

CINE Y PINTURA EN CHILE: La expresión del vínculo entre el cine chileno contemporáneo y la pintura en las películas "La Casa Lobo" y "Blanco en Blanco"

POR:

BASTIÁN IGNACIO RODRÍGUEZ BUSTOS

DOMINGO FELIPE JEAME VALLE

Tesis presentada a la Facultad de Comunicaciones de la Universidad del Desarrollo para optar al grado académico de Licenciado en Artes Dramáticas Audiovisuales.

PROFESOR GUÍA:

ALVARO MATEO JORDAN MATESIC

AGRADECIMIENTOS

A nuestras familias por apoyarnos y acompañarnos durante este proceso.

Al profesor Álvaro por guiarnos y hacer posible la realización de este trabajo.

INDICE

INTRODUCCIÓN

| | |
|---|-------|
| Resumen | p. 4 |
| Planteamiento y justificación | p. 6 |
| Pregunta de investigación y objetivos | p. 9 |
| Hipótesis | p. 10 |

| | |
|--------------------------|--------------|
| METODOLOGÍA | p. 11 |
|--------------------------|--------------|

MARCO TEÓRICO

| | |
|---|--------------|
| 1. EL VÍNCULO CINE-PINTURA | p. 13 |
| 1.1. Encuadre y composición | p. 19 |
| 1.2. Traducir la realidad | p. 27 |
| | |
| 2. IMÁGENES GENERADORAS DE EMOCIONES | p.40 |
| 2.1. Formalismo..... | p. 41 |
| 2.2. Cine poético..... | p. 46 |

| | |
|-----------------------------------|--------------|
| DESARROLLO..... | p. 49 |
| ANÁLISIS “LA CASA LOBO” | p. 50 |
| ANÁLISIS “BLANCO EN BLANCO” | p. 66 |

| | |
|---------------------------|--------------|
| CONCLUSIONES | p. 84 |
|---------------------------|--------------|

| | |
|--------------------------|--------------|
| BIBLIOGRAFÍA..... | p. 88 |
|--------------------------|--------------|

INTRODUCCIÓN

Resumen

Esta tesina es un esfuerzo por investigar si acaso y de qué forma el arte pictórico, las primeras imágenes producidas por el ser humano, puede aún tener peso y ejercer una influencia en el cine chileno del último siglo. Particularmente, para llevar a cabo este esfuerzo se analizarán las películas *'Blanco en Blanco'* (2019) de Théo Court y *'Casa Lobo'* (2018) de Joaquín Cociña y Cristóbal León, ya que apuestan por universos visuales que son específicamente destacables y a la vez muy diferentes entre sí.

Algunos de los factores que se consideraron relevantes e influyentes a la hora de elegir las películas a analizar son, por un lado *'Blanco en Blanco'*, que mantiene una constante búsqueda por una puesta en escena expresiva y que se enfoca en la pulcritud de la imagen, composiciones atractivas e iluminación que remite al estilo pictórico tenebrista. Además de tener una narrativa que se vincula directamente con la forma de capturar la belleza a través del encuadre, lo que nos permite dar cuenta de que existe un elaborado trabajo visual con una evidente propuesta por detrás. Por otro lado, *'La Casa Lobo'* que presenta una animación innovadora con una narrativa y personajes peculiares que son representados como un cuento infantil, pero resignificando su estética, plasmando un universo oscuro y un estilo plástico único que converge con la dominante psicológica de la acción, tal como en el expresionismo. Además, ambas películas se encargan de representar momentos de un Chile pasado que todos deberíamos conocer, a través de propuestas

visuales peculiares fundadas en las visiones subjetivas de los autores y una estilización de los hechos.

Así, pensando en las imágenes de estas películas, cabe preguntarse si la pintura fue en algún momento una fuente directa de inspiración para los realizadores a la hora de crear propuestas visuales y estéticas, ya sea desde la iluminación hasta la ambientación, por considerar algunos ejemplos. Para enfrentar esta pregunta, abordaremos conceptos que le pertenecen tanto a la fotografía como al arte de una película, tales como la composición, el encuadre, el color, la representación y la puesta en escena. Poner énfasis en estos aspectos nos permitirá comparar entre el cine y la pintura, encontrando así sus similitudes, diferencias y sobre todo las vinculaciones entre estas artes que nos permitan entender cómo se relacionan. Comprender esto, a su vez, nos permitirá conocer mejor las formas en que las nuevas imágenes chilenas de la pantalla grande continúan apoyándose en sus enmarcadas raíces pictóricas.

Para reflexionar sobre esto, consideraremos una bibliografía que gira en torno al vínculo entre pintura y cine. Será primordial estudiar los conceptos que los vinculan para hacer un posterior análisis visual de las 2 películas propuestas, en el cual se aplicarán los conceptos estudiados. Además, esta revisión bibliográfica y estos análisis servirán como base para realizar entrevistas a los realizadores de estas 2 obras, enfocándonos en la construcción de propuestas visuales, la vinculación que existe entre la pintura y su trabajo, y el punto de vista del autor respecto a la forma en que filma la historia que va a contar.

Planteamiento y justificación del problema

Una película es, antes que nada, imagen; éste es el elemento básico del lenguaje cinematográfico, la materia prima fílmica (Martin, 1955). Por esta razón, no parece erróneo analizar y pensar en la relación que existe entre lo que fueron las primeras imágenes producidas por el ser humano, la pintura, y el cine. No está demás reflexionar al respecto, sobre todo si reconocemos que el cine es, en parte, heredero del arte pictórico (Ortiz y Piqueras, 1995), y más aún cuando la vinculación del cine con otras artes, como la literatura, ha sido un tema más que recurrente y estudiado.

Durante años, los directores de cine han tomado inspiración de la pintura al momento de crear sus obras, creando incluso nuevos estilos cinematográficos. Esta relación se manifiesta ya sea como referente iconográfico, como base para un argumento, apropiándose de determinadas técnicas, o apareciendo físicamente en el encuadre (Ortiz y Piqueras, 1995). Esto fortalece a los cineastas como diseñadores de imágenes, ya que permiten la incorporación de las herramientas del diseño en el momento de crear su propia obra (Taratuto, 2017). Así, producen el enriquecimiento visual de la obra cinematográfica, que complementado con lo oído, completa un mundo “en el que las cosas [que se presencian] adquieren un sentido, [...] y construyen un universo imaginario” (Russo, 2005, pp. 213-214). Así, la pintura puede inspirar la escenografía, la paleta de color, la atmosfera, el vestuario, los personajes en pantalla, la iluminación, el punto de vista adoptado ante ellos por la cámara y la acción desarrollada, siendo todos éstos elementos que crearán y construirán el mundo de la película. De este modo, somos testigos de que las películas se construyen de imágenes que conservan aún relaciones con el legado visual que les ha precedido (Ortiz y Piqueras, 1995).

En sus inicios, las imágenes se hicieron para evocar la apariencia de algo ausente. Sin embargo, gradualmente el mundo comenzó a darse cuenta de que una imagen va más allá de lo que representa, mostrando la apariencia de algo o alguien así como es visto por otro. Así, se reconoció que la visión específica de quien crea las imágenes es también parte del registro (Berger, 1972). De esta forma, cada imagen incorpora un modo de ver. Cada vez que vemos una fotografía, estamos viendo la visión del fotógrafo de entre una infinidad de otras posibles, y su modo de ver se refleja en ella al igual que el modo de ver del pintor se construye a partir de las pinceladas sobre su lienzo (Berger, 1972). La imagen cinematográfica, entonces, nos entrega una reproducción de la realidad que en realidad está reforzada por la visión artística del realizador, proporcionando una imagen subjetiva, densificada y pasional de la realidad (Martin, 1955). Si bien tanto la pintura como el cine en un principio servían para recalcar situaciones, con un carácter más documental, con el tiempo los pintores y cineastas se han percatado de las posibilidades de cada una de sus artes y se han tomado las libertades de explorar otras texturas e imaginarios.

Como realizadores, nos cautiva la estética y cómo un punto de vista puede transformar una película, que los relatos no sólo tengan una construcción desde el guión, sino que los acompañen estrategias visuales y plásticas que sean capaces de entregarle características innovadoras a nuestro cine. De esta manera, cuando las películas se plantean la forma de representar los relatos desde lo visual y las formas, a través de una puesta en escena que complementa los eventos narrativos, la emocionalidad y las atmósferas del universo planteado, éstas son capaces de construir experiencias verdaderamente audiovisuales.

En base a nuestra experiencia, hemos podido apreciar que existe una concepción generalizada de que el cine chileno busca reproducir la realidad con un carácter más

documental y de denuncia que se separa de un nivel artístico, y al mismo tiempo, de que el público chileno no es capaz de apreciar una cuidada puesta en escena o agradecer notables experiencias cinematográficas.

Sin embargo, hemos notado que las películas chilenas, durante el último tiempo, han aumentado su cuidado por la puesta en escena generando nuevos imaginarios, con películas como *'La Casa Lobo'* y *'Blanco en Blanco'* como ejemplos. Estos imaginarios aportan a la innovación de nuestro cine, por lo tanto, puede ser interesante comprender mejor las características y posibilidades de dicha innovación, e investigar respecto de la importancia y naturaleza de la carga estética de una película, así como su potencial relación que tienen cine y pintura, a la hora de construir un relato.

Nos planteamos, entonces, investigar cuál es el nivel de influencia de la pintura en las propuestas estéticas –que comprenden los encuadres, composición, iluminación, paleta de colores– de las películas *'Blanco en Blanco'* y *'La Casa Lobo'*, en relación a la puesta en escena de cada obra. Al mismo tiempo, buscamos comprender mejor la expresión local de la relación que tienen el cine y la pintura. Esto podría ayudar a entender de dónde viene parte de la diversidad cinematográfica chilena y quizás así entender cómo poder potenciarla.

Creemos importante destacar que, a pesar de la antigüedad de la pintura, hasta el día de hoy ésta tiene algo que decir –no sólo por sí misma, sino que también a través de las nuevas artes– sobre la capacidad de las imágenes, y por ende del cine. En este sentido, proponemos que entender la influencia de la pintura en el cine es también entender, en parte, cómo es que, a través de lo visual y desprendiéndose de explicaciones verbales, se puede narrar una historia que transmita al público sensaciones verdaderas.

Pregunta de investigación y objetivos

Para abordar estos temas, es que nos hemos planteado la siguiente pregunta de investigación: ¿Cómo puede caracterizarse la influencia de la pintura en las propuestas estéticas de las películas *'Blanco en Blanco'* y *'La Casa Lobo'*, en relación a la puesta en escena de cada obra?

Objetivos

- **GENERAL:** Describir la influencia que tiene la pintura en las propuestas estéticas de las películas chilenas *'Blanco en Blanco'* y *'La Casa Lobo'*.

- **ESPECÍFICOS:**
 - Entender la relación entre pintura y cine.
 - Describir y analizar propuestas estéticas de las películas chilenas *'La Casa Lobo'* y *'Blanco en Blanco'*.
 - Entender, a través de entrevistas, la conexión que tienen la dirección de fotografía y la dirección de arte con la pintura.

Hipótesis de trabajo

A pesar de ser un área de trabajo tan antigua, creemos que la pintura hasta el día de hoy sigue influenciando a los realizadores al momento de crear puestas en escena para sus historias. Dentro del contexto del cine chileno, en el que existe una dominancia por lo narrativo y en el que se busca reproducir la realidad con un objetivo más realista –de forma más verosímil y precisa en cuanto a su apariencia real–, existen excepciones de cierto cine chileno que se plantea el vínculo que tiene con la pintura. Así, películas como *'Blanco en Blanco'* y *'La Casa Lobo'* logran conseguir, a través de propuestas estéticas y plásticas, una representación más expresiva de la historia, más significativa y atractiva que la mayoría del cine más narrativo que se produce en nuestro país.

En el caso de ambas películas creemos que podemos encontrar la influencia de la pintura en las propuestas de la puesta en escena. En *'La Casa Lobo'* de una forma más evidente, debido al stop-motion, se puede ver como cada cuadro pintado adquiere una atmósfera que remite al expresionismo, haciendo uso de una pintura en movimiento que plasma una realidad distorsionada, expresando los sentimientos de los personajes a través de formas retorcidas y oscuridad pintada y exagerada, que representa las condiciones en las que viven los personajes. En *'Blanco en Blanco'*, por otro lado, nos permite entrar más al concepto del encuadre y composición, prácticas que hereda el cine de la pintura, en la película existe una constante búsqueda por retratar una porción del momento y hacer de éste una belleza, en la que lo fotografiado está hermosamente compuesto a pesar del trasfondo contrastante y más violento.

METODOLOGÍA

Para llevar a cabo este proyecto de investigación, se dividirá en tres etapas de trabajo: primero, se hará un estudio y análisis de bibliografía sobre tendencias pictóricas en el cine, el formalismo y la relación de los conceptos propios de la pintura con la estética cinematográfica. Dentro de esta bibliografía revisaremos particularmente el libro *“La pintura en el cine. Cuestión de representación visual”* de María Jesús Piquera y Áurea Ortiz (2004), donde las autoras nos hablan sobre cómo la pintura puede vincularse al cine y puede inspirar la escenografía, la caracterización de un personaje o el cromatismo de una película. También autores como John Berger (1974) y su libro *“Ways of seeing”*, donde el autor plantea una visión del poder que tiene la vista: *“La vista llega antes que las palabras”* (p. 7), Marcel Martin (2002) y su libro *“El lenguaje del cine”*, donde identifica a la imagen como elemento básico del lenguaje cinematográfico, Incluiremos también revisiones de diversos artículos y tesis relacionados con nuestra pregunta de investigación y objetivos, de forma de poder proponer definiciones conceptuales y desarrollar de manera correcta una ficha o matriz de análisis para el visionado de las obras a estudiar. Una vez conformado este marco teórico, se realizará un visionado del corpus de obras, analizando cómo opera cada concepto estudiado dentro de este corpus compuesto por *‘La Casa Lobo’* y *‘Blanco en Blanco’*, con el fin de entender mejor cómo la pintura puede influenciar el cine.

Una vez hechos estos análisis, se dará inicio a la segunda etapa de trabajo, en la que, según el previo estudio de la relación entre pintura y cine, se llevarán a cabo entrevistas a los realizadores, director, director de fotografía y directora de arte ligados al desarrollo de las películas que planteamos analizar. Principalmente, se buscará entrevistar cómo trabajan ellos sus películas, si es que tienen influencias provenientes de la pintura y si es que el arte pictórico ha sido parte fundamental de sus decisiones. Finalmente, una vez

analizada las películas y recopilada la información de las entrevistas, se espera poder responder a nuestra pregunta de investigación.

1. EL VÍNCULO CINE-PINTURA

Desde sus orígenes, el cine ha sido comparado con las artes que le precedieron, ya sea por su relación con ellas o por la influencia que éstas ejercieron sobre el séptimo arte. Fue el teórico Ricciotto Canudo que consideró en su Manifiesto de las Siete Artes al cine como el arte total, que aúna los logros alcanzados por las otras seis artes –la literatura, escultura, arquitectura, danza, música y pintura– convirtiéndose así en el arte del futuro, que logra la síntesis entre las artes del espacio y las artes del tiempo (Cabot en López, 2018). Así lo señaló Yuri Tynianov, que afirma que el cine tiene tanto de las artes plásticas-espaciales (la pintura) por su material, como de las artes temporales (la literatura y la música) por su desarrollo (Rojas-Redondo y Lara-Barranco, 2018).

