos o desafiantes ante las ideas del profesor como se puede observar en el 29''03' (véase figura 42).

### Figura 41

Secuencia de fotogramas de la película *Dead Society Poets* (1989), de Peter Weir(43''00').



*Nota.* Keating rompe las convenciones establecidas y hace que su clase piense y actúe diferente. Tomado directamente de la película.

### Figura 42

Secuencia de fotogramas de la película *Dead Society Poets* (1989), de Peter Weir (29''03').



*Nota.* Primer acercamiento de los estudiantes al club de los poetas muertos y Keating los incentiva a crear el grupo. Tomado directamente de la película.

Al adoptar estas técnicas, logra un montaje que no solo avanza la narrativa, sino que también profundiza en las luchas ideológicas y emocionales, reflejando la influencia, por lo que el montaje asegura el encadenamiento de los elementos de la acción según una relación de una relación de causalidad y/o temporalidades diegéticas (Aumont, 2008). Por lo tanto, la película se convierte en un espacio donde la irrealidad de la ficción y la representación visual se entrelazan, contribuyendo a la creación de un mundo cinematográfico rico en significados y reflexiones sobre la naturaleza humana y la sociedad.

Este montaje paralelo crea una dualidad visual que refleja tanto la narrativa ficcional como las realidades emocionales de los personajes. Mientras la clase avanza y los estudiantes exploran nuevas ideas y perspectivas, sus reacciones personales ofrecen una ventana a sus luchas internas y sus propias percepciones sobre el mundo que los rodea. Esta técnica no solo avanza la narrativa al mostrar el impacto de Keating en sus alumnos, sino que también profundiza en las complejidades de sus experiencias individuales. Ejemplifica cómo utiliza esta técnica para explorar temas más amplios sobre la identidad, la libertad y la resistencia a las normas establecidas. Al entrelazar las clases de literatura con los momentos de revelación personal de los estudiantes, la película ofrece una mirada multifacética a la interacción entre la tradición y la individualidad, y cómo estas fuerzas moldean las vidas y las perspectivas de los personajes, esto puede ser visto al momento de las clases de Keating todos los alumnos ríen y disfrutan la clase en el 42"45", a diferencia en el 121"15' lo que observa cómo el director imparte una clase y mantiene el dominio de los estudiantes (véase figura 43 y 44). Al mismo tiempo, vemos fragmentos de las vidas personales de los estudiantes: Neil observando con fascinación a una compañera, Todd escribiendo en su diario con una mezcla de emoción y duda, y Knox contemplando un poema con una expresión de anhelo en su rostro.

**Figura 43**

Fotograma de la película *Dead Society Poets* (1989), de Peter Weir (42''45').



*Nota.* Keating lee un libro de forma graciosa a lo que toda la clase ríe. Tomado directamente de la película.

**Figura 44**

Fotograma de la película *Dead Society Poets* (1989), de Peter Weir (121''15').



*Nota.* Después de la muerte de Neil, el director de la clase volvió al dominio de los estudiantes. Tomado directamente de la película.

En conclusión, *Dead Poets Society* utiliza el montaje cinematográfico como una herramienta esencial para tejer la compleja trama narrativa y explorar las tensiones entre la tradición académica y la expresión individual. Siguiendo los principios de Aumont, el montaje en la película no solo garantiza la coherencia y la fluidez en la relación causal y temporal de los eventos, sino que también amplifica las dualidades inherentes al cine de ficción. El montaje se erige como el tejido conectivo que da vida como un medio poderoso para la construcción de significados y la exploración de la condición humana, destacando cómo puede elevar la narrativa y contribuir de manera significativa al desarrollo de personajes y a la reflexión sobre cuestiones sociales y filosóficas, se convierte en un testimonio cinematográfico sobre la lucha por la autenticidad y la creatividad en un mundo regido por convenciones y expectativas sociales.

### **Análisis de *Boyhood* (2014), de Richard Linklater.**

#### **Ficha Técnica**

Dirección: Richard Linklater

Producción: Richard Linklater, Cathleen Sutherland

Jonathan Sehring y John Sloss

Guión: Richard Linklater

Género: Drama

País: Estados Unidos

Duración: 159 min

#### **Sinopsis**

Sigue la vida de Mason desde los seis hasta los dieciocho años, capturando su crecimiento y desarrollo a lo largo de doce años reales, ofrece una visión única del paso del tiempo y los desafíos familiares de todo tipo de cambios, mudanzas y controversias, relaciones, bodas, diferentes colegios, primeros amores, desilusiones y momentos maravillosos. A medida que Mason experimenta los altibajos de la infancia y la adolescencia, la narrativa se enfoca en la formación de su identidad, sus relaciones y las complejidades de la vida cotidiana.



## **La importancia del montaje y su uso progresivo en *Boyhood* (2014), de Richard Linklater**

Explorando la magistral narrativa temporal de *Boyhood* que despliega la esencia de la vida a través de doce años. El montaje emerge como el arquitecto silencioso que da forma a la experiencia de ver crecer a un personaje en pantalla, fusionando el cine con la realidad, trascendiendo las convenciones y llevando a una íntima reflexión sobre la vida. La película sigue la evolución de Mason, desde los seis hasta los dieciocho años, capturando momentos reveladores de su infancia y adolescencia explorando problemas familiares, relaciones y la complejidad de la vida cotidiana. Se explorará la ingeniosa utilización del montaje, cómo esta herramienta narrativa juega con la percepción del tiempo, la autenticidad en la cinematografía llevado al espectador a una reflexión sobre la existencia y explorando los desafíos creativos del montaje a largo plazo, al utilizar doce años de producción el montaje influyó en la forma en que la historia se desarrolla.

### **La percepción del tiempo, la autenticidad en la cinematografía**

En el contexto del montaje, la evolución visual a través del tiempo emerge como un aspecto fundamental que enriquece la narrativa. El director Richard Linklater emplea una técnica innovadora al filmar la película durante un período de doce años, lo que permite capturar el proceso de crecimiento y desarrollo del personaje principal de una manera auténtica y realista. Al establecer al personaje principal, Mason, se destaca la decisión al montaje de “crecer” con el personaje, el establecimiento del ritmo lento, presentando su entorno, en un montaje métrico que implica en la conexión de escenas, convirtiéndolo en un elemento clave, ya que, establecemos el paso del tiempo, que se ilustra a lo largo de la película. Desde su infancia hasta la adultez, vemos cómo un montaje meticuloso que captura el paso del tiempo de manera gradual y realista. Por ejemplo, en la escena de cumpleaños de Mason, notamos cómo cambia su apariencia y su entorno, lo que refleja de manera efectiva el transcurso natural de los años (véase figura 45) a su vez de la utilización de insertos explicativos que se refiere a planos aislados que clarifican hechos para el espectador (Stam, Burgoyne, Flitterman, 1992), ya que observamos como en el montaje lo utilizan para entender la situación familiar que está Mason.