Sin embargo, el cine se construye principalmente de imágenes, y éstas son la materia prima del lenguaje cinematográfico (Martin, 2002), por lo que es en el arte pictórico donde se encuentra un referente importante y una innegable influencia del cine, desde métodos de iluminación hasta disposiciones ambientales. Incluso Eisenstein defendía que el cine es la etapa contemporánea de la pintura (Rojas-Redondo y Lara-Barranco, 2018).

La pintura puede llegar a inspirar la escenografía, el cromatismo o la caracterización de los personajes de una película. No parece extraño pensar en pinturas de Francisco de Goya o Vincent Van Gogh transformadas en obras fílmicas, lo hemos visto ya en obras como *El laberinto del fauno* (2006) de Guillermo del Toro y *Los sueños* (1990) de Akira Kurosawa, respectivamente (ver Figuras 1 y 2).



Figura 1: A la izquierda "Saturno devorando a su hijo" de (Francisco de Goya, 1820-1823)
A la derecha "El laberinto del fauno" (Guillermo del Toro, 2006)



Figura 2: A la izquierda "Wheat field with crows" (Vincent Van Gogh, 1890)
A la derecha "Los sueños" (Akira Kurosawa. 1990)

En relación a la importante influencia que ejerce la pintura en el cine, Áurea Ortiz y María Jesús Piqueras (2004) señalan que es innegable que la pintura está presente en el cine, sin agotarse, interfiriendo e interactuando. En este sentido, el cine es, en parte, heredero del arte pictórico, y la presencia de las artes plásticas logra ir más allá, logrando actuar en niveles más profundos.

Como señalan las autoras, el legado de la pintura en el cine sigue latente, identificándolo nuevamente como su predecesor, que continúa presentándose de diferentes maneras en las imágenes cinematográficas. Según esto, existen distintas vías reconocibles en las que la pintura se hace presente en el cine, las cuales diversos autores han logrado definir en diferentes categorías. Entre las distintas definiciones y categorizaciones propuestas para comprender la relación entre el cine y la pintura, se logran identificar en común los siguientes procedimientos:

i. El cuadro como decorado

“El lienzo puede aparecer en la película de modo directo, es decir, el cuadro enmarcado aparece como tal en la pantalla (ver Figuras 3 y 4). De este modo, tenemos una imagen (pictórica) dentro de otra imagen (cinematográfica)” (Gimeno, 2011, p. 219).



Figura 3: “Dánae recibiendo la lluvia de oro” (Tiziano, 1544) en “Te doy mis ojos” (Iciar Bollaín, 2003)



Figura 4: “Puberty” (Edvard Munch, 1894) en “V for Vendetta” (James McTeigue, 2005)

ii. Traslado compositivo

“El cuadro puede aparecer en la pantalla de manera no explícita, es decir, produciéndose un traslado compositivo: la imagen pictórica se integra en la imagen cinematográfica [y] queda sutilmente integrada en la película sin que haya distinción entre el encuadre pictórico y el cinematográfico. Esta forma menos explícita de intermedialidad requiere un mayor conocimiento por parte del espectador para poder decodificar la analogía entre las dos imágenes y sus implicaciones” (Gimeno, E. 2011. p. 219), aunque muchas veces no se hace necesaria la decodificación para entender la película y más bien los realizadores se sirven de la pintura para componer y diseñar las imágenes, sirviendo la pintura de referencia para armar planos y la puesta en escena.

Dentro de esta categorización podemos hacer dos distinciones:

a) La pantalla como un cuadro

Dentro de esta categoría podemos distinguir analogías de composición relacionadas con los colores, la iluminación, los contrastes, el *look* en general y el *'mood'* (estado de ánimo). (ver Figuras 5 y 6)



Figura 5: A la izquierda "Nighthawks" (Edward Hopper, 1942).
A la derecha "Blade Runner" (Ridley Scott, 1982)



Figura 6: A la izquierda "Architecture au clair de lune" (Rene Magritte, 1956).
A la derecha "The Truman Show" (Peter Weir, 1998)

b) El cuadro como base para un argumento

En este caso, la narración nace como invocación de una pintura específica.

Dentro de esta categoría se pueden distinguir los llamados *tableaux vivants*, también conocidos como "efecto cuadro" o "cuadros vivientes". Comúnmente el *tableau vivant* fílmico "consiste en la puesta en escena de una obra pictórica por parte de los personajes de la película" (Gimeno, 2011, p. 219). Es una forma escénica en la que los actores posan simulando la composición e iconografía de una

pintura (ver Figuras 7 y 8). Sobre esta forma, como se cita en Gimeno (2011), Barrientos explica:

“Su finalidad es conducir a la autorreflexión sobre la representación visual, el lenguaje cinematográfico en oposición al pictórico (contrasta sus respectivas coordenadas espacio-temporales) suspendiendo durante unos instantes el discurrir temporal. Su presencia en el cine clásico se caracteriza por no interrumpir la narración sino estar al servicio de ésta” (p. 220).

Sin embargo, en otras ocasiones, en las cintas donde aparece el ‘efecto cuadro’ las recreaciones “buscan interrumpir la linealidad temporal de la trama, haciendo una reflexión sobre lo mostrado o un homenaje al autor nombrado” (Rojas-Redondo y Lara-Barranco, 2018, p. 504), apartándose de la narración y haciendo un paréntesis en el tiempo cinematográfico.



Figura 7: A la izquierda “El nacimiento de Venus” (Sandro Botticelli, 1485–1486).
A la derecha “The Adventures of Baron Munchausen” (Terry Gilliam, 1988)

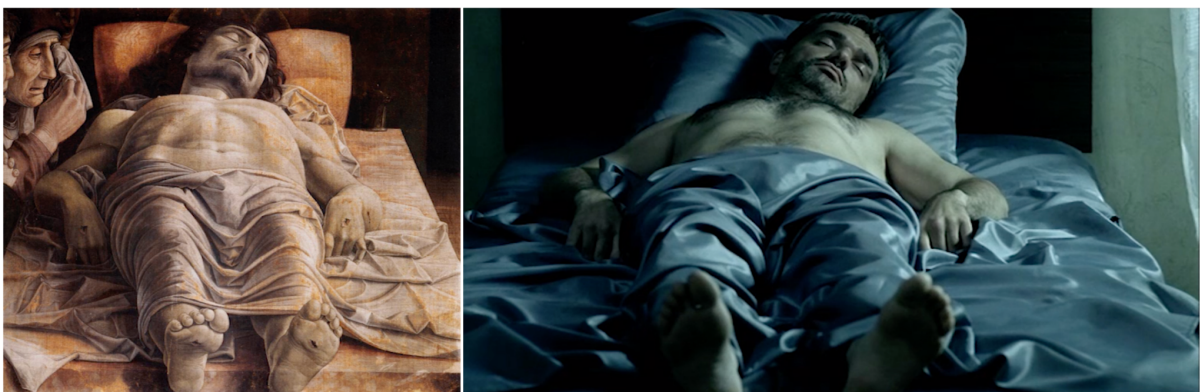


Figura 8: A la izquierda “Lamentación sobre Cristo muerto” (Andrea Mantegna, 1457–1501).
A la derecha “The Return” (Andrey Zvyagintsev, 2003)

iii. Vínculo estilístico

Lo que sucedió con las vanguardias en los años '20, en las que el cine hace uso de las posibilidades de la técnica cinematográfica para otorgar una nueva dimensión a la obra pictórica (Ortiz y Piqueras, 2004). El más claro ejemplo de este caso es el expresionismo alemán en el cine, que tiene su correspondencia con la corriente artística expresionista (ver Figura 9). Estilo caracterizado por la deformación de la realidad y expresión más subjetiva de la naturaleza y el humano, priorizando la expresión de los sentimientos más que la realidad objetiva a través del carácter expresivo de los medios plásticos, la irracionalidad en las formas y proporciones, una visión trágica, sentido del humor ácido y burlesco, la prolongación de las líneas y, en ocasiones, el uso dramático, arbitrario e intenso de colores (Lafón, 2011).



Figura 9: A la izquierda "El destino de los animales" (Franz Marc, 1913).
A la derecha "Das Cabinet des Dr. Caligari" (Robert Wiene, 1920)

Por otro lado, otros casos que no son considerados en esta categorización, pero también son comunes, son la pintura como referente iconográfico en el cine de ambientación histórica, como *Barry Lyndon* (1975) de Stanley Kubrick, y películas sobre el trabajo de un pintor, como *Frida* (2002) de Julie Taymor o *Loving Vincent* (2017) de Dorota Kobiela y Hugh Welchman.

Cabe mencionar que entre estas divisiones son posibles continuos cruces y superposiciones. Además, estas categorías son sólo algunas de las posibles, ya que, como afirman Rojas-Redondo y Lara-Barranco (2018):

“Multitud de películas podrían describirse donde la pintura hubiera formado parte en cualquiera de los diversos tipos de clasificación [...] o como simple referente para la construcción de su propio universo, puesto que es inevitable obviar un recuerdo o evocación a una obra vista con anterioridad” (p. 504).

Nos damos cuenta, entonces, de que existen múltiples formas en las que el cine hace referencia a la pintura y reconocemos a la pintura tanto como aporte para la construcción de universos como para la construcción de la narrativa cinematográfica.

Sin embargo, a pesar de toda esta serie de vínculos, lo que permite en primer lugar la confrontación y constante diálogo entre cine y pintura es la analogía que se produce entre pantalla y cuadro. Es aquí donde encontramos el primer vínculo entre el cine y el arte pictórico.

1.1. Encuadre y composición

Es sobre esta analogía entre pantalla y cuadro donde recae el vínculo más potente que guardan el cine y la pintura. Este vínculo tiene relación con que ambas prácticas artísticas producen obras que se encuentran bajo un encuadre, y por ende ambas se encargan de componer bajo un marco de visualización. Si bien ésta es una de las similitudes entre estas artes, en ella también podemos encontrar diferencias que tienen que ver con el estado del cine y sus posibilidades, que la pintura no tiene.

Esta diferencia entre pintura y cine tiene que ver con la manera en que ambas artes dejan objetos de representación dentro y fuera del cuadro, tal como explican Rojas-Redondo y Lara-Barranco (2018) “siendo la imagen pictórica centrípeta –la representación se consume dentro del marco–, y la imagen cinematográfica centrífuga –se expande fuera de los límites del marco, referenciando un fuera de campo” (p. 499).

El concepto del fuera de campo hace referencia a todo aquello, imagen y/o sonido, que no aparece en el cuadro. De esta forma, el cine permite ver más allá del “marco”

gracias a las claves que nos da el cuadro, a través del sonido, por ejemplo, cuando vemos la reacción de un personaje, mientras oímos la voz de otro diciéndole que se va. También podemos ver más allá del cuadro incluso por otros planos dentro de la secuencia del montaje, por ejemplo, cuando el personaje mira algo que está fuera de campo, su espacio se prolonga fuera de cuadro. Para mostrar lo que está viendo, basta con cambiar de plano y la cámara puede volver a mostrar al actor para ver su reacción (Díaz, 2015):

“De esta forma, el espectador puede comprobar mediante un simple reencuadre, que el espacio en la imagen, efectivamente, se extiende más allá del marco” (Palés, S. 2020. p. 62) .

En el ámbito pictórico, sin embargo, la relación entre la imagen y su fuera de campo es más complicada, en ocasiones débil, sutil y con una cantidad de ejemplos mucho menor que en el ámbito cinematográfico. Sin la posibilidad de reencuadrar la imagen, el fuera de campo pictórico se presenta como una incógnita ante la imposibilidad de llegar a verlo. Ahora, para activar el fuera de campo solo es necesario que la atención del espectador sea dirigida más allá de la imagen, al concebirla como el recorte de una realidad más extensa que no se nos deja ver, ya que el cuadro puede aludir al espacio más allá y dirigir la atención hacia lo ausente. Por ejemplo, existen numerosas obras donde el carácter centrípeto del cuadro parece desdibujarse, cuadros que utilizan el recurso del espejo para mostrar una pequeña porción del espacio fuera de campo (ver Figura 10), ampliando el espacio representado y asegurando, a través del reflejo, que la imagen sigue extendiéndose más allá del marco (Palés, 2020).



Figura 10: A la izquierda “El matrimonio Arnolfini” (Jan van Eyck, 1434).
A la derecha “El matrimonio Arnolfini”, detalle

La introducción de espejos activará el fuera de campo, pero no crea la misma tensión que se produce en el cine, pues la introducción del espejo en el interior de la escena mantiene la fuerza centrípeta evitando que la atención se disperse más allá del marco:

“Cuadro es la zona delimitada por los cuatro bordes de un lienzo pintado [...] cuyo resultado final todo el mundo llama pintura. En general la pintura nos interpela, pero no así la delimitación por el cuadro como tal” (Díaz, R. 2015. p. 6)

Aunque el cuadro cinematográfico obtenido por la cámara también esté delimitado por sus cuatro bordes, su contenido siempre estará en constante evolución. Aquí entra el componente del tiempo, la duración del plano que define un espacio-tiempo. Los personajes pueden salir o entrar y al hacerlo desarrollan el concepto de fuera de campo. El encuadre también puede moverse y explorar un área más amplia en la que la cámara en movimiento puede incluirlos o excluirlos (Díaz, 2015). En la pintura, en cambio, el enigma sobre el fuera

de campo está destinado a permanecer en suspenso ya que no hay un desarrollo diacrónico de la imagen (Bonitzer, 2007).

El dejar elementos fuera de campo es un recurso muy utilizado por realizadores para generar diferentes tipos de emociones, por ejemplo, la que posiblemente sea una de las escenas más violentas del cine contemporáneo, *Funny Games* (1997) de Michael Haneke tiene un uso de fuera de campo sonoro en una de sus escenas climáticas que desencadena un quiebre en la trama para lo que sigue después; la cámara se queda con uno de los ladrones que en la cocina se prepara un sandwich, mientras el otro ladrón está en un juego de azar para decidir a qué integrante de la familia asesinar. Vemos como el ladrón se está preparando un sandwich cuando de golpe escuchamos el disparo de una escopeta, rápidamente intuimos que uno de los miembros de la familia murió, puede ser el padre, la madre o el hijo pequeño. O también en *Zama* (2017) de Lucrecia Martel donde el sonido también cumple este rol, un sonido ambiente que rodea y habita el universo sin que provoque la pregunta de la localización y visualización de la fuente que la emite, con personajes que reiteradamente observan lo que no se muestra. Aunque la pintura es más limitada en este concepto, de igual forma existen artistas que logran aludir al espacio más allá, por ejemplo, Sassetta, un pintor italiano de la corriente gótica de la década del Renacimiento. En su forma de construir el espacio demuestra un pequeño acercamiento a lo que es el fuera de campo, si bien es sutil, para que esto ocurra fue necesario expandir la dimensión del cuadro. De esta forma Sassetta utiliza el recurso del recorte de los elementos dentro del marco (ver Figura 11), en especial a los que están en el borde, generando una suerte de continuidad a la pintura, si bien pareciera ser que el cuadro abre sus límites, estos objetos recortados son tratados de forma que la representación parezca continuar más allá del marco, donde los elementos fragmentados parecen completarse (Palés, 2020).



Figura 11: “El beato Ranieri libera a los pobres de la prisión” (Sassetta, 1437)

De todas formas, buscar nuevas formas de representar el espacio ha sido una constante para ambos, el cine y la pintura, pero este espacio que se puede representar, si en relación a la pintura lo podemos entender como una ventana abierta, en el cine en cambio lo podemos entender como un mirador con asiento preferente (Ortiz en Rojas-Redondo y Lara-Barranco, 2018).

A pesar de esta diferencia, lo que permite un campo y un fuera de campo es la elección que divide el espacio y lo selecciona. En esta elección encontramos un elemento que une estrechamente a la pintura y el cine: escoger un fragmento de la realidad para excluir el resto y encuadrarlo. Encuadrar es estar dentro de la visión del artista, en este caso de la mente del cineasta, mientras se enfrenta a la disyuntiva entre lo mostrado y lo que se oculta (Rojas-Redondo y Lara-Barranco, 2018). El encuadrar para contar una historia a través de imágenes es gran parte de lo que convierte al director de cine en un artista, ya que los encuadres constituyen el primer aspecto de la participación creadora de la cámara en la filmación. Un proceso que trata la composición del contenido de la imagen, es decir, el modo en que el realizador desglosa y organiza el fragmento de realidad que se verá en pantalla (Martin, 2002). Este proceso nos recuerda a este sentido bidimensional de la

pintura, cuyo legado visual deja al cine. El cine, sin embargo, como se mencionó antes, por su característica centrífuga, al delimitar el campo a su vez apunta a un fuera de campo, que aunque ausente ópticamente, completa el espacio imaginario que el espectador sabe que está aunque ante sus ojos no se muestre (Rojas-Redondo, Lara-Barranco, 2018).

Puesto que cine y pintura se fundan en representar imágenes, y teniendo en cuenta los aspectos estéticos, icónicos y técnicos, es aquí donde aparece el concepto de composición de la imagen: “la manera en que la forma, el color y el movimiento se combinan en una obra de arte” (Arnheim en López, S. 2018. p. 84), lo que está directamente ligado al ordenamiento y disposición de estos elementos en el espacio. El trabajo de composición se viene realizando desde los inicios del cine como herencia que toma de la pintura y la fotografía, por lo que existen una serie de parámetros técnicos y estéticos básicos de la imagen que conforman sus reglas, las cuales están basadas en la necesidad de dirigir la mirada del espectador y su respuesta emocional (Suarez, 2018). Estas ‘leyes’ –sección áurea, espiral de Fibonacci, escala de grises, por nombrar algunas– sirven hasta el día de hoy como una permanente norma de orientación para los valores plásticos que presenta cada plano en el cine (Sánchez, 1970).

De esta forma, el diseño visual de un plano debe considerar todas sus herramientas, como la organización de los elementos que forman parte del cuadro, las reglas propias de la composición –como la regla de los tercios, por ejemplo–, el tipo de encuadre, la iluminación, la ambientación o el vestuario –entre otros– para conseguir la empatía, emoción e interés del espectador (Suarez, 2018). López (2018) expone que la composición:

“se vuelve el elemento de análisis central de la representación: es el trabajo del artista, en este caso del pintor o el cineasta, que a través de un modo

ordenado expone la armonía de las formas para su propia percepción y la de sus espectadores” (p. 84).

Sin embargo, cabe destacar que la composición en el caso cinematográfico incluye también características que son propias del medio como su naturaleza temporal y cambiante (Suarez, 2018). Por lo tanto, componer también se aproxima a elementos propios del montaje, como la duración de los planos y el ritmo interno de cada escena. Sin embargo tal y como sucede en la pintura y la fotografía, “el cuadro cinematográfico no es un contenedor vacío; es un significante activo” (Mast, 1984, p. 85), lo que implica que “el análisis [de una imagen] debe centrarse en cómo la composición puede estar cargada de significado, influyendo en la lectura que el espectador hace no sólo de ella sino del conjunto que conforma una secuencia o film completo” (Suarez, R. 2018. p. 200). Esto quiere decir que, además de la relación que existe entre componer en cine y componer en pintura, a partir del ritmo interno de la obra cinematográfica también aparecen nuevos significados propios cuando se comienza a unir dos planos en montaje, porque nace allí una relación entre dos composiciones.

Además, por este componente temporal del cine y sus posibilidades maquinistas, aparecen nuevos términos asociados a la composición. Al respecto, Suarez (2018) identifica dos términos: la recomposición y la (des)composición. La recomposición (*reframing*) alude a la necesidad de modificar el ángulo de visión de la cámara para mostrar información más relevante para el espectador en cada momento, aspecto del montaje interno cuando se mueve la cámara o existe un cambio de foco, o como parte del montaje externo cuando hay un corte a otro ángulo. Por otro lado, Suarez (2018) utiliza el término descomposición (*décadrage* o *deframing*) para describir un modo de componer que tiene algo de irónico en su ruptura de la composición institucional ya que llama la atención sobre sí misma, donde se hace un uso de la composición caracterizado por las distorsiones o desencuadres que

buscan generar un efecto figurado o donde se rompa con las convenciones cinematográficas de una forma consciente, diferenciándose de la composición institucional al obligar al espectador a llenar los vacíos o dirigir su atención hacia espacios no habituales del cuadro, causando un impacto tanto pictórico como psicológico en el espectador.

De esta forma, nos damos cuenta de que es necesario diferenciar la descomposición de la composición institucional, siendo esta segunda lo que encontraríamos en la mayoría de producciones comúnmente denominadas comerciales, condicionadas a las reglas del realismo y la narración, y en las que tanto el corte como el cuadro deben ser invisibles, ya que demandan que la película en sí misma no tome protagonismo en tanto artefacto estético (Suarez, 2018).

A modo de conclusión, innegablemente el estudio del encuadre y la composición nos traslada principalmente al ámbito pictórico y a toda una tradición histórica de cómo componer para producir una imagen. En este sentido, podemos identificar una similitud entre cine y pintura en su búsqueda por comunicar a través de imágenes y los elementos que se componen dentro de ellas. Sin embargo, la principal diferencia entre cine y pintura es que esta última congela un momento en una imagen inmóvil, la que puede sugerir movimiento, pero sólo tiene en cuenta relaciones espaciales. Por otro lado, el cine se compone tanto del espacio como del tiempo, y la dimensión temporal es tan importante como la lineal y la colocación de los elementos pictóricos dentro del encuadre (Arjona, 2016). De la pintura se obtienen relaciones entre el sujeto propio de la obra, el material, sus capacidades narrativas, su tonalidad e iluminación, su espacialidad y perspectiva, o su posibilidad ambiental y de atmósfera (Rojas-Redondo y Lara-Barranco, 2018). Incluso a veces hay pintores que tratan que todo exprese, no sólo la figura humana o lo representado, sino que también el color, la pincelada y la propia materia, lo que se traduce, en el caso

cinematográfico, en que hasta el propio escenario natural puede actuar con una función dramática (Rojas-Redondo, C. Lara-Barranco, P. 2018).

Si bien en la pintura el pintor puede expresarse como quiera, traduciendo la realidad y haciendo uso de sus capacitaciones técnicas y conceptuales (Rojas-Redondo, Lara-Barranco, 2018), a veces hasta el día de hoy se sigue discutiendo sobre el deber que tiene el arte pictórico de representar objetivamente la realidad. Este deber lo hereda la fotografía, y después el cine, por lo que el cineasta debe conseguir que el destinatario crea en lo que sucede ante él, aunque sea una distorsión de lo real (Rojas-Redondo, Lara-Barranco, 2018). Sin embargo, ésta es una discusión de la que el ámbito cinematográfico se deshace rápidamente.

En esta controversia, entonces, podemos identificar, una vez más, el vínculo que poseen la pintura y el cine, ya que en ambos la subjetividad del artista y lo que busca expresar, según sus emociones y conocimientos, innegablemente moldea la realidad que representa en su obra.

1.2. Traducir la realidad

“Pero, ¿a qué viene reproducir lo que ya la naturaleza ofrece a nuestras miradas? Este trabajo pueril, indigno del espíritu al cual se dirige, indigno del hombre que lo produce, no conduciría más que a revelar su importancia y la vanidad de sus esfuerzos; pues la copia siempre quedará por debajo del original. Por otra parte, cuanto más exacta es la imitación, menos vivo es el placer. Lo que nos place, no es imitar, sino crear. La más pequeña invención sobrepasa todas las obras maestras de la imitación”.

Friedrich Hegel, 1981, p. 44.

No se puede comprender la relación entre cine y pintura sin mencionar antes la relación precedente que existe entre fotografía y pintura. Con el surgimiento de la fotografía a mediados del siglo XIX se marca un hito en la tradición histórica de la pintura, que provocó que esta última “tensione las formas y maneras de la representación, no simplemente estéticas, sino en relación a la concepción y la esencia de la imagen” (López, S. 2018. p. 80), interfiriendo de manera notoria en su evolución y amenazando su obsesión por representar al mundo, por esta posibilidad de reproducción basada en la técnica (López, S. 2018).

Este quiebre en la tradición de representación pictórica implicó que la pintura comenzara a debatirse consigo misma sobre la estética de la representación, ya que, como expone Zunzunegui en López (2018), “la fotografía supuso, con su reproducción mecánica de las apariencias, un relevo para la pintura en su tarea de testificación del mundo” (pp.80-81). Esta afirmación propone que la pintura, luego de la llegada de la fotografía, se permitió libertades en cuanto a la técnica y sobre todo en cuanto a la reproducción de la realidad.

Sin embargo, al mismo tiempo se asume que ahora es la fotografía quien debe hacerse cargo de la testificación objetiva y realista de la realidad, confiriéndole un sentido simplemente mecánico, lo que genera una importante problemática: “Si la fotografía es un medio de reproducción con base puramente técnica en la que las imágenes son producidas por el dispositivo-cámara y no por el hombre, ¿qué le queda entonces por hacer al hombre para trabajar artísticamente la realidad?” (López, S. 2018. p. 81). Es aquí donde aparece el cine, cuya aparición como una nueva forma de representación de elementos visuales se cuestiona el problema de la imagen, al ser un novedoso dispositivo capaz de registrar, producir y significar, las tres acciones, de forma simultánea (López, S. 2018).

Este problema de la imagen está caracterizado por la dualidad que existe en ella, que si bien es “producto de la actividad automática de un aparato técnico capaz de reproducir con exactitud y objetividad la realidad que se le presenta, [...] al mismo tiempo esta actividad está dirigida en el sentido preciso querido por el realizador” (Martin, 2002. p.26). Es por esto que Martin (2002) propone que:

“la imagen sólo raras veces tiene el valor figurativo de reproducción estrictamente objetiva de lo real. [...] Desde el momento en que el hombre interviene, se plantea el problema de lo que los científicos llaman ecuación personal del observador, es decir, la visión particular de cada uno, las deformaciones y las interpretaciones, incluso inconscientes” (p. 29).

Es debido a esto que la influencia del realizador es determinante cuando decide filmar y crear una obra de arte, ya que al beneficiarse de las capacidades de la cámara, cuando encuadra y compone imágenes, la realidad que aparece en ellas no es más que el resultado de una percepción subjetiva del mundo. El ‘realismo’ y la objetividad de la imagen cinematográfica dependen, entonces, del realizador. De este modo, el cine entrega una imagen artística de la realidad, subjetiva, densificada y pasional, y el público puede derramar lágrimas ante cosas que en la realidad quizás sólo los conmovieran medianamente (Martin, 2002). Este suceso nos recuerda a lo que define Louis Delluc en Martin (2002) como fotogenia: “cualquier aspecto de las cosas, los seres y las almas que acrecienta su calidad moral mediante la reproducción cinematográfica” (p. 31). A partir de esta idea, logramos identificar aquello que el cine agrega a la representación de lo real, que nos revela el poder cinematográfico de evocar, dando cuenta de que “uno se emociona con la representación que nos da el film sobre los acontecimientos, más que por los acontecimientos mismos” (Martin, 2002. p. 31)

Ahora, para poder comprender esto, cabe mencionar que el término representación vincula hecho y creación de forma simultánea (López, S. 2018), y el cine utiliza diferentes estrategias de representación para erigirse como objeto de arte. Respecto de estas estrategias, Lopez (2018) identifica dos que pueden vincularse a la composición pictórica, debido a que involucran una serie de elementos que participan de la creación de la imagen en la pintura. Una de estas estrategias es la *puesta en cuadro*, o el encuadre, y la otra es la *puesta en escena*, que contiene la plástica de la imagen y la ordenación de los elementos filmicos no específicos. Los elementos filmicos no específicos se le llaman de esta forma porque no pertenecen exactamente al arte cinematográfico y son elementos que también son usados expresivamente por la pintura. Martin (2002) identifica estos elementos y explica de qué maneras son usados:

La iluminación:

Entre las cosas que el cine hereda de la pintura, como el encuadre, el manejo artificial de la luz es otra de las características clave en la creación de la expresividad de la imagen, ya que contribuye en especial a crear la 'atmósfera' de la obra artística.

En la pintura cumple objetivos tanto plásticos como estéticos. Por un lado, es un factor fundamental en la representación técnica de la obra, y su presencia determina cuánto de la imagen se ve, ya que afecta valores como el color, la textura y el volumen; por otro lado, la luz tiene un gran valor estético, ya que su combinación con la sombra y con determinados efectos lumínicos y de color puede establecer la composición de la obra y la imagen que se quiere proyectar (Google Arts & Culture, 2013). En primera instancia, podemos clasificar la luz en una obra pictórica como luz natural –reproduce lo más fielmente posible las condiciones reales de la luz solar– o

artificial –utiliza iluminación eléctrica, faroles o velas para destacar lo deseado y dejar en penumbra lo demás– (Cossio.net, s.f.), pero con el tiempo la representación técnica de la luz evoluciona y puede clasificarse según diversas técnicas y periodos. Por ejemplo el caso de la pintura impresionista, que explota el valor tonal de los colores y aplica la teoría de los colores complementarios para las sombras, o el caso del tenebrismo, que se caracteriza por su uso radical del claroscuro con duros contrastes de luz y sombra mediante una forzada iluminación.

En el caso de las películas, en su mayoría manifiestan una gran preocupación por la verdad en la iluminación y una sana concepción del realismo tiende a suprimir su uso exacerbado y melodramático. Sin embargo, la ubicación de las fuentes de luz puede marcar una diferencia considerable en el tipo de mensaje que se presenta. A su vez, múltiples fuentes de luz pueden, por ejemplo, eliminar las arrugas del rostro de una persona y darle una apariencia más juvenil, mientras que una sola fuente de luz, como la luz diurna intensa, puede servir para resaltar cualquier textura o característica interesante. Por otro lado, con el uso de fuentes luminosas anormales o excepcionales se pueden crear los más diversos efectos, como el caso del claroscuro que se puso de moda con el expresionismo alemán y su uso de sombras proyectadas (hissour.com, s.f.), técnicas que pueden agregar a la narrativa un poderoso factor de angustia ante lo desconocido y amenazador que dejan entrever, pero también pueden contener un valor simbólico. “La luz puede ser vista como una representación cultural de las variaciones emotivas que nos hace sentir en la realidad. Felizmente con la luz llega la sombra. Esta dualidad dialéctica es la materia prima de la imagen cinematográfica” (Loiseleux, J. 2004. p.5).

El vestuario:

En el cine por lo general el vestuario es más realista y menos simbólico, en virtud de la vocación misma del séptimo arte, pero de igual manera también tiene su dramaturgia y cuenta una historia por medio de un lenguaje visual –el color, la forma y las texturas– que se convierte en signo de lo que se quiere comunicar en la imagen (Becker, 2012). Sin embargo hay que considerarlo respecto de cierto estilo de realización para que su efecto pueda acrecentar o disminuir.

Se pueden definir tres tipos de vestuario en cine:

- 1. Realista:** conforme a la realidad histórica y otorga prioridad a la exactitud.
- 2. Pararrealista:** inspirado en la moda de la época, pero ha procedido a una estilización. La preocupación por el estilo y la belleza está por encima de la exactitud.
- 3. Simbólica:** la exactitud histórica no tiene importancia y el traje tiene antes que nada la misión de traducir simbólicamente caracteres, tipos sociales o estados de ánimo.