**Figura 45**

Fotograma de la película *Boyhood* (2014), de Richard Linklater (98'53')



*Nota.* podemos ver a Mason en su cumpleaños número 15, vemos el cambio que ha tenido a lo largo de la película y sus cambios de actitud al ser un adolescente. Tomado directamente de la película.

Además, desde los primeros momentos podemos ver como el montaje se establece en la narrativa, con un montaje de métrico y como el montajista muestra la reacción de Mason que se destaca en varias escenas clave de la película. Por ejemplo, cuando los padres de Mason discuten, el montaje utiliza cambios de planos para capturar las emociones y las tensiones en la familia (véase figura 46). Este enfoque permite al espectador comprender mejor las complejidades de las relaciones familiares y las luchas internas de los personajes. Otro ejemplo es cuando el profesor enfrenta a la a Mason sobre su actitud, el montaje crea esta dualidad en las reacciones de Mason, a la vez como el profesor busca aconsejar para que pueda superarse (véase figura 47). Aquí, el montaje crea una atmósfera de tensión y revelación, profundizando en los conflictos emocionales y las decisiones de los personajes a lo largo del tiempo.

**Figura 46**

Secuencia de Fotograma de la película Boyhood (2014), de Richard Linklater (5'20'')



*Nota.* Mason ve una discusión de su madre, el montaje intercala en varios momentos a la reedición de Mason al escuchar la pelea. Tomado directamente de la película.

**Figura 47**

Secuencia de fotograma de la película Boyhood (2014), de Richard Linklater (103'50'')



*Nota.* Mason en el estudio de fotografía, su profesor lo reclama por su actitud y trata de darle un consejo, se muestra las reacciones de Mason mientras escuchamos en off al profesor. Tomado directamente de la película.

**Análisis de *Roma* (2018), de Alfonso Cuarón.****Ficha Técnica**

Dirección: Alfonso Cuarón

Producción: Alfonso Cuarón, Gabriela Rodríguez y Nicolás Celis

Guión: Alfonso Cuarón

Género: Drama social

País: México

Duración: 135 min

**Sinopsis**

Cleo una joven empleada doméstica que trabaja para una familia de clase media en la ciudad de México a principios de los años 70. Retrata la sensibilidad los desafíos personales y profesionales de Cleo, en un contexto de tensiones políticas y sociales en México. En esta carta de amor a las mujeres que lo criaron, Cuarón se inspira en su propia infancia para pintar un retrato realista y emotivo de los conflictos domésticos y las jerarquías sociales durante la agitación política de la década de los 70.

**Montaje, Planos Insertos y Sintagmas Visuales en la Narrativa en *Roma* (2018), de Alfonso Cuarón**

*Roma* (2018), dirigida por Alfonso Cuarón, se destaca como obra del cine contemporáneo no sólo por su narrativa emotiva, sino también por su uso de técnicas cinematográficas como el montaje y los planos insertos. La película ofrece un análisis a través de *Gran Sintagmática* de Christian Metz, revelando cómo estos elementos se entrelazan para crear una narrativa compleja con la ayuda del montaje. Este ensayo explorará cómo Cuarón utiliza el montaje, los planos insertos y la utilización de sintagmas descriptivos y alternantes, elementos simbólicos que enriquecen la narrativa visual.

**Planos Insertos**

Cuarón utiliza el montaje y los planos insertos para contextualizar el ambiente social y político de la Ciudad de México durante los años 70, una época marcada por agitación y cambios significativos. Los planos insertos explicativos consisten en objetos mostrados sucesivamente sugiriendo una coherencia espacial, utilizado, por ejemplo, para situar la acción (Stam,

Burgoyne y Flitterman,1992). Esta técnica es fundamental para entender cómo Cuarón emplea los planos insertos en *Roma*, especialmente para las diferentes escenas, los planos insertos explicativos de periódicos, vasos rotos o cigarrillos proporcionan al espectador información sobre los personajes o su contexto. Mientras Cleo y la abuela de la familia están en una tienda de muebles, se muestra un plano inserto explicativo sobre los relojes mientras se escucha la manifestación, lo que sitúa la acción en un contexto histórico específico y realza la tensión política que permea la vida cotidiana de los personajes. (Véase figura 51 y 52)

### Figura 48

Fotograma de la película *Roma* (2018), de Alfonso Cuarón (93''55').



*Nota.* se presenta el espacio a la vez que vemos la diferencia sociocultural entre los que están dentro de la tienda y en la manifestación. Tomada directamente de la película.

### Figura 49

Fotograma de la película *Roma* (2018), de Alfonso Cuarón (93''55').



*Nota.* se escuchan disparos y a una multitud correr, destacando el contraste entre la vida cotidiana de la familia y el caos político exterior.

El uso de planos insertos explicativos en *Roma* proporciona al espectador una conexión emocional más profunda con el entorno y los personajes, contextualizando la historia dentro de un marco histórico y cultural específico. Según la clasificación de Metz, los insertos cumplen varias funciones que enriquecen la narrativa visual de la película. Por ejemplo, el inserto explicativo se utiliza para mostrar elementos que contextualizan y ratifican hechos al espectador (Stam, Burgoyne y Flitterman,1992), Uno de los insertos explicativos más notables es el uso del agua. En varias escenas, Cuarón muestra tomas detalladas del agua corriendo, ya sea en la limpieza del patio o en otras situaciones cotidianas, sirven para simbolizar el flujo del tiempo y los cambios en la vida de los personajes. Un ejemplo específico es al principio de la película, donde hay una toma prolongada del agua que fluye y se mezcla con jabón mientras Cleo limpia el piso del garaje. Este inserto establece un tono tranquilo y meditativo e introduce una metáfora visual que se repite a lo largo de la película. (Véase figura 53)

### Figura 50

Fotograma de la película *Roma* (2018), de Alfonso Cuarón (3''30').



*Nota.* se presenta Cleo y su rutina de limpieza, además de contextualizar al espectador en el ámbito social que vive Cleo.

Además, de insertos la película se mantiene en un constante planos secuencia que amplía la forma en la que podemos percibir al espectador, en cuestión del montaje, esto ayuda a interpretar mejor cada corte por lo que se establece una forma más clara a las intenciones interpretar los miedos. Un ejemplo es cuando Cleo se encuentra en una situación de

emergencia en la playa intentando salvar a los hijos de Sofía que están en peligro de ahogarse, el plano secuencia nos ayuda como espectador a sentir la agonía de Cleo al no saber nadar, a lo que podría interpretarse como una representación de sus recuerdos y miedos. La cámara muestra una toma angustiante del mar que podría simbolizar el tumulto emocional interno de Cleo, evocando sus temores más profundos y sus experiencias pasadas, como la pérdida de su bebé. (Véase figura 54 y 55)

### Figura 51

Fotograma de la película *Roma* (2018) de Alfonso Cuarón (121"5').