Desde la pintura, en los retratos se prestaba especial atención a la vestimenta de los personajes que se representaban en los cuadros ya que se convertiría en símbolo de elegancia y poder económico, sin embargo los códigos a los que en cada etapa histórica estaba sometido el retrato pictórico hacen que éste como documento no siempre reflejara con objetividad la realidad, ya que al trabajar por encargo, existían muchas limitantes para que el artista pudiera expresar con verismo lo que observaba, glorificando la vanidad del retratado (Fernández, 2016). Es la pintura de género la que sirve como complemento referencial en cualquier investigación sobre el vestuario histórico, entendida la pintura de género como obras en la que se representan escenas cotidianas en interiores o exteriores. La pintura de

género se remonta a la antigüedad, como lo son las decoraciones murales de las tumbas egipcias, por ejemplo.

El vestuario en la pintura principalmente nos ha legado importante documentación visual respecto del estilo de vestir en los países y épocas en las que se pintaron, como un elemento que refleja cambios sociales, condiciones de la vida cotidiana, costumbres y hábitos en un contexto determinado (Zurita, s.f.).

Los decorados:

En el cine el concepto de decorado comprende tanto los paisajes naturales como las construcciones humanas. Sean interiores o exteriores, pueden ser reales y preexistir al rodaje, o contruados. Se pueden definir una determinada cantidad de conceptos generales sobre el decorado:

1. Realista: el decorado no tiene más implicación que su materialidad misma.

2. Impresionista: se elige priorizando la dominante psicológica de la acción, condiciona y refleja a la vez el drama de los personajes. Usos acertados de decorados naturales pueden ser un desierto barrido en todo momento por tormentas de arena, el mar que siempre vuelve, la incesante lluvia, etc.

3. Expresionista: mientras que el decorado impresionista es natural, por lo general, el decorado expresionista se crea casi siempre de forma artificial con el fin de sugerir una sensación plástica en convergencia con la dominante psicológica de la acción. El expresionismo está fundado en una visión subjetiva del mundo, expresada por la deformación y la estilización simbólicas. Se pueden describir dos tendencias principales:

1) Expresionismo pictórico o teatral: totalmente artificial, en el que las reglas de la perspectiva se ridiculizan, donde todas las construcciones están de través y las sombras y las luces están pintadas.

2) Expresionismo arquitectónico: se caracteriza por decorados grandiosos y majestuosos destinados a engrandecer la acción épica que allí se desarrolla. Ya sea natural o artificial, cumple casi siempre una función de contrapunto con la tonalidad moral o psicológica de la acción.

En la pintura, al igual que en el cine, los decorados comprenden tanto los paisajes interiores como exteriores, cuya captación es sin lugar a dudas uno de los aspectos más importantes en la representación pictórica, en lo que se refiere a la iluminación, la composición de los diferentes elementos, el estilo de los mismos y la armonía del conjunto de una 'escena'. Aquí deberíamos introducir los términos de espacios positivos y negativos; el espacio positivo es lo que se está pintando, un objeto o persona, mientras que el espacio negativo es el espacio entre el objeto y el resto de la escena, el fondo (Malakar, 2015). La cantidad de espacio negativo tiene que ver con la composición de la imagen, y como hemos visto antes en la imagen todo puede comunicar, por lo que de esta manera, el espacio negativo ayuda a darle a la obra un significado más amplio al eliminar elementos de una imagen pudiendo evocar misterio y despertar emociones de anhelo o pérdida, por ejemplo (Vargas, 2019). Lo que también puede suceder en un cuadro de alguna película.

Como reacción al naturalismo, objetividad y descripción detallada de la realidad de la corriente realista e impresionista se opusieron la subjetividad y la plasmación de lo oculto y lo irracional, surgiendo el simbolismo, un estilo de corte fantástico y onírico. A través de la representación, la evocación o la sugerencia, se buscó la forma de que el color y la línea también expresaran ideas (Chilvers, 2007).

El color:

El color es un gran componente en cada elemento de la imagen y de las artes visuales o plásticas. Aunque el color sea una cualidad física de los seres y de las cosas, es legítimo analizarlo aparte, ya que su percepción “no se trata solamente de un fenómeno físico, sino también biológico y por último también psicológico” (Escudero. 2018. p. 26).

En este sentido, el cine se redujo al uso del blanco y negro durante cuarenta años y hemos visto que el mejor uso del color no parece consistir en que sólo se le considere un elemento capaz de aumentar el realismo de la imagen. Tal vez haya sido con esta intención en un principio, cuando Méliès, Pathé y Gaumont mandaban a colorear a mano sus películas por fotogramas. Casi hasta fines del cine mudo, de esto sólo sobrevivieron los tintajes, que consistían en teñir la película de diversos colores uniformes, lo cual tenía una función mitad realista y mitad simbólica: azul para la noche, amarillo para los interiores de noche, verde para los paisajes y rojo para los incendios y las revoluciones.

En la gran mayoría de los casos, los productores no tienen más preocupación que la del realismo. Sin embargo la verdadera intervención del color cinematográfico data del día en que los realizadores entendieron que no había necesidad de que fuera realista, sino que también puede ser producto de una creación deliberada, con las implicancias psicológicas y dramáticas de las diversas tonalidades. Parece, entonces, bien usado, el color puede ser no sólo una fotocopia de la realidad exterior sino que también puede cumplir una función expresiva y metafórica, del mismo modo que su ausencia, el blanco y negro, puede servir para dramatizar la luz.

Cabe mencionar que, tanto en la pintura como en el cine, se considera con regularidad la teoría del color. Sin embargo, los lenguajes que utilizan no siempre son los mismos, o bien se refieren por los mismos nombres a distintas cosas. Principalmente, esto sucede porque existen dos modelos básicos de colores primarios, definidos por sus dos factores principales, la luz y los pigmentos.

Estos dos modelos de color son:

- **Rojo, verde, azul** (RGB, por sus siglas en inglés)

Color primario en luz, llamados colores aditivos por el fenómeno aditivo de las longitudes de onda en el reflejo de los colores.

- **Cyan, magenta, amarillo**

Color primario en pigmento, llamados colores sustractivos (CMY, por sus siglas en inglés, o CMYK, cuando en ocasiones se le agrega la última letra de *black*) por el fenómeno de sustracción de las longitudes de onda en el reflejo de los colores.

Por lo común, en el colegio se nos enseña el modelo tradicional, en el que los colores primarios son rojo, azul y amarillo (RYB, por sus siglas en inglés), sin embargo, al descubrirse cada vez más sobre el color espectral y cómo funcionan las longitudes de onda con las superficies (reflexión/absorción) y el ojo humano, el modelo azul-rojo-amarillo, aunque sigue formando parte del imaginario colectivo, ha cambiado por estos sistemas más especializados y precisos (González, 2020)

Ambos factores, luz y pigmento, son definitorios en la conformación de las tonalidades. A través de las mezclas físicas que se pueden hacer de estos colores

se pueden identificar colores secundarios y terciarios, que componen la rueda cromática (ver Figura 12).



(Figura 12)

Otros conceptos esenciales de la teoría del color son los atributos del color, el tono, la saturación y el valor. El tono se refiere a la longitud de onda dominante del color de los doce colores en la rueda cromática, básicamente la cualidad que le otorga el nombre al “color”. Por ejemplo, el tono del mar es azul y el tono del pasto es verde (González, 2020). La saturación se refiere a la intensidad o pureza del color, variaciones que puede poseer un tono en relación a su contenido de grises. Mientras más puro sea el tono del color y menos contenido de gris posea, será más vibrante o saturado. El valor se refiere a que tan claro u oscuro es el color en una escala de blanco a negro.

A su vez, resulta importante mencionar los tonos neutrales, a partir de la mezcla entre el blanco y el negro nace una amplia gama de grises, los cuales son denominados colores neutros junto con el blanco y negro, que se les considera colores acromáticos (Escudero, 2018).

Otro concepto de la teoría del color es la temperatura de los colores, la cual se refiere a la percepción de los colores como cálidos y fríos. La verdad es que la temperatura de color es solo perceptual, ya que se asocia ciertos colores como

cálidos o fríos según sus circunstancias. Es decir, solo serás capaz de identificar un color si tienes otro color para compararlo. Por ejemplo, decir que el azul es un color frío no es una declaración útil, pero cuando se compara con el rojo parece ser un color frío, lo que no quiere decir que siempre lo sea. Los colores siempre son cálidos o fríos en relación a otros colores (González, 2020).

Por ejemplo, ¿Se podría decir que ese azul es frío y que ese rojo es cálido (ver Figura 13), o es quizás al revés?

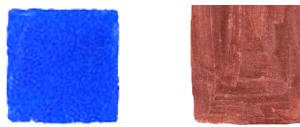


Figura 13: A la izquierda color azul eléctrico. A la derecha color rojo ladrillo.

Al igual que en el cine, el color en la pintura puede representar tanto una cualidad real de lo pintado como cumplir una función simbólica o expresiva. Por ejemplo, durante la Edad Media cada color poseía una connotación simbólica religiosa específica, por lo que se escogían siempre según lo que habrían de representar en la imagen planeada. De esta forma, la incorporación del color puede cumplir, además de su función en la construcción formal de la imagen, una función simbólica importante. Tal uso canónico del color comenzó a evolucionar con el paso del tiempo, y las nuevas formas de usar el color tenían más que ver con efectos específicos que deseaban lograrse en las pinturas que con cánones ideológicos (González, 2017).

Tal como menciona la tesista de la Universidad del Desarrollo, Constanza Escudero (2018, pp. 26-27), en su tesis *La importancia del color en la propuesta visual y sus alcances en dirección de arte*, los factores tanto psicológicos, sociales,

como culturales pueden influir en cómo son percibidos los colores. Entregándoles aspectos de percepción como la representación, cuando los vinculamos a ideas planteadas desde nuestros inicios en la percepción del ambiente, por ejemplo los colores percibidos fríos, normalmente se les asocia con el invierno, el mar y la noche, por lo que pueden generar una sensación de lejanía. La percepción del color también puede dotarlos de simbolismo, cuando son asociados a vivencias tanto propias como del inconsciente colectivo, por ejemplo la definición del rojo como el color del comunismo. Y también como percibimos los colores puede darles una expresión emocional, cuando son relacionados con la psicología interna y con la definición social de las emociones, por ejemplo el rojo como la pasión, el amor y el peligro, o el negro como la muerte, el malestar y el misterio.

De esta forma, nos damos cuenta de todas las estrategias de las que dispone el director de cine para crear su obra de arte, y cómo cada elemento forma parte de la representación subjetiva de la realidad. Entonces, ¿qué es lo que se plasma en pantalla? ¿la realidad o su recorte? Es el mismo debate que se generó antes al respecto de las obras pictóricas, la constante interrogante sobre la realidad y la forma pertinente en la que se pueda generar la adecuación de la misma al lienzo. Un peso depositado en la fotografía, que luego traspasó al cine, el deber representar la realidad de manera realista. Surge así una interrogante aún más importante: ¿La labor del artista es mimetizar la realidad o establecer un mundo diegético en el marco del cuadro/pantalla? (López, S 2018).

2. IMÁGENES GENERADORAS DE EMOCIONES

“El principal problema estético del cine, que fue inventado para la reproducción, es –paradójicamente– superar a la reproducción”.

Hans Richter, 1951, p.157

Con esta cita se establece uno de los problemas fundamentales tanto del cine como de las artes pictóricas. Mucho tiempo se ha creído que ambas áreas fueron inventadas para crear reproducciones de la realidad, pero hasta el día de hoy hemos visto que se han transformado en artes que expresan y, a veces, representan mucho más allá incluso de lo que es visible con los ojos en nuestro día a día. Así como el arte pictórico ha logrado separarse de esta convención respecto de la reproducción, el cine busca lo mismo. ¿Cómo puede lograrlo? La pintura vio esta tarea relevada por la fotografía, pero el cine no puede esperar al próximo invento, el cine de por sí es un arte distinto a la pintura, a pesar de sus similitudes, por lo que debe emprender un camino diferente.

Como ésta, muchas otras comparaciones entre pintura y cine se pueden continuar haciendo, pero entonces, ¿qué hace al cine un arte diferente? y cómo encuentra su lugar para representar imágenes, separado de su predecesor? La teoría cinematográfica elucubraba diversas reflexiones acerca de la condición esencial del aparato cinematográfico, en pos de demostrar los elementos específicos que transforman al cine en un arte (Lopez, S. 2017). La teoría del ‘Visualismo’, por ejemplo, aborda "el conjunto de atmósfera y dramatismo, de psicología y cosas dichas o sugeridas por imágenes" (Pulecio, 2008). Esta teoría propone que el cine, contrario a lo que se podría creer en su mayoría, debiese despojarse de la narración o del contar una historia para poder alcanzar una

expresión artística más trascendente y auténtica, lográndolo a través de la imagen y las capacidades de los medios cinematográficos. Teóricos tradicionalmente llamados formalistas “expresaban que la materia prima del cine era la mente y que el filme debía responder a ella mediante recursos psicológicos y estéticos”

2.1. Formalismo

Lindsay expresaba que las películas podrían equipararse a una ‘pintura en movimiento’, pero alejándose de las características básicas de reproducción, y centrándose en las maneras de representación filmica, tratando al cine como un nuevo tipo de lenguaje (Lopez, 2019). El ‘hijo de la máquina y del sentimiento’ como lo definió Ricciotto Canudo, el mismo que lo nombró el ‘séptimo arte’ pronto consideró necesario elaborar un lenguaje que pudiera definirlo en su propia especificidad (Pulecio, 2008). Esta búsqueda de especificidad, que la entendemos como lo propio o peculiar de una cosa, que la caracteriza o distingue de otras, también implicó una búsqueda del verdadero fin del cine, y a lo que está especialmente destinado.

Este argumento propone que el cine, contrario a lo que se podría creer en su mayoría, debiese despojarse de la narración o del contar una historia, para poder alcanzar una expresión artística más trascendente y auténtica. Lográndolo a través de la imagen y las capacidades de los medios cinematográficos.

Sin embargo, Richter se opone a las ideas radicales de Dulac proponiendo la validez del argumento cinematográfico, pero condicionado a temas simples y universales, definiendo así un cine ideal cuyo éxito no es motivado por la trama sino por el empleo humano y expresivo de los medios cinematográficos (Pulecio, E. 2008).

Por otra parte, Béla Balázs, figura que surge durante las primeras décadas de la existencia del cine, sugiere que el cine sirve una función simbólica cuando simplemente reproduce la realidad, mientras que sirve a una función estética cuando, por medio de técnicas artificiales, fuerza a ver dicha realidad de una forma especial (Lopez, S. 2019)

Lopez, S. (2017) explica que algunos teóricos, tradicionalmente llamados formalistas, “*expresaban que la materia prima del cine era la mente y que el filme debía responder a ella mediante recursos psicológicos y estéticos, Rudolf Arnheim, [...] indicaba la importancia del cine como arte al tratar de alejarse lo más posible de toda representación fiel a la realidad*” (p. 82).

A pesar de estar vinculada en sus inicios al estudio de la literatura, la tradición formalista rápidamente exploró el cine; en esta área, los formalistas creen en un perfil marcadamente esteticista, explicando que la experiencia estética es un fin en sí mismo (Lopez, S. 2019). Desde este punto de vista, el cine está llamado a crear obras con un valor artístico por medio del trabajo de la forma por sobre el contenido, y a su vez alejándose de toda connotación externa que no sea la obra en sí misma. Así, se afianza la idea de que el cine, como arte poético, debe tener la función de saltar las percepciones cotidianas de la realidad a través del complejo trabajo con las formas (Lopez, S. 2019). En este sentido, se entiende por *forma* el conjunto de elementos composicionales que conforman una película (movimientos de cámara, luz, color, música, etc.). Se desprende, entonces, que lo que el formalismo propone es que la artísticidad del cine está en el lenguaje de sus imágenes y las formas, en la que los diversos aspectos de la realidad se moldean por medio del uso de técnicas, generando un lenguaje fílmico que pone énfasis en las cualidades poéticas que revelan lo filmado.

Por otro lado, Kazanski en el libro de Francois Albera (1998) se mostró muy interesado por la composición cinematográfica, la construcción, el montaje y el resto de trabajo de estructuración detrás de las cámaras. El autor no trata la fotografía como el medio técnico por excelencia en el cine, sino que lo real, ya que el material con el que se realizan los filmes es la propia realidad de la cual se toman todos los elementos que se puedan modificar ante un objetivo: la luz, la distancia, la velocidad, los encuadres y todos los aspectos técnicos que resultan de la perspectiva. “El cine es así, formalmente, el arte singular de dibujar sombras, es decir, una forma peculiar de grafismo. Así como un cuadro procede de la aplicación de una u otra materia colorante sobre una superficie, del mismo modo la sombra en la pantalla da forma a un filme” (Kasanzki, 1928)

Los rusos fueron grandes teóricos de lo que se conoce como el formalismo ruso, un movimiento que floreció aproximadamente desde 1915 hasta 1930, y en cuyos inicios estuvo vinculado al estudio de la literatura, con varios de ellos teorizando sobre la semiótica contemporánea. La fase más temprana del formalismo ruso estuvo dominada por los escritos de influencia futurista de Víctor Shklovski, cuyo ensayo de 1916 “El arte como técnica” se encuentra entre los primeros en señalar las líneas formalistas fundamentales. De acuerdo con Shklovski (1916), son las imágenes lo que es crucial en la poesía, como también los mecanismos utilizados para la disposición y el procesamiento del material verbal. En esta misma línea, la idea de que “el arte es el pensamiento por medio de imágenes” penetra en la conciencia de varios teóricos del formalismo ruso, entre ellos Potebnia (1916), quien expone que “no hay arte ni en particular, no hay poesía sin imagen” (p. X). Potebnia (1916) ve en la poesía una forma particular de pensamiento: el pensamiento por medio de imágenes; para ellos, las imágenes tienen la función de permitir agrupar los objetos y las acciones heterogéneas y explicar lo desconocido por lo conocido. En palabras de Potebnia en Shklovski (1916): “La relación de la imagen con lo que ella

explica puede ser definida de la siguiente manera, **a)** la imagen es un predicado para sujetos variables, un punto constante de referencia para percepciones cambiantes; **b)** la imagen es mucho más simple y mucho más clara que lo que ella explica” (p. 314), es decir, “puesto que la imagen tiene por finalidad ayudarnos a comprender su significación y dado que sin esta cualidad no tiene sentido, debe ser más familiar que lo que ella explica” (p. 219).

La mayoría de estos teóricos fundamentalista de comienzos del siglo XX están muy bien retratados en el libro de Tzvetan Todorov (1965), *Teoría de la literatura de los formalistas Rusos*, que habla sobre el comienzo de lo que es la teoría formalista. “El formalismo está estrechamente vinculado en sus comienzos con la vanguardia artística de la época. El nexo no se manifiesta solamente a nivel teórico, sino también a nivel de estilo, como lo muestran los primeros textos formalistas. La búsqueda de lo paradójico, las digresiones líricas, remplazan a menudo la argumentación fundada, propia de razonamiento científico. Estos textos aparecen así en su mayor parte en revistas artísticas y llegan a ser materia de discusiones animadas de donde están ausentes los escrúpulos de la erudición” (p. 13).

Si bien la teoría formalista partió en sus inicios ligada a la literatura, no le tomó tiempo abrirse a nuevos conceptos. El cine no es un fenómeno aislado, sino que se da dentro de un contexto sociocultural, por lo que está sujeto a los vaivenes de las distintas corrientes que se produzcan dentro de ese ámbito. Una de estas corrientes fue precisamente el formalismo. En este sentido, el cine desde sus inicios ha estado ligado a la reflexión teórica, ya sea por su especificidad como medio, su relación con otro tipo de artes o por su importancia dentro de la historia, tecnología, artes, etc. Sin embargo, raramente la teoría que aborda al cine es pura, “ya que suele venir acompañada de cierta dosis de crítica literaria, análisis sociales y especulaciones filosóficas” (Lopez, 2019, p. X).

El formalismo ejerció una gran influencia sobre los directores, estudiosos y teóricos cinematográficos, principalmente rusos. “El centro del pensamiento avanzado sobre el cine se trasladó a Moscú, alrededor de la escuela cinematográfica del estado, fundada en 1920 y en la que se entablaron numerosas discusiones sobre cuestiones cinematográficas en especial sobre el montaje. Autores como Kulechov, Dziga Vertov, Pudovkin y especialmente Eisenstein fueron protagonistas de este movimiento” (Huertas, 1980, p. X). Sergei Eisenstein y Béla Balázs son dos que conocen de cerca el formalismo y comparten algunos de sus principios. Ellos creen, por igual, que el cine sirve a una función simbólica cuando solamente está reproduciendo la realidad, y sirve a una función estética cuando nos está forzando a ver esa realidad de una manera especial, a través de formas artificiales.

Eisenstein no considera el film como un producto, sino más bien como un proceso creativo que se desarrolla orgánicamente en el que el público participa intelectual y emocionalmente. Creía que la mente funcionaba de forma dialéctica, e insistía que el espectador tenía como deber ayudar a formar el significado del film, “formulando una síntesis entre elementos opuestos, llegando al momento cumbre del film, cuando la mente sintetiza las ideas opuestas que dan su energía a una película. por lo que sin la participación activa del público no habría obra de arte” (Huertas, 1980, p. X). Eisenstein propuso en la teoría y plasmó en la práctica la idea de que la yuxtaposición de los planos mediante el montaje logra crear una nueva imagen en la mente del espectador, una idea que va más allá de la simple suma y cuyo significado es la resolución de las partes; los planos, las imágenes, no actúan como unidades aparte, sino que interactúan a través del montaje, dando lugar a un todo. Más que buscar continuidad en la narración, pretende evocar en el espectador una idea, un concepto, buscando que dicho concepto o idea emerja por el choque de dos imágenes, ya que la consecuencia de yuxtaponer dos planos está más relacionada con su producto que con su suma. En este sentido, Eisenstein dice que “dos

trozos de películas de cualquier clase, colocados juntos se combinan inevitablemente en un nuevo concepto, en una nueva cualidad que surge de la yuxtaposición” (pag, 12)*

Sergei Einsestein buscaba crear un sistema en el que todos los elementos (iluminación, composición, actuación, etc.) fueran valorados, para que así el cine pudiera escapar del crudo realismo que significaba la narración acompañada por accesorios. Sus teorías tuvieron gran repercusión en todo el mundo cinematográfico de la época, ya que van estrechamente de la mano con el nacimiento de la semiótica del cine y el ascenso de las teorías formativas.

El formalismo es una disciplina que se extiende no solo por el cine sino que también por diversas otras áreas del arte, pero siempre con un mismo propósito. En este caso es que todo lo que necesitamos para entender una obra de arte, ya sea cinematográfica o pictórica se encuentra dentro de esta misma, utilizando recursos como la imagen como uno de sus pilares principales.

2.2. Cine poético

Decir que algo es poético conlleva a asumir implícitamente que el objeto en cuestión posee una dimensión estética potencialmente generadora de emociones. Gonzáles (2019) propone pensar el cine poético en tanto que su conjunto de elementos formales intrafilmicos, posibilitan la dimensión sensorio-trascendental perceptible por el espectador. De esta manera, que un filme sea, o no, poético dependerá de su forma de composición (la duración de los planos, la iluminación, el uso de montaje, etc.) y no de la temática tratada. Además, ella define el cine poético como una subcategoría del cine, heredera de los planteamientos formalistas.

Entre los rasgos de composición de una película poética, Gonzáles (2019) distingue:

A. La mirada subjetiva del artista.

Este elemento se vincula con las teorías autorales como oposición a un cine impersonal e indiferenciable cercano a las prácticas comerciales hollywoodienses. Sin embargo, y una vez pasadas las vanguardias históricas, la llegada de la segunda guerra mundial hará que se tenga que esperar hasta los años sesenta para volver a encontrar un repunte en la producción de cine poético a través de la creación del cine de autor, que busca romper con el modelo hegemónico hollywoodiense a través de una obra que exprese el estilo del director (del artista). Tal como argumenta José Antonio Pérez Bowie, la diferencia entre el cine poético que postulaban los formalistas rusos y el nuevo cine de poético de autor de los años sesenta y posteriores es que en este último no se produce el rechazo absoluto de la narrativa. Más bien, la exhibición del estilo del autor, la expresión de su mirada sobre el mundo, se ejerce a través de las historias que se narran.

B. Montaje por imágenes-concepto, no por lógica narrativa.

Se presenta una concepción del montaje, distinguiendo entre las películas que se sitúan en el eje vertical (onírico y poético) y las creadas sobre el eje horizontal (la lógica de las acciones). En este sentido, dentro de los pioneros del montaje por imagen-concepto encontramos a Dziga Vertov, que aborda a través de su cine las implicaciones estéticas de la representación de la realidad, pues no se limitaría a registrar las imágenes de la Revolución, sino que mediante sorprendentes aportaciones plásticas [como tal y tal], armonizaría la estética con la función social del film de propaganda. Sin lugar a dudas, este carácter diferenciador entre Dziga Vertov y el resto de realizadores coetáneos se debe a las grandes ventajas que encontró en la aplicación del montaje según coordenadas estéticas, consiguiendo

conferir a la cinta el mismo ritmo que define a la poesía. Así pues, con dicho realizador se inaugura la concepción de documentalista esteta que, gracias al montaje y a sus innumerables posibilidades de raccords, consigue reestructurar la acción según su voluntad, aplicando un importante grado de modificación visual a la a priori existente austeridad del entorno filmado. De esta forma, Vertov deviene el ancestral referente de cineastas como Godard, Rouch o Kaurismaki, al operar la representación del azar en base a connotaciones formales, deviniendo un demiurgo de la realidad y no su subordinado.

Siendo para Godard uno de sus principales referentes, ya que, Jean Luc Godard ha sido probablemente el director que más ha experimentado con el lenguaje cinematográfico, explorando sistemáticamente la combinación de estilos y materiales con los que estructurar sus películas. Así, la representación de la simbología se erige en torno a un amplio abanico de posibilidades que acaban ahogando la escena en infinidad de colores, formas, luces, sonidos... en definitiva, de las mismas sensaciones subjetivas con que está dotado un poema. A esto se refiere Noël Burch (1969), en *Praxis del cine*, cuando habla del “collage godardiano”. El director francés organiza sus películas en torno a la ornamentación, pues lo que le interesa es la cantidad de elementos visuales que arrojan al pequeño argumento.

Una subcategoría del cine, heredera de los planteamientos formalistas, que expresa la mirada subjetiva y el estilo del artista al emplear una variedad de modos performativos de puesta en escena, opciones técnicas y montaje que le otorgan una particularidad a la obra filmica.

De esta manera, que un filme sea, o no, poético dependerá de su forma de composición (la duración de los planos, la iluminación, el uso de montaje, etc.) y no de la temática tratada.

DESARROLLO

La influencia de la pintura en el cine chileno hoy

Como se mencionó anteriormente, a continuación se desarrollará un análisis sobre dos películas chilenas, *La Casa Lobo* (2018) y *Blanco en Blanco* (2019), estrenadas durante los últimos 4 años, las cuales apuestan por universos visuales destacables, y a la vez muy diferentes entre sí. Esto para responder la pregunta de investigación inicial y a propósito de lo planteado en la hipótesis, la influencia que ejerce la pintura hasta el día de hoy en los realizadores al momento de crear puestas en escena para sus historias.

La influencia de la pintura puede ser representada de distintas maneras en las películas que observamos. Estas pueden ser como cada cuadro adquiere una atmósfera que remite a un estilo pictórico, o en la forma en que existe una constante búsqueda por una representación expresiva, en la que lo fotografiado está atractivamente compuesto.

Junto con esto, cabe mencionar que dichas características son identificables tanto por entrevistas realizadas a los realizadores de cada película, como percibidas subjetivamente por los tesisistas y/o otras personas que han escrito sobre el tema.

Análisis

La Casa Lobo

(2018)

75 min. / Digital / Color

Género:

Animación, Terror, Drama

Dirección:

Cristóbal León, Joaquín Cociña

Guión:

Alejandra Moffat, Cristóbal León, Joaquín Cociña

Dirección de fotografía:

Cristóbal León, Joaquín Cociña

Casa productora:

Diluvio

Esta película cuenta la historia de una joven, María, que se refugia en una casa en el sur de Chile tras escapar de una colonia alemana. Esta casa rápidamente se transforma en un universo de pesadilla, como si la casa estuviera reaccionando o ilustrando lo que está sintiendo María durante su estadía.

Si miramos la pintura ‘El grito’ de Edward Munch (ver Figura 14), el grito no parece dirigido a nada en particular, no parece un grito de ayuda, ni un grito de sorpresa, pero lo que nos hace saber que el grito es por algo más profundo, algo terrible y espantoso, es la forma en que está pintado, la forma en que el paisaje, el rostro y el cuerpo del sujeto parecen deformarse, entregando a la pintura una sensación de horror. Cuando lo miramos, pensamos que el sujeto debe estar sintiéndose de esa forma, como si las emociones de este personaje fueran demasiado como para contenerse y se traspasaran al mundo a su alrededor.

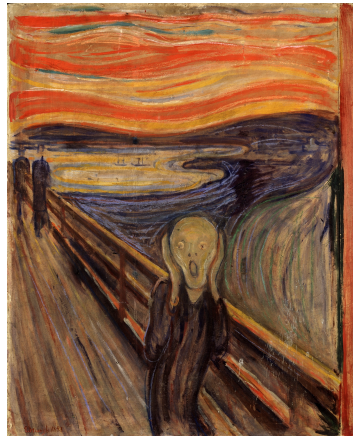


Figura 14: “El grito” (Edward Munch, 1893)

Algo parecido sucede en ‘**La Casa Lobo**’, uno de los últimos proyectos de Joaquín Cociña y Cristóbal León. Una película increíblemente única y visualmente extraña que llega a las pantallas de las salas de cine en Chile y logra un gran reconocimiento tanto a nivel nacional (Premio del público, FICVALDIVIA 2018) como a nivel internacional (Caligari Film

Prize, Berlinale 2018). En la película, el miedo de María no solamente está presente en lo que sucede dentro de la casa, o en la voz del lobo que parece acecharla, sino también se materializa vívidamente dentro de estas 'cuatro paredes' inundadas de oscuridad, en las que el entorno está constantemente cambiando a su alrededor creando paisajes irreales como si fueran un universo que está en realidad condicionado por el estado psicológico interno de María, como si habitaran su propia mente y como espectadores pudiésemos mirar dentro.

Gran parte de estas características que construyeron el universo creado por los directores, León y Cociña, toman prestado de un movimiento cultural de comienzos del siglo XX, el expresionismo, cuya marca en el cine quedó profundamente integrada hasta el día de hoy.