*Nota.* Cleo aún con su miedo al no poder nadar ayuda a los niños, entrando al mar cada vez está más turbulento. Tomado directamente de la película.

### Figura 52

Fotograma de la película *Roma* (2018), de Alfonso Cuarón (123"21').



*Nota.* Cleo asume el dolor de la pérdida de su bebe, al mismo tiempo que sale del agua con los niños que salvó de no ahogarse. Tomado directamente de la película.

Por otro lado, Metz también menciona al inserto explicativo el cual juega un papel crucial al proporcionar claridad sobre los eventos complejos que afectan a los personajes. A través de planos aislados que clarifican hechos para el espectador (Stam, Burgoyne y Flitterman, 1992), Cuarón construye un contexto detallado que enriquece la comprensión del público sobre las circunstancias históricas y sociales que rodean a los personajes, cómo se puede ver al momento de la escena de la fiesta, en la cual se observa la diferencia sociocultural y económica, en la fiesta de los dueño, se puede ver platos de plata, relojes caros y vino, a diferencia de la fiesta a la Cleo, donde la mayor parte toma en vasos de barro (**Véase figura 53 y 54**). Los planos insertos en *Roma* son dispositivos emocionales y contextuales que profundizan la interacción compleja entre lo personal y lo político en la vida de Cleo y su familia. Estas técnicas cinematográficas permiten a Cuarón contar una historia visualmente impactante, además de reflexionar sobre las conexiones universales entre la historia personal y los eventos históricos que moldean nuestro mundo.

### Figura 53

Fotograma de la película *Roma* (2018), de Alfonso Cuarón (57''21').



*Nota.* En la fiesta se puede ver la clase económica que mantienen, por como es el lugar y los utensilios que hay. Tomado directamente de la película.

**Figura 54**

Fotograma de la película *Roma* (2018), de Alfonso Cuarón (60"50').



*Nota.* Cleo bota un vaso de barro por equivocación, se logra apreciar la diferencia económica entre esta secuencia.

**Sintagma descriptivo**

Cuarón utiliza el montaje para estructurar las escenas cotidianas de manera que mantengan el interés del espectador mientras profundizan en la experiencia emocional de los personajes. Además, Cuarón utiliza el sintagma descriptivo para destacar elementos visuales que enriquecen el contexto social y emocional de la película. Según Metz, el sintagma descriptivo implica la exhibición sucesiva de objetos para sugerir una coexistencia espacial (Stam, Burgoyne y Flitterman, 1992), lo cual se refleja en *Roma* a través de los planos de la casa y sus alrededores. Por ejemplo, objetos personales y detalles del hogar, como los juguetes en la habitación de los niños o los retratos familiares en la sala, ofrecen al espectador una visión íntima de la vida doméstica de Cleo y la familia para contrastar con la agitación política exterior. (Véase figura 55 y 56)

**Figura 55**

Fotograma de la película *Roma* (2018), de Alfonso Cuarón (17''50').



*Nota.* Se muestra la habitación de unos de los hijos de Sofía. Tomado directamente de la película.

**Figura 56**

Fotograma de la película *Roma* (2018), de Alfonso Cuarón (19''12').



*Nota.* Se establece el lugar de trabajo de Cleo y sirven para mostrar el espacio físico y ayudan a construir un sentido de la rutina y la vida familiar . Tomado directamente de la película.

Estos detalles no solo humanizan a los personajes, sino que también subrayan la dualidad entre la estabilidad aparente del hogar y las tensiones políticas que amenazan con perturbarla. El uso de estos elementos visuales y sintagmas cinematográficos, profundiza la narrativa al establecer una conexión emocional con los espectadores a través de la representación visual detallada de la vida cotidiana y los contextos históricos turbulentos. Así,

Cuarón no sólo utiliza el sintagma descriptivo para estructurar la coherencia espacial de la película, explora la compleja interacción entre lo personal y lo político. Se puede observar en una escena donde los planos insertos muestran los gestos y las expresiones faciales sutiles de los personajes mientras interactúan con los vendedores, captando la dinámica emocional subyacente. Según lo explica Metz este enfoque elimina los "tiempos muertos" y mantiene un ritmo narrativo que resuena emocionalmente, creando una experiencia cinematográfica íntima y universal en su representación de la vida cotidiana (Stam, Burgoyne y Flitterman,1992). Cuarón utiliza planos descriptivos para mostrar el entorno de la fiesta: los invitados bailando, la comida y bebida, y los niños jugando. Estos elementos visuales proporcionan una sensación de celebración y estabilidad. Sin embargo, la tranquilidad se ve interrumpida por el incendio en el bosque cercano. Los planos descriptivos de la fiesta se yuxtaponen con las imágenes del fuego, simbolizando las tensiones latentes y los conflictos sociales que amenazan con invadir la aparente calma de la vida de los personajes. (Véase figura 57 y 58)

### Figura 57

Fotograma de la película *Roma* (2018), de Alfonso Cuarón (58"47').



*Nota.* La cámara muestra a los invitados bailando al ritmo de la música. Se observan risas y movimientos fluidos, capturando la energía y la alegría del momento. Tomado directamente de la película.

**Figura 58**

Fotograma de la película *Roma* (2018), de Alfonso Cuarón (65''11').



*Nota.* Invitados corren hacia el incendio para ayudar a apagarlo, usando mantas y cubos de agua. Tomado directamente de la película.

**Sintagma Alternante**

Además de contextualizar y humanizar, Cuarón utiliza el montaje y los planos insertos para introducir y desarrollar elementos simbólicos que enriquecen la narrativa visual de *Roma*. La verdadera analogía entre el cine y el lenguaje funciona no al nivel de las unidades básicas, sino más bien en su naturaleza sintagmática común. Moviéndose de una imagen a una segunda, el cine se convierte en lenguaje (Stam, Burgoyne y Flitterman, 1992). El uso del montaje y los planos insertos en *Roma* establece conexiones simbólicas entre las imágenes y los temas subyacentes de la película.