I. CONTEXTO, HORROR Y ADOCTRINAMIENTO

La producción de *La Casa Lobo* tomó 5 años para que la película estuviera lista para estrenarse en 2018. Sin embargo, el contexto narrativo de la película se remonta a los años en que Colonia Dignidad, fundada en los años 60, operaba como una comuna agraria de alemanes fundada por un exmilitar nazi; “una secta que mediante el encierro y el adoctrinamiento, creó "robots" humanos, un sitio donde se abusó sexualmente de decenas de menores y en cuyo hospital se administraron psicofármacos ilegales y se aplicaron electroshocks a miembros de la comunidad” (Seitz, 2016, p. 7) y más tarde un centro de detención y torturas durante la dictadura de Pinochet, cuando se denunciaron los peores abusos de los derechos humanos en la Colonia.

Contrario a lo que se podría imaginar, en lugar de hacer la película en contra de Colonia Dignidad, lo que hicieron los realizadores fue imaginar cómo sería una película producida por la Colonia, como propaganda y herramienta de adoctrinamiento. Es de aquí

donde nace este retorcido cuento infantil, sin mencionar la secta como tal o adentrarse en los hechos específicos, más bien dejando que la visualidad y los simbolismos de cuento de hadas, insinúen y cuenten los horrores.

II. INFLUENCIA PICTÓRICA, EXPRESIONISMO Y SURREALISMO

La historia comienza cuando María, una joven colona desobediente, libera a tres cerditos de la colonia. Como castigo es obligada a aislarse, pero no le parece justo, por lo que una noche mientras todos duermen ella escapa y busca refugio en el bosque, escapando del lobo, donde logra encontrar una casa abandonada.

Desde el comienzo se nos introduce a un universo multiforme y a los elementos plásticos y materiales del stop-motion, avanzando la narrativa gracias a las paredes de esta casa, que se transforman en lienzos en los que los realizadores pintan los decorados e incluso a los personajes, y en los que vemos cómo los sucesos toman forma y evolucionan conforme la trama avanza. La historia pretende ser un cuento de hadas, con símbolos clásicos como el lobo y los cerditos, pero se resignifica la estética de cuento al envolvernos en una atmósfera oscura y tétrica, que cobra sentido debido al trasfondo de la historia, y que transforma lo que podría ser un relato infantil en una historia escalofriante. De igual forma que con 'El grito' de Munch y las ideas del expresionismo pictórico, nos damos cuenta de que es la forma en la que se nos está contando la historia, a través de una propuesta estética, antes que el fondo, lo que nos cuenta el horroroso mundo y experiencias que cargan estos personajes. Respecto de este fenómeno, Cristóbal León, co-director y co-director de fotografía de esta película, comenta que:

“estábamos haciendo una película sobre Colonia Dignidad, entonces tampoco es un tema precisamente alegre o festivo, entonces sí hay algo como del tema y de la historia que estábamos tratando que es oscura, pero

[también] es de formación un poquito y es algo que no necesariamente nos enorgullece, que todas las cosas nos quedan medias terroríficas y medias oscuras” (comunicación personal, 24 de enero, 2022)

León y Cocifña, por formación, se dedicaron a las artes plásticas antes que al cine, lo que explica esta relación tan directa con el arte pictórico. Ciertas características de la película las podemos encontrar también en la pintura expresionista, relacionándolas con las que identifica Lafón (2011), como la irracionalidad en las proporciones y las formas (ver Figura 15), trazos y geometría reemplazando las formas naturales, el caos como temática, el carácter simbólico de representar una sensación antes que la realidad tal como es, o incluso en la pintura surrealista, como de que las murallas brotan brazos, ojos y bocas (ver Figura 16), que se desarrollan y se deshacen, capturando una constante evolución del cambiante aspecto de este mundo, lo que puede recordarnos a la naturaleza de los sueños.



Figura 15: Fotogramas de “La Casa Lobo”.



Figura 16: Fotogramas de “La Casa Lobo”.

El surrealismo es una forma de distorsionar la realidad, usualmente entendida como el lenguaje de los sueños o el subconsciente (Cunha, 2018), mientras que el expresionismo es el lenguaje de la subjetividad proyectada hacia afuera.

En general, cuando se representan en cine, estos estilos pueden parecerse mucho entre sí, incluso pueden ser usadas ambas en la misma obra, pero tienen diferentes usos. Estas técnicas que aparecen en *La casa lobo* se pueden explicar y tienen su raíz en los artistas (tanto pintores como cineastas) que les gustan a León y Cociña y les sirven de referencia, como Francis Bacon, David Lynch y Alejandro Jodorowsky, entre otros (León, comunicación personal, 24 de enero de 2022). Además, sobre la influencia del expresionismo y del surrealismo, León declara que:

“si hay una tradición en el arte moderno en la cual podemos trazar nuestra genealogía artística es esa [surrealismo] [...] o gran parte de nuestro árbol genealógico está ahí [...] y con el expresionismo también [...] muchos de los artistas que nos inspiran están vinculados o tienen que ver con eso” (comunicación personal, 24 de enero de 2022).

Incluso mirando las obras de los artistas que les inspiran junto con fotogramas de *La Casa Lobo* podemos darnos cuenta de la influencia que tienen las pinturas expresionistas de Francis Bacon (ver Figuras 17 y 18), clásicas pinturas surrealistas (ver Figuras 19 y 20), y las neo-expresionistas de David Lynch (ver Figura 21) en la forma y técnica de los realizadores.



Figura 17: A la izquierda, fotograma de "La Casa Lobo".
A la derecha, "Head I" (Francis Bacon, 1947-48)



Figura 18: A la izquierda, fotograma de "La Casa Lobo".
A la derecha, "Paralytic child walking on all fours" (Francis Bacon, 1961)



Figura 19: A la izquierda, fotograma de "La Casa Lobo".
A la derecha, "Los Muros" (Remedios Varo, 1958)

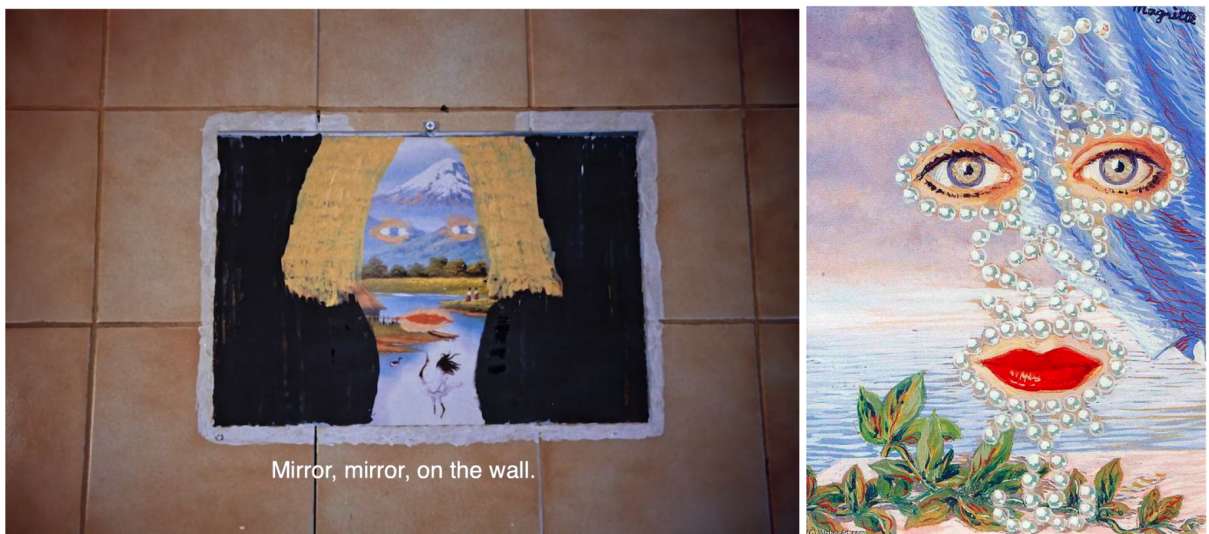


Figura 20: A la izquierda, fotograma de "La Casa Lobo".
A la derecha, "Sheherazade" (Rene Magritte, 1951)



Figura 21: A la izquierda, fotograma de "La Casa Lobo".
A la derecha, "Fight with Myself" (David Lynch, 2013)

III. TÉCNICA POÉTICA Y MIRADA SUBJETIVA DE LOS AUTORES

Sin siquiera ocurra alguna situación en específico, las imágenes de la película ya nos hablan de un elemento oscuro y pesadillesco, de la existencia de un malestar que genera algo en el espectador, una experiencia, lo que está en línea con lo que Gonzáles (2019) identifica como la cualidad poética que tiene el cine. Muchas veces esto no depende de la temática sino más bien de los elementos formales. Para lograrlo, León comenta que un factor importante fue la forma en la que registraron el relato:

“también hay algo en el stop-motion que es terrorífico, como un ‘Frankenstein’, le estás dando vida a algo que está muerto, entonces creo que hay algo en la técnica [...] está implícita la idea de lo terrorífico” (comunicación personal, 24 de enero de 2022).

Y es gracias al stop-motion que el film está grabado como si fuera un plano secuencia, lo que al mismo tiempo nos permite como espectadores ver la pintura y los materiales en constante movimiento. De esta forma, *La Casa Lobo* toma una cualidad

documental al permitirnos ver cómo las cosas cambian de forma, ver cómo se arman y desarman, y ver de qué están hechas. Por ejemplo, cuando María entra por primera vez a la casa, la vemos materializada pintada en la pared pero luego cobra vida a través de pedazos de papel, cartón y cinta adhesiva.

“Las maneras en que ocurren las cosas, en que se pinta, en que aparece una cara en el muro, [...] todo eso era una improvisación del momento, [...] si hubiéramos escrito eso sería muy tieso todo, entonces necesitábamos ir sintiendo el trabajo materialmente, ir sintiéndolo en la cámara, ir sintiéndolo en el espacio” (León, comunicación personal, 24 de enero de 2022).

Una de las cualidades del stop-motion que les interesa a los realizadores es el constante cambio y la forma en que un suceso puede desencadenar otro suceso, por lo que además de la historia de María y Colonia Dignidad, la película también cuenta la historia de los materiales y su performance, el registro de ‘fantasmas’ que mueven cosas en una habitación (Zambrano, 2018). Sobre esto, León comenta en una entrevista que:

“Pensamos la cámara desde el punto de vista documental: el stop-motion como la documentación de procesos materiales. Es por esto que el gran motor de los movimientos de cámara era que ésta debía captar lo interesante que pueda estar pasando materialmente en la escena” (Lila, 2019, p. 7).

Nos damos cuenta de que la materialidad, además de ser de suma importancia para los realizadores, toma un protagonismo en la película y se vuelve a veces más importante captar lo que está pasando materialmente en la escena, por sobre la narrativa. En este sentido, rompiendo con el modelo hegemónico hollywoodiense de hacer películas, *La Casa*

Lobo y el trabajo de sus realizadores tiene mucho que ver con el cine poético de autor que describe Gonzáles (2019) en el que la obra expresa el estilo del director, ya que si bien es una obra narrativa, gran parte de ella nace desde una exploración material, que es fundamentalmente el estilo ‘León y Cociña’ (la tendencia a la oscuridad y la materialidad, por ejemplo) convirtiéndose sus películas en una expresión auténtica de su mirada sobre el mundo y una exhibición de su estilo ejercido a través de lo que se narra. Sobre esto, Cociña comenta:

“más allá que nos interesaba lo de Colonia Dignidad evidentemente porque es un tema importante, también nos sirvió como para ponerle marco a esa tendencia. [...] la tendencia a poner fondos negros o la manera en que ponemos las luces, la manera en que suenan las voces, los sonidos tienden a ser bajos... algo de influencia también de los cuentos infantiles antiguos europeos que son básicamente terroríficos. Y empezamos a entender que eso era algo que debíamos domar, y darle un contexto político” (Rivera, 2019, p. 8)

IV. TRADUCIR EN IMÁGENES

De esta manera, podemos observar el estilo ‘León y Cociña’ plasmado en las imágenes de la película, pero ahora dándole un contexto cobra un nuevo sentido y comienzan a brotar símbolos y/o analogías, por ejemplo, como enuncia Parraguez, M. (2019) en Colonia Dignidad se coordinaba todo como una gran maqueta, y tal como en la película, se movían los hilos para mostrar una realidad distinta al tormento diario al que se sometía a los niños. Podemos entender que la técnica y la forma tiene mucho que ver con la historia de Colonia Dignidad, un ‘hogar’ que se construye, que al mismo tiempo puede ser

consciencia o una ideología que se construye y busca transformar a las personas que están ahí.

Así es como gracias a la técnica pictórica, que el cine toma prestado, las imágenes comienzan a hablar y nos deshacemos de las palabras. Un hito importante en la película es precisamente la transformación de los cerditos Ana y Pedro (ver Figura 22), que ‘evolucionan’ a una forma humana de ojos oscuros y pelo negro. Si bien, en la película no existe una explicación clara a este suceso, lo que los realizadores querían contarnos es mucho más profundo. Ana y Pedro eran cerditos porque en la historia de Colonia Dignidad los colonos llamaban a los chilenos “schweine” que en alemán significa cerdos. Porque toda la película está pensada como una fábula hecha por colonia dignidad, una fábula nazi, una vez María comienza a conocerlos y ‘educarlos’, los transforma en humanos y luego en alemanes, los va ‘mejorando’. De esta forma Cociña y León están tomando una idea y plasmando en imágenes antes que en palabras.



Figura 22: Tres fotogramas de “La Casa Lobo”, última etapa de transformación cerdo-humano.

Otro elemento estético del estilo de León y Cociña, tal como lo han dicho antes, es la oscuridad, que junto a la ilusión de plano secuencia y que estamos dentro de esta casa durante todo el relato, aparece una sensación de claustrofobia que dota al aparente inocente relato de esta carga oscura, provocando en el espectador incertidumbre y miedo. Pero mucho de esto tiene que ver también con sus fondos en su mayoría negros. Visualmente el tono negro inunda las imágenes de *La Casa Lobo* apareciendo en cada escena (ver Figura 23) y de acuerdo a las posibles representaciones del negro vistas anteriormente, al ponerlo en el contexto narrativo e imaginando que es una película hecha por los miembros de la secta, podemos entender que esta oscuridad, el negro, podría tratarse de esta ideología enfermiza que se apodera de cada cuadro cinematográfico.



Figura 23: El tono negro en cuatro fotogramas de “La Casa Lobo”

A su vez, hay otros elementos simbólicos que tienen relación a un color específico: el amarillo. Debido a que la colonia producía, y hasta el día de hoy produce, miel en *La Casa Lobo* se le trata como un elemento mágico. A partir de la idea del uso que se le da en algunas culturas para sanar y como cicatrizante por las propiedades que tiene, María usa la miel para sanar a Pedro y Ana de las quemaduras producto de un accidente con unas velas, pero en la película ésta actúa con propiedades transformadoras. Cuando María les pone la miel mágica de la colonia, nuevamente los transforma, pero esta vez en verdaderos niños alemanes, cambiando sus ojos y cabello negro, por ojos azules y pelo rubio (ver Figura 24). Aquí aparece la relación del color de la miel con lo rubio de los pelos. Si bien Cristóbal admite que fue algo arbitrario, también comenta que fue una decisión consciente que existiera esta relación de color, lo que terminó resultando en un símbolo profundamente cargado de nazismo pero sutilmente representado en tiernos rulos y jarros de miel.



Figura 24: Arriba, Pedro comiendo la miel en "La Casa Lobo".
Abajo, Pedro con el pelo rubio en "La Casa Lobo"

V. LA PANTALLA COMO CUADRO

Durante la hora y cuarto de película somos testigos de un paisaje visual, diferente a cualquiera que se haya experimentado antes, provocando un estado constante de asombro. Incluso apenas tienen que ocurrir elementos que tengan consecuencias relacionadas con la trama en la pantalla para que nuestra fascinación se sostenga, gracias a la imprevisibilidad de las imágenes. Esto también tiene sentido si pensamos en la forma de abordar el proyecto que se propusieron León y Cociña:

“la imagen tratábamos de mirarla a través de la cámara. Literalmente no concentrarnos tanto en la realidad física de lo que estábamos haciendo, sino que en cómo eso se veía a través del ojo de la cámara. Eso implicaba también que muchas veces cosas en el espacio que no funcionan, si funcionan en la cámara, y también que cosas muy precarias en la vida real pero que en la cámara se ven muy sólidas o muy coherentes. Tiene que ver con eso, pensar que lo que estábamos haciendo es una pintura, estábamos pintando en la cámara de alguna manera y para realizar esa imagen en la cámara podríamos valernos de cualquier recurso, de un cartón, de una cosa pintada en el muro, una escultura, un mueble, lo importante era la imagen que se componía en la cámara” (León, Comunicación personal, 24 de enero de 2022).

Aquí aparece el concepto de composición que menciona López (2018), cuando León se refiere a la manera en que las formas, el color y el movimiento se combinan en una obra de arte, y al ordenamiento y disposición de estos elementos en el espacio. Recordándonos quizás el vínculo más potente que guardan el cine y la pintura, en palabras de Órtiz y

Piqueras (2004) “ [comparten] el hecho de ser una superficie plana contenida en un marco” (p. 34), y por lo tanto ambas producen obras que se encuentran bajo un encuadre.

De esta forma, comprendemos que la imagen fue siempre una de las prioridades, integrando su mirada subjetiva y su estilo, la oscuridad y la materialidad de la pintura, el cartón, el papel y la cinta adhesiva, nos transformamos en testigo del potencial que tiene la imagen incluso para decir más cosas que las palabras y que permite narrarnos desde otros niveles.

Análisis

BLANCO EN BLANCO (2019)

100 min. / Digital / Color

Género:

Drama

Dirección:

Théo Court

Guión:

Samuel Delgado, Théo Court

Dirección de fotografía:

José A. Alayón

Dirección de arte:

Amparo Baeza

Casa(s) productora(s):

Quijote Films, El viaje films (España), Pomme Hurlante Films (Francia)

Esta película nos narra la llegada de Pedro (Alfredo Castro) a Tierra del Fuego para fotografiar el matrimonio de un poderoso latifundista, Mr. Porter. La historia avanza y Pedro encuentra una obsesión en la futura esposa, que es apenas una niña preadolescente, tratando de capturar su belleza es descubierto y castigado, forzado a ser cómplice de una sociedad que participa del genocidio de los nativos Selknam.

Théo Court, realizador chileno-español, llega a esta historia a partir de varios lugares, pero el más importante y la que fue su mayor fuente de inspiración tanto para la historia como para el personaje de Pedro fueron las fotografías de Julius Popper (ver Figura 25), un genocida romano que fue fotografiado junto a sus vasallos con los cuerpos muertos de los selknam. Sobre esto, Court comenta:

“Me empecé a preguntar quién era ese hombre anónimo detrás de esa cámara, ya que al ser cámaras de placa no te permitían la instantaneidad de las cámaras de ahora, entonces eran imágenes que se armaban después de los hechos y toda esa puesta en escena resulta muy violenta. Y ese protocolo de la representación, de la caracterización, de la manipulación de la imagen para su discurso final, me interesó como elemento narrativo para empezar a crear esta película” (Estévez, 2021, p. 3)



Figura 25: “Death on Display: Photographs of Julius Popper in Tierra del Fuego” (1886-1887)

I. CONTEXTO, SOLEDAD Y HOSTILIDAD

La película está ambientada hacia fines del XIX y comienzos del siglo XX en la localidad de Tierra del Fuego bajo el interés de grandes empresas lideradas por poderosos latifundistas. La incorporación de estas grandes empresas en el territorio provocó un conflicto entre los nativos y los colonos, generando una exterminación de la tribu ona. Theo Court aborda esta historia con una mirada hostil y sola, como si de un western se tratase, ya que se está presentando constantemente esta lucha con el paisaje, la llegada de un hombre a esta sociedad y la transformación de este. Tierra del Fuego es un espacio desolado, casi perdido en el tiempo, totalmente abandonado donde se genera un estado de aislamiento, es como si se hubieran quedado en una época pasada, un mundo y un contexto plagado de paisajes que de alguna forma establecen conceptos como la soledad y la hostilidad que van totalmente de la mano con los personajes a la hora de representar estos simbolismos. Son cómplices directos de la violencia que se vive en el ambiente creando esa atmósfera densa de incomodidad creciente que se incrementa conforme Pedro se adentra más en este mundo. Dentro de esta sociedad se presenta la violencia de diferentes formas, existe la violencia hacia la mujer, de una forma implícita en todo momento, violencia hacia el indio que es considerado como ser inferior, pero quizás uno de los únicos momentos en el que vemos violencia explícita, paradójicamente, y desde la distancia integrandola en el paisaje la sufre Pedro en su ensoñación amorosa, con quizás rasgos de pedofilia, cuando decide fotografiar a escondidas a la prometida de Mr Porter.

‘Pedro es un personaje que parece no tener un deber moral con lo que está observando, no presenta un juicio al mundo latifundista, la persecución de la tribu o al hecho de que se esté desarrollando un casamiento infantil. Al contrario, se ve muy fascinado por las imágenes que este mundo puede crear’, en propias palabras del director:

“Para mi ese personaje es una especie de gelatina moral, alguien que de algún modo también es un *voyeur* de la realidad que de alguna forma no le toca. Solamente cuando representa imágenes aparece, de algún modo, su interior o su deseo psicológico. De otro modo es un hombre que solamente observa, que prácticamente no incide en esa realidad y participa como cómplice pasivo” (Estévez, 2021, p. 5)

II. MÁS ALLÁ DE LA CÁMARA

Por lo general el fuera de campo es un concepto que se acostumbra a asociar a dos elementos particulares de la imagen cinematográfica; el espacio y el sonido, donde la mayoría del tiempo se complementan el uno al otro. Tal y como se ha descrito a lo largo de este texto, ambas prácticas artísticas, cine y pintura, producen obras que se encuentran bajo un encuadre, y por ende ambas se encargan de componer bajo un marco de visualización.

Aunque este concepto puede ser aplicado a otras disciplinas como la fotografía o incluso el teatro, el nacimiento del término como tal está ligado sobre todo al ámbito cinematográfico, ya que es aquí donde el concepto y la imagen tendrán una relación no tan limitada como lo es en la pintura, permitiendo generar una conexión mucho más estrecha entre lo que está presente y lo ausente dentro del encuadre. Diferente a la pintura, en que se presenta siempre como imaginario, definitivo y que tiene que ser activado a través de elementos dentro del cuadro que dirijan la atención del espectador más allá de la pintura, ya que siempre se muestra como una incógnita (Palés, 2020).

En este sentido, se refleja lo que Rojas-Redondo y Lara-Barranco (2018) definen es la diferencia entre ambas, por un lado en la pintura la representación se consume dentro del marco, y por otro, en el cine se expande fuera de los límites del marco. Son pocas las excepciones en el ámbito pictórico, como sucede en las pinturas de Sassetta, donde existe la intención de generar un fuera de campo aludiendo a una continuidad en la imágenes a través de estos objetos fragmentados que el espectador en su imaginario debe completar para entender la imagen completa.

Algo similar ocurre en *Blanco en Blanco*, en la que el fuera de campo termina siendo una arista para el desarrollo tanto audiovisual como dramático dentro de la película, generando un juicio crítico en torno a la valoración del imaginario del realizador. Théo Court ha oscilado entre lo español y lo chileno durante toda su vida, cuyos aspectos podemos ver plasmados en la pantalla. Por ejemplo, una de las diferencias culturales que más impactaron a Théo Court fueron las relaciones de poder, que, según sus propias palabras, en Chile son muy verticales:

“Chile es un país muy patriarcal, sus bases originarias en la colonia son oligárquicas y feudalistas. [...] en España todo era más horizontal, acá muy jerárquico. Es un tema cercano porque también está el hecho de que mi familia tenga un fundo aquí en el sur, sobre eso, había diferencias generacionales importantes de las que me quería hacer cargo. Fue algo que empecé a explorar y a investigar. Creo que en particular me interesan las relaciones de poder” (La Máquina Medio, 2020, p. 15)

Esto lo vemos representado visualmente en que durante el film, el omnipresente y todopoderoso Mr. Porter nunca es visto en un plano, pero es un personaje que lleva el ritmo

ya que sus órdenes son las que van haciendo progresar la historia, y que es descrito en palabras del director:

“Si eso está muy presente en Mister Porter, el terrateniente que es como un dios omnisciente que lo domina todo y no tiene rostro. Siempre estuvo en el guión esa especie de dios omnisciente que impone una moral -o amoral en ese caso- frente a todo. Quienes lo sirven sienten que tienen libertad de hacer lo que les dé la gana en post de este nombre” (Estévez, 2021, p. 15).

Así es como en algunos momentos lo que acontece afuera del registro de la cámara es más importante ya que la verdadera realidad del metraje parece desenvolverse más allá de ella. Es por eso que Pedro es solo un observador, convirtiendo a la puesta en escena y la cámara en un personaje principal de la película, de manera que lo narrativo no sólo es guiado por el guión de una forma explícita, sino que existen simbolismos dentro de la imagen que son los que acompañan y aportan a la construcción de la hipótesis final de la película, exhibiendo la mirada subjetiva del autor expresando su forma de ver el mundo. Sobre esto, Court comenta:

“Para mí es muy importante tener en el cine esa posibilidad de mirar, de que me dejen observar, de que no me señalen todo como si fuera un niño con una papilla. No me gusta que me lo den todo. Prefiero ser un espectador activo frente a las cosas, frente a las construcciones. Tanto así que como director pretendo hacer lo mismo. Entonces, es una construcción de entrar en el paisaje, en atmósferas, generar una inmersión sensitiva sobre las imágenes y cómo nos introducimos a las imágenes. No

tanto a través de una causalidad argumental, sino que a través de una construcción visual y de contradicción entre ellas, entre opuestos, entre belleza y horror. Una serie de conceptos que se manejan en la película”
(Becerra, 2021, p. 14)

Théo Court busca poner al espectador como un sujeto crítico o quizás convirtiéndolo en víctima o culpable de lo que está mirando, es interesante esa subjetividad que existe a través de la cámara del protagonista. Nos damos cuenta que este es un observador pasivo de la realidad, pasa del horror que le causa la masacre indígena a una suerte de complicidad desde el punto de vista estético. Una especie de testigo ausente donde nos hace cómplices a nosotros, los espectadores, a través de la mirada de las cosas. Lo interesante de jugar con este código es que de alguna forma está maquillando la realidad tal y como lo hace el cine, originando una ambivalencia, ya que al igual que Pedro estamos mirando las cosas de una forma perversa pero maquillando la situación, de ahí viene la idea de manipular las imágenes, la escenografía, absorbemos y dejamos de ver el significado de las cosas por nuestro interés personal.

III. IMÁGENES QUE COMUNICAN, PAISAJES COMO SÍMBOLO

De esta forma, la inmersión sensitiva en la película no tiene tanto que ver con el argumento, sino que tiene que ver con una construcción visual y de contradicción entre belleza y horror. Ambientada en Tierra del Fuego, al sur de Chile, el film nos sumerge en el estado psicológico del fotógrafo, Pedro, enfrentado a un terreno que acaba sacando a relucir su lado más salvaje.

Ese espacio de Tierra del Fuego cobra un poder de desolación y de una belleza muy incómoda en la imagen. Según Court un lugar extraño difícil de habitar, ya que es un lugar donde apenas quedan vestigios de lo que hubo, lo que aportaba mucho a la atmósfera

cinematográfica de un mundo solitario, simbolizando un individuo que se enfrenta al paisaje (ver Figuras 26 y 27):

“Ese mundo de soledad y de distancia, era algo que a mí me interesaba mucho. Todo ese estado de aislamiento que generan esos espacios, se transmiten en las imágenes. De alguna forma, las imágenes captan algo de esa desesperación” (Estévez, 2021, p.13).



Figura 26: Tres fotogramas de "Blanco en Blanco"



Figura 27: Tres fotogramas de "Blanco en Blanco"

Inevitablemente, los decorados naturales de Tierra del Fuego se vuelven protagonistas en la historia, vemos un mundo inhóspito y es muy interesante el poder que genera ese espacio en la imagen. En el cine, hemos visto como paisajes se eligen por la dominante psicológica de la acción, que condicionan y reflejan a la vez el drama de los personajes. Así lo confirma Amparo Baeza, directora de arte de *Blanco en Blanco*, quien reflexionando sobre el lugar, nos comenta que existen elementos del paisaje que ayudaron a generar este sentido de desolación, y es algo que buscaron al momento de elegir locaciones:

“La inmensidad del espacio a mi parecer es clave, ya que aunque el paisaje es enorme y parece infinito, los personajes están atrapados en él y su hostilidad. Y claro, decisiones cómo filmar en pleno invierno yo creo que fueron fundamentales, ya que sin duda dentro del filme se siente esa rudeza del entorno, y se siente la muerte presente siempre. Y la nieve, con su blanco cubre todo, el espacio y la memoria” (comunicación personal, 24 de marzo de 2022).

De esta manera, queda ejemplificado lo que Vargas (2019) se refiere con el espacio negativo en la pintura, el espacio entre el sujeto y el resto de la escena, pero vemos como su uso en la imagen cinematográfica, y específicamente en los planos de *Blanco en Blanco* en los que el vacío se apodera (ver Figuras 26 y 27), puede provocar misterio y despertar emociones de anhelo o pérdida .

Estos usos acertados de los decorados naturales logra transmitir mucho de lo que no se puede contar con palabras, guiando al espectador por distintas sensaciones, logrando el paisaje jugar un rol protagónico incluso en la narración y siendo las imágenes y puesta en escena las que entregan el mensaje que se quiere emitir.

“La escena final y emblemática, es a mi juicio la esencia de lo que queríamos transmitir, una escena bella, sumamente estética, pero llena de horror en su contenido” (ver Figura 28) (Baeza, comunicación personal, 24 de marzo de 2022).



Figura 28: Fotograma del plano final de “Blanco en Blanco”

Por otro lado, se quiso generar un contraste con los interiores, los cuales se trabajaron buscando una sensación mucho más lúgubre, tomando prestado técnicas de iluminación del tenebrismo y de pinturas del barroco holandés (ver Figuras 29 y 30).



Figura 29: A la izquierda fotograma de “Blanco en Blanco”. A la derecha “The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp” (Rembrandt, 1632)



Figura 30: A la izquierda fotograma de “Blanco en Blanco”. A la derecha “La alcahueta” (Gerard van Honthorst, 1625)

A través de estas imágenes, el universo de *Blanco en Blanco*, nos está contando constantemente sobre la obsesión de este fotógrafo que no es más que la imagen misma, despojándose incluso de valores morales, cuyo vacío se visibiliza en la constante ausencia de los espacios, y además en la restringida paleta de colores, cuenta Baeza:

“Ese fue un debate largo que tuvimos con el director, si hacerla en color o blanco y negro. Finalmente llegamos a un punto medio, recreando lo más fidedignamente posible los espacios y personajes, pero también marcando claramente el carácter reprimido de estos. Ocupamos una paleta cromática bastante reducida y casi monocromática en muchos de los sets” (comunicación personal, 24 de marzo de 2022).