Cuarón utiliza los planos insertos para eliminar los momentos menos relevantes temporalmente, concentrándose en los eventos y detalles que son significativos para el desarrollo emocional de Cleo y su relación con la familia. Según Metz, el sintagma alternante implica la utilización de más de un plano de manera cronológica y consecutiva, destacando separaciones espaciales entre diferentes grupos o situaciones que ocurren de manera simultánea o casi simultánea en el tiempo (Stam, Burgoyne y Flitterman, 1992). Un ejemplo claro de esto en *Roma* es la escena en la que Cleo es llevada al hospital para dar a luz, mientras que, simultáneamente, hay una gran agitación política y social en la ciudad debido a las protestas estudiantiles. Cuarón utiliza el montaje para alternar entre estos dos eventos, creando un contraste poderoso y significativo entre la experiencia personal de Cleo y el tumulto externo. (Véase figura 59 y 60). Este contraste espacial y temporal subraya las

tensiones y dinámicas tanto familiares como sociopolíticas presentes en la narrativa de la película.

### Figura 59

Fotograma de la película *Roma* (2018), de Alfonso Cuarón (65"11').



*Nota.* Las calles y el hospital colapsando por los heridos de la manifestación, se puede escuchar los disturbios. Tomado directamente de la película.

### Figura 60

Fotograma de la película *Roma* (2018), de Alfonso Cuarón (100").



*Nota.* Cleo en el hospital, rodeada de médicos y enfermeras que se preparan para el parto. La cámara se enfoca en su rostro, mostrando su angustia y vulnerabilidad. Tomado directamente de la película.

En conclusión, *Roma* emerge como una obra maestra del cine contemporáneo gracias al uso de técnicas cinematográficas por parte de Alfonso Cuarón. A través del montaje, los planos insertos y la exploración de sintagmas descriptivos y alternantes, la película no sólo contextualiza el ambiente social y político de México en los años 70, sino que también profundiza en la vida cotidiana de sus personajes y enriquece la narrativa visual con elementos simbólicos. Estas herramientas permiten a Cuarón capturar tanto la complejidad emocional de sus protagonistas como las tensiones históricas que moldean su existencia. Asimismo, el uso innovador del montaje y los planos insertos establece conexiones profundas entre lo personal y lo político, invitando al espectador a reflexionar sobre las intersecciones entre la historia individual y los eventos que configuran el panorama social más amplio, logrando una reflexión profunda sobre la condición humana y las fuerzas que moldean nuestras experiencias individuales y colectivas a lo largo del tiempo.

### **Análisis y discusión de la propuesta de montaje**

#### **Montaje, insertos y desarrollo de personajes en el coming of age *Las cosas que no te dije* (2024), de Xiomara Loja**

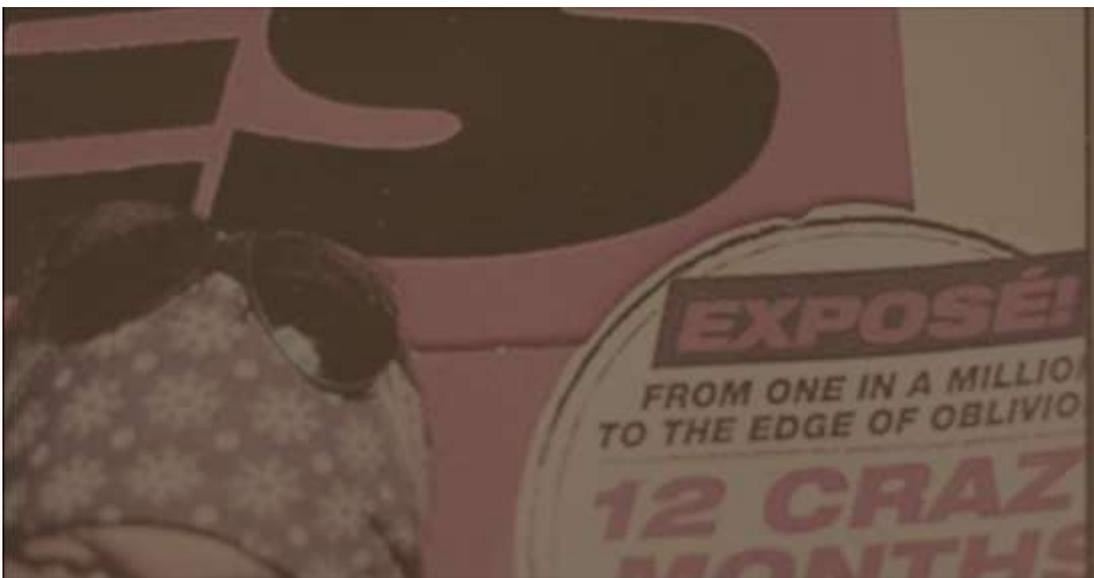
Esta propuesta de montaje se fundamenta en los principios de Sergei Eisenstein, especialmente en su uso del montaje rítmico, de atracciones y de choque, complementado con planos insertos basados en las teorías de la gran sintagmática de Christian Metz. El objetivo es demostrar cómo el montaje puede influir en el desarrollo del personaje y enriquecer el mundo dentro de la ficción, avanzando así en la trama. Para la postproducción del cortometraje *Las cosas que no te dije*, se propone implementar planos insertos según la intención de cada escena, con el fin de complementar al personaje principal sin perder el hilo narrativo. La idea principal es utilizar insertos, concretamente el inserto subjetivo, el inserto de diégesis desplazada y el inserto explicativo, para profundizar en el desarrollo del personaje a través de planos detalle, subjetivos y de la espacialidad del lugar. En el clímax, se sugiere un montaje paralelo combinado con montaje métrico y rítmico, relacionando los recuerdos del personaje principal como catalizadores de su superación. Esto implica dar importancia a los detalles implementados por el departamento de arte para explorar el mundo creado, además de enfatizar lo que sucede en plano y los sentimientos de los personajes y para lo cual analizaremos las diferentes escenas y cómo se implementaron los diferentes conceptos.

En la escena 1 del cortometraje *Las cosas que no te dije*, se utiliza la integración de insertos subjetivos, siguiendo la clasificación de Christian Metz. El cortometraje inicia con un flashback que establece el ambiente y presenta a los personajes principales, mientras un montaje de planos detalle construye la espacialidad del lugar, permitiendo al espectador sentir la cercanía

de las protagonistas. Insertos explicativos La introducción se centra en la temática musical, mostrando pósters de bandas y discos de vinilo, así como fotografías y pósters de películas (Véase figura 61 y 62). Los insertos explicativos sirven para crear un contexto y ambiente musical al proporcionar información adicional sobre los intereses y personalidades de los personajes sin que estos elementos sean directamente interactuados o comentados en la historia y que ambientan la escena con una visión íntima de los personajes a través de una fotografía que los presenta (Véase figura 63 y 64).

### Figura 61

Fotograma del cortometraje *Las cosas que no te dije* (2024), de Xiomara Loja (5”).



*Nota.* el cortometraje empieza con un plano detalle de un poster de rock así establecemos el mundo. Tomado directamente de la película.

**Figura 62**

Fotograma del cortometraje *Las cosas que no te dije* (2024), de Xiomara Loja (14'').



*Nota.* seguimos por un plano de un disco de vinilo, establecemos un mundo que se envuelve en música de género rock y se escucha a las protagonistas conversar. Tomado directamente de la película.

**Figura 63**

Fotograma del cortometraje *Las cosas que no te dije* (2024), de Xiomara Loja (24'').



*Nota* Con este plano ya se establece un primer acercamiento a las protagonistas presentadas a través de una fotografía. Tomado directamente de la película.

**Figura 64**

Fotograma del cortometraje *Las cosas que no te dije* (2024), de Xiomara Loja (35'').



*Nota.* al pasar a este plano y al escucharlas cantar, nos establece su cercanía y nos presenta a las protagonistas. Tomado directamente de la película.

Para lograr esta construcción, se utilizó un montaje métrico y rítmico, similar al utilizado por Peter Weir en *Dead Poets Society* (1989). Al inicio de la película, se presentan diferentes planos de la escuela, estableciendo el tono principal a través de una combinación de elementos visuales y auditivos. De manera que en *Las cosas que no te dije*, el montaje métrico y rítmico se emplea para introducir al espectador en el mundo de las protagonistas, destacando sus interacciones mientras cantan y conversan (Véase figura 65 y 66). Esta técnica no solo define el entorno, sino que establece las temáticas centrales del cortometraje: la amistad y el amor. Este enfoque de montaje enriquece la narrativa visual y profundiza en la conexión emocional entre los personajes y el espectador, subrayando la importancia de los detalles visuales y sonoros en la construcción de una atmósfera íntima y resonante.

**Figura 65**

Fotograma del cortometraje *Las cosas que no te dije* (2024), de Xiomara Loja (52’’).



*Nota.* podemos ver la cercanía que mantienen las protagonistas y establecemos la atmósfera visual. Tomado directamente de la película.

**Figura 66**

Fotograma del cortometraje *Las cosas que no te dije* (2024), de Xiomara Loja (1'46’’).



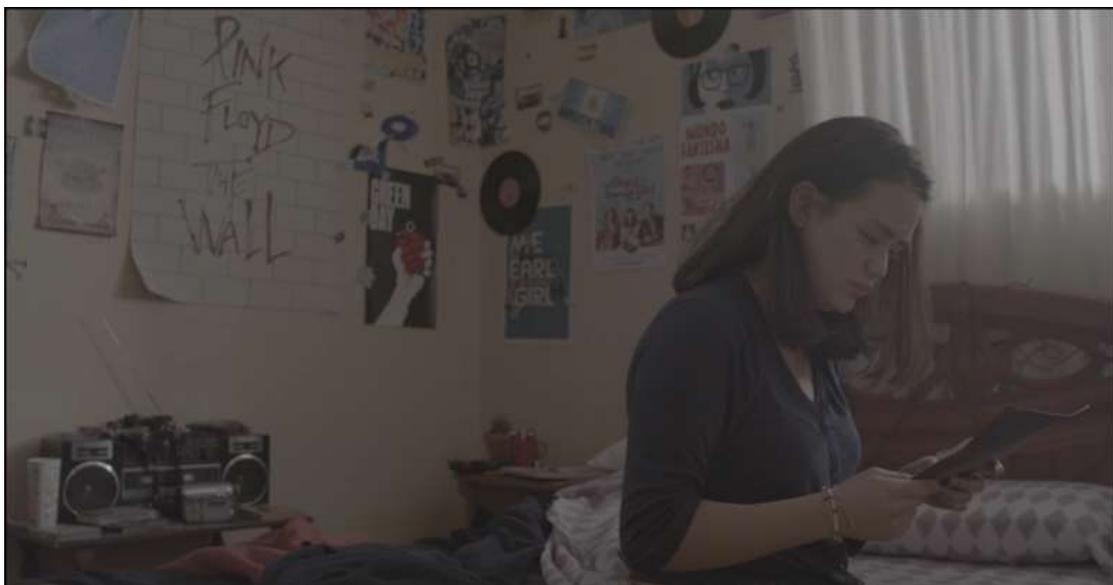
*Nota.* Al pasar a los planos generales, nos establecemos en la espacialidad y notamos el vínculo que mantienen.

La escena cuenta con cuatro planos detalles que construyen la atmósfera, siguiendo un montaje rítmico además escuchamos su conversación esto nos presenta la cercanía entre las protagonistas y lo que se muestra en plano, toda la construcción del ambiente íntimo se rompe

al comenzar la segunda escena. Se muestra un plano similar al de la primera escena, pero con un cambio notable en la paleta de colores, pasando de tonos cálidos a fríos y ahora con un ritmo más lento, siendo un solo plano a diferencia de la construcción anterior. Esta transición refleja un cambio en la atmósfera que genera incertidumbre en el espectador sobre lo que ha sucedido con Alma, quien anteriormente parecía cercana. Este contraste visual sirve como preludio para el desarrollo del personaje de Teresa, quien ahora se encuentra en el centro de la narrativa. (véase figura 67)

### Figura 67

Fotograma del cortometraje *Las cosas que no te dije* (2024), de Xiomara Loja (2'52").



*Nota.* Teresa en el mismo lugar, pero ahora en un silencio profundo con un cambio en todo su mundo. Tomado directamente de la película.

El valor del resto del cortometraje radica en la utilización de montajes al estilo de Sergei Eisenstein, especialmente el montaje métrico y rítmico. Entre las virtudes que explora este enfoque, el duelo es la principal, y se manifiesta de manera prominente en la escena de la aparición de Alma escena 7. Esta escena está diseñada para evocar el sentimiento de desesperación y agonía que siente Teresa al ver a Alma nuevamente. El montaje métrico y de asociación se emplea para crear un ritmo lento y deliberado, subrayando cada momento del encuentro. A través de este montaje, se muestra el camino que recorre Teresa al ver a Alma, destacando su desesperación y el impacto emocional del reencuentro (véase figura 68). La elección de un ritmo lento permite al espectador sumergirse en los sentimientos de Teresa, sintiendo su dolor y su confusión (véase figura 69). Este enfoque enriquece la narrativa visual, profundiza en la conexión emocional entre los personajes y el espectador,

subrayando la importancia de los detalles visuales y sonoros en la construcción de una atmósfera íntima y resonante. (véase figura 70)

### Figura 68

Fotograma del cortometraje *Las cosas que no te dije* (2024), de Xiomara Loja (6'40").



*Nota.* Teresa entra a su casa, escucha ruidos y ve a Alma. Tomado directamente de la película.

**Figura 69**

Fotograma del cortometraje *Las cosas que no te dije* (2024), de Xiomara Loja (6'59").



*Nota.* Teresa está confundida por lo que vio y no puede creerlo. Tomado directamente de la película.

**Figura 70**

Fotograma del cortometraje *Las cosas que no te dije* (2024), de Xiomara Loja (7'25").

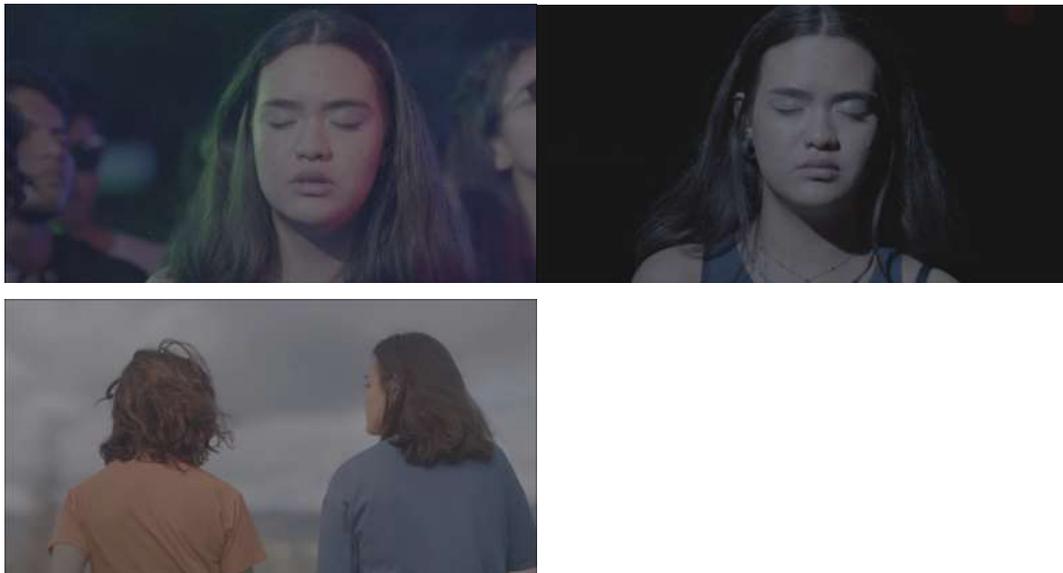


*Nota.* Alma tranquiliza a Teresa y la abraza. Tomado directamente de la película.

Para dar lugar al montaje paralelo, se implementó durante la escena en la que Teresa y Alma asisten a un concierto. En estos momentos de cercanía física entre ambas, el subconsciente de Teresa se manifiesta, mostrando a Teresa bailando mientras recuerda los momentos felices que compartió con Alma, en una combinación de planos seis que muestra los diferentes momentos acompañados de voces en off (véase figura 71). Este montaje paralelo y métrico se entrelaza con un montaje rítmico, siguiendo el ritmo de la canción. La escena, compuesta por insertos subjetivos, alterna entre el subconsciente de Teresa, donde ella está bailando, y la realidad, donde permanece estática con un ritmo frenético que muestran esta dualidad (véase figura 72). Esta combinación de recuerdos y realidad muestra el impacto emocional en Teresa, intensificando su desesperación y añoranza por los momentos pasados. La secuencia culmina con un plano general en el que Alma ya no está presente, dejando claro al espectador que Alma se ha ido (véase figura 73). Resalta el estado emocional de Teresa, subraya la separación entre lo que ella desearía y la realidad. La transición de la realidad al subconsciente y viceversa, junto con la conclusión visual de la ausencia de Alma, profundiza en la conexión emocional del espectador con Teresa, enfatizando la pérdida y el duelo que ella experimenta.

### Figura 71

Secuencia de fotogramas cortometraje *Las cosas que no te dije* (2024), de Xiomara Loja (11'20").



*Nota.* Teresa recuerda sus momentos felices de Alma en su subconsciente. Tomado directamente de la película.

**Figura 72**

Secuencia de fotogramas cortometraje Las cosas que no te dije (2024), de Xiomara Loja (11'45").



*Nota.* La dualidad de Teresa entre el subconsciente y la realidad. Tomado directamente de la película.

**Figura 73**

Secuencia de fotogramas cortometraje Las cosas que no te dije (2024), de Xiomara Loja (12'9").



*Nota.* Plano final en la que Teresa nota que Alma se ha ido. Tomado directamente de la película.

En conclusión, al realizar el montaje de *Las cosas que no te dije*, se erige como un ejercicio meticuloso de narrativa visual y emocional, anclado en las teorías de Sergei Eisenstein y Christian Metz. Mediante el uso de montaje rítmico, de atracciones y de choque, complementado con dos subtipos de planos insertos, se logra una profundización en el desarrollo de los personajes y en la creación de una atmósfera íntima y resonante. Este enfoque permite una exploración detallada de los estados emocionales de los personajes, particularmente en la representación del duelo y la conexión interpersonal. La transición tonal entre escenas, la combinación de recuerdos y realidad en el montaje paralelo enriquecen la trama, también reflejan la complejidad del mundo interior de los protagonistas. Subraya la importancia de los detalles visuales y sonoros en la construcción de un relato cinematográfico coherente y emocionalmente poderoso. Así, se confirma que el montaje es un recurso esencial para la elaboración de historias que resuenan profundamente con el espectador, destacando la interdependencia entre técnica y narrativa en el cine.

## Conclusiones

Este trabajo llevó a cabo una reflexión teórica a partir de tres áreas de la realización cinematográfica: dirección, dirección de arte y montaje. En cuanto a dirección, la investigación se centró en indagar y definir teóricamente el género *coming of age* desde sus elementos estéticos y narrativos. Según esto, podemos concluir diciendo que las películas *coming of age* tienen un enfoque narrativo, contando principalmente historias sobre el paso de la adolescencia a la adultez, y el crecimiento emocional y psicológico que viven los protagonistas en esta etapa. Por ello, decimos que el *coming of age* no tiene que cumplir necesariamente ciertas reglas visuales, ya que esto puede variar según el contexto, jerga, u otros aspectos socioculturales. Esto se evidencia en el análisis fílmico, siendo tres películas del mismo género, pero con distintas propuestas estéticas en base también al estilo de los directores que va desde la *Nouvelle Vague* hasta el cine contemporáneo e independiente de Argentina. Además, las historias *coming of age* también tienen un gran impacto emocional para sus realizadores por su estrecha relación desde la escritura del guión y la representación de vivencias personales en la pantalla. Es así que podemos finalizar diciendo, que el enfocarse en un género al momento de hacer un filme, nos ofrece una claridad en el estilo o elementos estéticos que deben estar presentes, siendo así también, una guía para sus realizadores.

En cuanto a la dirección de arte, vamos a resaltar que nuestro objetivo para este ensayo fue definir el uso simbólico del arte escenográfico en el personaje y su espacio para, el marco del método de investigación/creación, realizar la propuesta dirección de arte para el cortometraje *Las cosas que no te dije*. Pasando por los temas y autores como la significación implícita y connotativa, el autor resignifica elementos presentes en la historia, inadecuación frente a la realidad, y representaciones visuales. Ira Konigsberg 1887/2004, Ernesto Guevara Quiroz 2004, Laura Escobar, José Cardona, 2020, Zamora 2018. El cortometraje sobre *Las cosas que no te dije* logró capturar gran parte de la visión inicial propuesta en términos de caracterización y simbolismo visual, especialmente en la representación de las emociones y la conexión espiritual entre las dos amigas. La dirección de arte implementa eficazmente el uso de colores específicos para transmitir el estado emocional de los personajes, con el azul reflejando el duelo de Teresa y el naranja la vitalidad del espíritu de Alma. Sin embargo, no todo se cumplió como se había planeado. La transformación visual del entorno de Teresa, diseñada para ser captada a través de planos generales que mostrarían la evolución de su habitación, fue limitada debido a la decisión del director de fotografía de centrarse en planos detalles. Esta elección afectó la capacidad de la dirección de arte para mostrar el contexto completo y el simbolismo de los cambios en el espacio físico de Teresa, disminuyendo el impacto visual de su viaje emocional. A pesar de estas limitaciones, el cortometraje consiguió transmitir su mensaje central y sumado a esto puedo decir que me ha ayudado con mi crecimiento cinematográfico al estar en set y adquirir esa experiencia como director de arte.

En cuanto al montaje fue definir y fundamentar cómo este influye en el desarrollo del personaje, utilizando dos tipos de planos insertos según la clasificación de Christian Metz y apoyándose en los estudios de montaje de Sergei Eisenstein. Para ello, se realizó un análisis fílmico que reveló cómo el montaje puede moldear la perspectiva de un personaje, como se observa en *Dead Poets Society* (1989), de Peter Weir, y cómo puede pulir a un personaje a lo largo del tiempo, como en *Boyhood* (2014), de Richard Linklater. Además, se exploró cómo los insertos pueden complementar a un personaje, en *Roma* (2019), de Alfonso Cuarón. En el cortometraje, el montaje logró crear una atmósfera que reflejaba los sentimientos del personaje principal y mostraba su proceso de superación. Se implementaron diferentes estilos de montaje y tipos de insertos, como los subjetivos y explicativos, además de crear ambientes sonoros que influyen en la narrativa. La utilización de insertos permitió que los personajes se complementaran y ofrecieran una visión más amplia del mundo que los rodea. Se destacan varias escenas principales: la presentación de los personajes y la creación del ambiente necesario; la evolución de Teresa y su proceso de duelo; la aparición del fantasma de Alma en la vida de Teresa; y la escena del clímax en la fiesta, que expresa los recuerdos

y momentos clave para mostrar la superación de Teresa. Finalmente, la conclusión del cortometraje refleja cómo Teresa ha superado su duelo y ha encontrado el valor para expresar sus verdaderos sentimientos hacia Alma. En resumen, el montaje jugó un papel primordial en la creación de la atmósfera y en la representación del proceso de superación, mostrando cómo la combinación de planos puede hacer que el espectador perciba la evolución y la profundidad del personaje.

## Referencias

- Arregui Carrión, J. M. (2018). El montaje utilizado como elemento narrativo [Tesis de pregrado, Universidad de las Américas]. <https://dspace.udla.edu.ec/handle/33000/9843>
- Aumont, J. (2008). *Estética del cine*. Editorial Paidós.
- Avendaño, L. y Hernandez, M. (2010). *La Dirección de Arte Cinematográfico y Televisiva en Colombia, Un Primer Campo Exploratorio*. Pontificia Universidad Javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/5601>
- Bal, D. (21 de noviembre de 2023). *Coming of Age Story | Definition, Novels & Examples*. Study.com. <https://study.com/academy/lesson/coming-of-age-novel-definition-examples-quiz.html>
- Beardsley, M. y Hospers, J. (1984) *Estética: Historia y fundamentos*. Cátedra
- Bordwell, D. y Thompson, K. (2008). *Arte cinematográfico: una introducción*. Akal.
- Bright, R., Das, J. y Freand Jones, N. (Productores ejecutivos). (2018-2019). *Mark Kermode's Secrets of Cinema* [Serie de Televisión]. BBC Studios.
- Burnham, B. (Director). (2018). *Eighth Grade* [Película]. Estados Unidos: A24.
- Capelo, P. (2014). *ANALIZANDO EL VACÍO" Análisis de los códigos que constituyen al cine como una forma de expresión que manipula la realidad e imagen en pos de su re-simbolización*. Universidad de Cuenca.
- Carreño. V. (2017). *¿Qué es la investigación-creación?* *Revista SituArte/Documentos*. Universidad del Zulia.
- Coro, L. (2022). *Montaje de superposición sonora como premeditación aplicada al cortometraje El viaje de papá*. [Tesis de Licenciatura, Universidad de Cuenca] <https://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/38702>
- Chateau, D. (2010). *Estética del cine*. La Marca Editora
- Chbosky, S. (Productor y Director). (2012). *The Perks of Being a Wallflower* [Película]. Estados Unidos: Summit Entertainment.
- Dhont, L. (director). (2022). *Close* [Película]. Coproducción Bélgica-Francia-Países Bajos
- 
- Xiomara Nicole Loja Tacuri - Alex Edgar Mera Moya – Diego Antonio Rubio Carrera

- Escobar, L. y Cardona, J. (2020). *Simbolismo y onirismo en la dirección de arte del cortometraje 2D "Buscant a mare" compilado en una biblia de animación*. [Tesis de Licenciatura, Universidad Autónoma de Occidente. Colombia]
- Fincher, D. (Productor y Director). (2010). *The Social Network* [Película]. Estados Unidos: Columbia Pictures.
- Franchino, M. Gutierrez, R. (2021) *La representación de las mujeres en las películas coming of age del 2000 al 2020: su actividad y/o pasividad e (in)dependencia para el cumplimiento de sus objetivos*. Universidad de San Andrés. Argentina. <https://repositorio.udesa.edu.ar/jspui/handle/10908/18849>
- García, J., Zavala, H., Navarro, J. y Moreno, A. (2005) *Dirección artística. Cuadernos de estudios cinematográficos*. Cuec (Centro Universitario De Estudios Cinematograficos)
- Gentile, M., Díaz, R. y Ferrari, P. (1999). *Escenografía cinematográfica*. La Crujía
- Garcés Espinosa, G. (2015). *El montaje cinematográfico: herramienta artística* [Tesis de pregrado, Universidad San Francisco de Quito]. Repositorio Digital USFQ
- Guevara, Quiroz. E. (2004). *Lingüística: simbolismo y arquetipos en audiovisuales*. [http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1815-02762004000200013](http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1815-02762004000200013)
- Heller, E. (2008) . *Psicología del color*. Editorial Gustavo Gili
- Heras Cueva, S. (2023) *El rol de la directora en el proceso creativo del cortometraje Café para dos* [Tesis de Licenciatura, Universidad de Cuenca] <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/41542>
- Hernández Hernández, F. (2006). *Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes*. Bases para un debate sobre investigación, 9-40. Ministerio de Educación y Ciencia de España, Instituto Superior de Formación del Profesorado
- Hernández Hernández, F. (2015). Pensar los límites y relaciones entre la práctica artística y la investigación artística. ANIAV. Asociación nacional de investigación en Artes Visuales. <http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2015.1658>.
- Ibarra, M. (2016) *La dirección de cine: un oficio difícil de definir*. INMÓVIL, 2(2)
- Jenkins, B. (Productor y Director). (2016). *Moonlight* [Película]. Estados Unidos: A24.
- Konigsberg, I. (1997, 2004). *Diccionario Técnico Akal de Cine*. Ediciones Akal.

- Linklater, R. (Productor y Director). (2014). *Boyhood* [Película]. Estados Unidos: IFC Films.
- Locke, J. (1690, 2019). *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Fondo de Cultura Económica. México
- Marimón, J. (2014). *El montaje cinematográfico. Del guion a la pantalla*. Editorial Universitat de Barcelona.
- Marín López, A. M. (2019). *La poesía en el cine. Influencias y semejanzas para la creación de un cine poético* [Tesis de pregrado, Universidad de las Américas]. Repositorio Digital Universidad de las Américas.
- Morales, L. (2016). *Serguei Eisenstein: Montaje de atracciones o atracciones para el montaje*. Universidad Autónoma de Barcelona-España.
- Murch, W. (1995). *Abrir y cerrar los ojos*. Editorial Paidós.
- Navas, C. (Directora). (2020). *Las mil y una* [Película]. Ruda Cine.
- Pineida, Q. (2023). *Color, psicología del color y etalonaje digital en la narrativa de En el nombre de la hija (2011) de Tania Hermida, y Alba (2016) de Ana Cristina Barragán*. Universidad de Cuenca.
- Olmedo, I. (2018). La Dirección de Arte en el cine, desafíos disciplinares y pedagógicos. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (67), 39-61  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7326949>
- Ortiz, P. (2019) *Los diversos caminos de la dirección*. [Tesis de Licenciatura, Universidad de las Américas.] <https://dspace.udla.edu.ec/bitstream/33000/11660/1/UDLA-EC-TLC-2019-11.pdf>
- Patiño, J. (2023). *La simbología en escena para representar la psicología del personaje en el cortometraje Hostilidad*. [Tesis de Licenciatura, Universidad de Cuenca]  
<https://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/40913>
- Porras Romero, E. (2022) *Del infante al adulto: coming of age de una inmigrante en A tree grows in Brooklyn de Betty Smith*. [Tesis de Maestría, Universidad de Buenos Aires. Argentina]  
[http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/16227/uba\\_ffyl\\_t\\_2022\\_2022\\_se\\_porr\\_asromero.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/16227/uba_ffyl_t_2022_2022_se_porr_asromero.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

- Quito, A., Campoverde, F., Gómez, D. (2023) *Realización, exhibición y reflexión teórica del cortometraje Parálisis*. [Tesis de Licenciatura, Universidad de Cuenca] <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/42883>
- Ramón, M. (2023). *Mundo infantil, cromática y escenografía aplicados al cortometraje Pintando el Alma*. Universidad de Cuenca.
- Reisz, K. y Millar, G. (1994). *La técnica de la edición de cine*. Paidós.
- Rodriguez, A. (2009) *La caracterización del personaje del pastor a la luz de cuatro novelas pastoriles hispánicas*. [Tesis de doctorado, El Colegio de México] <https://repositorio.colmex.mx/concern/theses/5425kb00b?locale=es>
- Ruiz, N. (2020) *La puesta en escena: elementos para la creación de un lenguaje cinematográfico*. [Tesis de Licenciatura, Universidad de las Américas. Ecuador] <https://dspace.udla.edu.ec/bitstream/33000/12773/1/UDLA-EC-TLC-2020-15.pdf>
- Sánchez, S. (2015). *A Doble Cuadro: Montaje en Dos Situaciones*. Universidad de Cuenca.
- Sciamma, C. (directora). (2007). *Naissance des Pieuvres* [película]. Haut et Court
- Sosa, R., Carpio, J., y Jerez, J. (2023). *Realización, exhibición y reflexión teórica del cortometraje Cámara Oscura* [Tesis de Licenciatura, Universidad de Cuenca] <https://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/42861/1/>
- Snyder, B. (2005, 2010). *¡Salva al gato!*. Editorial Alba
- Stam, R., Burgoyne, R., & Fitterman-Lewis, S. (1992). *Nuevos conceptos del cine*. Editorial: Paidós.
- Tarkovsky, A. (1984). *Esculpir en el tiempo*. Editorial Fundamentos.
- Truffaut, F. (director). (1959). *Les 400 Coups* [película]. Les Films du Carrosse
- Villamar, R., Diana, P. (2016). *Enchufe TV: la atmósfera dramática. Estética de cinco minutos*. Universidad de Cuenca.
- Weir, P. (Productor), & Weir, P. (Director). (1989). *Dead Poets Society* [Película]. Estados Unidos: Touchstone Pictures.
- Zamora, Reche. F (2018). *El simbolismo en el cine de Pixar*. [Archivo PDF].

Zavala, L. (2016). De qué hablamos al decir «estética del cine». *Desde el Sur*, 8(1), 85-100  
<https://revistas.cientifica.edu.pe/index.php/desdeelsur/article/view/207>

## Anexos

Link de la última versión de guión del cortometraje *Las cosas que no te dije*:

[https://docs.google.com/document/d/1nw3bjvgCxFchslzdVTy6ZZx78MwgxnRt/edit?usp=drive\\_link&oid=113778926694814054095&rtpof=true&sd=true](https://docs.google.com/document/d/1nw3bjvgCxFchslzdVTy6ZZx78MwgxnRt/edit?usp=drive_link&oid=113778926694814054095&rtpof=true&sd=true)

Link de la última versión del cortometraje *Las cosas que no te dije* :

[https://1drv.ms/v/s!AnqwKu\\_9bghy6HHBCIqDxh-qLbWW?e=LHQyeK](https://1drv.ms/v/s!AnqwKu_9bghy6HHBCIqDxh-qLbWW?e=LHQyeK)