IV. INFLUENCIA PICTÓRICA

En *Blanco en Blanco* cada fotograma parece un cuadro recién pintado con un tiempo dilatado, todo esto de la mano de un fotógrafo que llega a este lugar remoto en el fin del mundo para retratar a una joven, quien luego se convertiría en su obsesión. Inevitablemente la película nos conduce a la historia del explorador y genocida Julius Popper, uno de los

principales responsables del exterminio Selk'nam. Además de las fotografías de Julius Popper que claramente fue un referente no solo para la construcción de las imágenes sino que también para los personajes, existen pintores que ayudaron a construir este imaginario, Amparo Baeza identifica entre ellos a Norberto Goeneutte, Robert Mc Ginnis, Rembrandt y otros que ocupaban el claroscuro como base de sus imágenes, pero uno de los principales artistas pictóricos que se ocuparon como referencia fue el danés Vilhelm Hammershoi, que destaca por crear sentimientos de intimismo en sus cuadros, muchos de ellos son retratos de mujeres de espaldas, sin rostros donde la soledad y la calma predominan como emoción, sus interiores juegan con la luz, el vacío, con colores poco saturados y oscuros, en sus obras siempre pareciera que falta algo (ver Figuras 31 y 32). Fueron clave estos elementos al momento de construir la atmósfera de *Blanco en Blanco*, Baeza nos cuenta:

“Siempre como base, trabajo desde referentes pictóricos, ya que mi primera formación universitaria es desde las Artes Plásticas y mi especialidad fue la pintura, entonces naturalmente encuentro ahí la primera inspiración. En este proyecto, como lo comenté antes, usamos la pintura de Hammershoi ya que su paleta de colores, arquitectura, espacialidad y atmósfera era precisamente lo que buscábamos en el relato visual de *Blanco en Blanco*” (comunicación personal, 24 de marzo de 2022).

De esta forma, se refleja lo que expresa Gimeno (2011) cuando se refiere a un traslado compositivo, en el que los realizadores se sirven de la pintura para componer y diseñar las imágenes, sirviendo la pintura de referencia para armar planos y la puesta en escena. Así podemos distinguir la analogía de composición relacionada a los colores, la iluminación, los contrastes, el look en general y el 'mood', entre las pinturas y la película.



Figura 31: 7 obras del pintor Vilhelm Hammershoi.



Figura 32: Fotograma de "Blanco en Blanco"

Sin lugar a duda cada cuadro cinematográfico dentro de la película fue muy pensado y reflexionado, incluso sucediendo a veces traslados composicionales en los que la imagen pictórica se integra en la imagen cinematográfica. Uno de los ejemplos más claros (ver Figura 33) es la obra del pintor francés de la corriente realista Jean-François Millet, que en 1850 retrató a su esposa enferma en cama, y en *Blanco en Blanco* cuando Pedro atiende en su cabaña a la mujer que encontró en la nieve.



Figura 33: A la izquierda fotograma de “Blanco en Blanco”.
A la derecha “ ” (Jean-François Millet, 1850)

V. MONTAJE ESTÉTICO, RITMO POÉTICO

Incontables veces se ha teorizado sobre el montaje y sus diferentes funciones dentro de la narrativa de la película. Desde un comienzo el montaje no era más que una agrupación de escenas en orden donde cada encuadre nunca constituía un cambio de punto de vista. Esto cambió con la teorización de los formalistas rusos que comenzaron a plantearse la posibilidad de un montaje mucho más narrativo y que tenga un rol más protagonista en la hipótesis final de la realización. Uno de los más influyentes fue Sergel Einsestein quien teorizó sobre las múltiples funciones que puede tener el montaje, ya sea rítmico, dando énfasis a la duración del plano o un montaje intelectual, básicamente el juego

de asociación de imágenes más o menos arbitrarias que debían conducir psicológicamente hacia conceptos o ideas preestablecidas del director, para realizar este tipo de conceptos había que recurrir al simbolismo.

El montaje en *Blanco en Blanco* si bien es un montaje transparente y rítmico, tiene una gran importancia dentro del proyecto, el paso del tiempo parece ser una preocupación especial del director y debido a algunas temáticas de la película como el tiempo, la soledad, la fotografía, austeridad, belleza y horror, resulta coherente que para la construcción de este universo el insistir con la representación de una “puesta en escena” que se complemente con la retórica narrativa de las imágenes. Es fundamental para ratificar el concepto desolado que se quiere transmitir bajo ese subtexto narrativo, el cine dentro del cine, un fotógrafo que dilata el tiempo a través de su cámara provocando este ritmo interno dentro del plano. Esto lo podemos ver claramente en el último plano donde Pedro busca lograr la fotografía perfecta, el sol se está yendo y el tiempo pasando, una atrevida perspectiva con la luz, como también en la disposición de los personajes sobre la composición del encuadre, donde el viento y el polvo pasan a ser un elemento más de esa construcción simbólica, modernizada a través de los límites de un lente de cámara.

En otras situaciones, a veces también relacionadas a la composición de las fotografías de Pedro, podemos identificar que ocurre el mismo suceso al quedarnos por varios segundos mirando lo que él está viendo a través de su cámara; aparentemente no sucede nada, pero la duración del plano nos indica que hay algo más que debemos tomar atención, lo que nos provoca a indagar más sobre la imagen que se nos muestra. Sobre esto, Court comenta sobre la película:

“Creo que patentó una temporalidad, a veces excesiva para alguien que no esté acostumbrado a este tipo de relatos. Pero siempre está sucediendo algo. Creo que cuando una imagen acontece inmediatamente se pierden

muchas cosas que el cine provoca. El tiempo solo existe en la película, en esa forma de estar en las cosas. El tiempo es una herramienta [...] pero evidentemente, el tiempo es la vida. El tiempo modifica las cosas, los rostros, la materia” (La Máquina Medio, 2020, p.13).

Tal como explica el director, las imágenes cobran nuevos significados incluso gracias a su temporalidad e insistencia, provocando que mientras más dure un plano, el mensaje se vuelve más fuerte o incluso aparezcan nuevos mensajes, en varias ocasiones horrorizándonos. El más claro ejemplo es cuando vemos a Sara, la futura esposa, solo vemos a una niña, pero nos damos cuenta de que lleva un vestido de novia y de que está siendo fotografiada para su esposo. Aparece el contraste entre los cuerpos más viejos, con aquellos más jóvenes. Pedro modifica su pose y la imagen de la niña se vuelve macabra, ella como cuerpo de deseo, hipersexualizada.

Entonces, recordando que la composición, en el caso cinematográfico, incluye también características de su naturaleza temporal y cambiante, la duración de los planos y el ritmo interno de cada escena son parte del análisis de la imagen. Centrándose en cómo la composición puede estar cargada de significado, el ritmo interno de la obra cinematográfica influye en la lectura apareciendo nuevos significados propios incluso dentro de la imagen misma.

CONCLUSIONES

A partir de nuestra hipótesis, en la que postulamos que la pintura hasta el día de hoy sigue influenciando a los realizadores a pesar de ser un área de trabajo tan antigua, nos planteamos investigar cuál es el nivel de incidencia que tiene el arte pictórico en las propuestas estéticas de las películas contemporáneas chilenas '**Blanco en Blanco**' y '**La Casa Lobo**', y cómo se caracteriza esta relación en la puesta en escena de cada obra.

A partir de esto, podemos plantear que efectivamente, la pintura todavía tiene algo que decir, ya que se ocupa como referente y puede caracterizarse su influencia en nuestro cine. Así, películas como *Blanco en Blanco* y *La Casa Lobo* logran conseguir, a través de propuestas estéticas y plásticas, una representación más expresiva de la historia y más significativa. Por un lado la propuesta estética de *La Casa Lobo* contiene mucho del expresionismo pictórico y el carácter simbólico de representar una sensación antes que la realidad tal como es, que podemos observar en las figuras deformadas, las irracionales proporciones y el decorado artificial que entrega una sensación plástica en convergencia con la dominante psicológica de la acción; contándonos visualmente que la forma en que nos sentimos afectará la forma en que vemos el mundo que nos rodea, de la misma manera en que el mundo que nos rodea también afecta cómo nos sentimos. De esta forma, sin siquiera mencionar la secta como tal o adentrarse en los hechos específicos, nos pesan los horrores de Colonia Dignidad a través de la puesta en escena de la película. Alejándose de una representación fiel a la realidad, y en cambio, forzándonos a ver dicha realidad de una forma especial por el empleo expresivo de los medios cinematográficos, lo que también nos recuerda a los postulados formalistas, como Béla Balázs o Victor Shklovski que ponen la forma por encima del fondo, y al debate del arte pictórico por representar la realidad de manera realista. A su vez, es una película que se plantea el vínculo que tiene con la pintura,

a través del encuadre y la composición de sus imágenes. Similar es lo que sucede en *Blanco en Blanco*, film cuyas imágenes logran evocar sensaciones de soledad usando como referencia la espacialidad, paleta de colores restringidas y atmósfera lúgubre, capturados antes en pinturas de Hammershoi (ver Figura 31). A su vez, comunicando a través de los decorados, paisajes y espacio negativo la belleza incómoda de la avasallante naturaleza y paisajes que resultan hostil ante la individualidad humana. Este contraste entre encuadres sumamente bellos pero con contenido inquietante, logra transmitir mucho de lo que no se puede contar con palabras, logrando que la representación del paisaje juegue un rol protagónico. Aquí el fuera de campo prueba ser un elemento crucial, al demostrarnos que la ausencia dentro de la imagen también es un comentario sobre lo que vemos, al igual que la temporalidad, que pasa a formar parte de la composición de imágenes, que prueba el poder que le entrega a una imagen al dilatarse en el tiempo.

Todos estos elementos formales, presentes en ambas películas, posibilitan una dimensión sensorial perceptible por el espectador que genera emociones, que se debe principalmente gracias a la dimensión estética de la imagen, como la composición, las luces, los colores y otros elementos que el cine hereda de la pintura, sumados al elemento temporal de la imagen cinematográfica.

Otros hallazgos que se hicieron en la escritura fueron el poder que tiene la imagen como un factor comunicativo, la imagen puede manipular, maquillar la realidad, la infinidad de simbolismos que se utilizan en las dos películas para mostrar una realidad generando una inmersidad sensitiva que muchas veces las palabras no logran. Demuestran que la imagen puede ser transformada en un agente protagonista dentro de las películas; estas comienzan a hablar y empezamos a decir más que las palabras.

Al mismo tiempo, nos damos cuenta que ambas películas que analizamos representan momentos oscuros de la historia chilena. Podríamos considerar que *La Casa Lobo* es una manera plástica y material de pensar el dolor y el trauma, de la misma manera en que *Blanco en Blanco* es una forma bella de habitar la violencia. Lo que nos hace pensar en las formas en que lidiamos con nuestro pasado y en las posibilidades que nos entrega tanto el cine como las imágenes. Una posible línea de investigación futura que no fue cubierta por nuestra tesina.

Sin embargo, logramos identificar varios factores que influyen en la decisión de los realizadores a la hora de generar una propuesta estética que no solamente sea un pilar visual sino que también sea un aporte narrativo, que usualmente va de la mano con referentes de las artes pictóricas. A la hora de entrevistar a los realizadores de *La Casa Lobo* y *Blanco En Blanco* nos dimos cuenta que muchos de ellos vienen de estudios relacionados a las Artes Plásticas por lo que es inevitable que gran parte de sus trabajos sean influenciados por sus estudios anteriores, por un lado Joaquín Cociña y Cristóbal León, directores y directores de fotografía de *La Casa Lobo*, por un lado Cociña que comenzó sus estudios en las artes visuales mientras que León estudió diseño pero una vez finalizado estudió arte en un instituto en Amsterdam. Por otro lado, Amparo Baeza, directora de arte de *Blanco en Blanco*, empezó sus estudios en las Artes Plásticas con mención en pintura. Naturalmente encuentran en esta disciplina las primeras inspiraciones para sus trabajos. Pero no es solo aquí donde encuentran referentes, sino que también se nutren de otras artes como la fotografía, la televisión, el cine, la literatura y/o la animación. De esta manera nos damos cuenta que entrar a un diálogo con otras áreas es muy relevante y que como artistas podemos generar eso, generar mundos propios que comunican con otros.

A modo de conclusión, creemos que esta investigación nos reafirma el potencial que ha ido adquiriendo el cine chileno, considerando la imagen como un pilar comunicativo

importante dentro de la narrativa, que sirva para construir universos visuales diferentes en nuestro cine. Aprendimos que la pintura aun tiene algo que entregar, sea a través de la conexión implícita o a veces explícita que se genera, logrando que las historias y los universos se escapen del común, de lo banal y que de alguna forma puedan expresar de manera más sensorial y trascendental la experiencia y el sentir chileno.

REFERENCIAS

Gimeno, E. (2011) "Cuadros en movimiento: la pintura en el cine: Relaciones intermediales en La hora de los valientes (Mercero 1998) y Te doy mis ojos (Bollaín 2003)" Memoria Académica. Universidad Nacional de la Plata.

López, S. (29 de enero de 2018) "EL CINE TRAICIONA A LA PINTURA: UN ACERCAMIENTO A LA TEORÍA FÍLMICA FRANCESA DESDE ANDRÉ BAZIN Y JEAN MITRY" FOTOCINEMA. Revista científica de cine y fotografía. Facultad de Información y Comunicación, Uruguay.

López, S. (17 de junio de 2019) "El cine y su condición de artisticidad: un acercamiento a la teoría fílmica de Béla Balázs" Universidad de la República, Uruguay.

Rojas-Redondo, C. y Lara-Barranco, P. (2018) "EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA: RELACIONES E INFLUENCIAS DEL TROMPE L'OEIL EN EL CINE"

Ortiz, A. y Piqueras, M. (1995) "La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual". Edición Paidós Ibérica S.A.

Aumont, J. (1997) "El ojo interminable" Editorial Paidós Ibérica S.A.

Pulecio, E. (s.f) *El cine: Análisis y Estética*.

Escudero, C. (2018). "La importancia del color en la propuesta visual y sus alcances en dirección de arte". Santiago, Chile. Grado académico de Licenciada en Artes Dramáticas Audiovisuales. Universidad del Desarrollo.

Martin, M. (2002). "El lenguaje del cine". Editorial Gedisa S.A.

Berger, J. (1974). "Way of seeing". Editorial Gustavo Gili S.A.

Arjona, F. (7 de Mayo del 2020). *Composición Cinematográfica : Introducción: Curso cine*. TRNGL Entertainment.

<http://www.triangleofficial.com/52-composicion-cinematografica/#.YICjKpBKHPa>

Butron, R. (13 de Septiembre del 2015). 5 metros de poemas - Carlos Oquendo de Amat.

<https://5metrosdepoemas.com/index.php/teline-v-blog/339-1-2-cuadro-campo-fuera-de-campo-fuera-de-cuadro>

Sánchez, C. (1971). *El Montaje cinematográfico. arte de movimiento*. Editorial Pomaire.

Luz en la pintura - Google Arts & Culture. (2013). Google Arts & Culture; Google Arts & Culture. <https://artsandculture.google.com/entity/g11gjhfrwsg?hl=es>

Iluminación en el arte. HiSoUR Arte Cultura Historia. (26 de Septiembre del 2020).

<https://www.hisour.com/es/illumination-in-art-58317/>

Gonzalez, D. (19 de Octubre del 2016). *PIETER CODDE. Pintor de cuellos y encajes*. VESTUARIO ESCÉNICO.

<https://vestuarioescenico.wordpress.com/2016/10/19/pieter-codde-pintor-de-cuellos-y-encajes/>

Becker, L. (Marzo de 2014). *Los artistas, la cultura y los medios. El vestuario como aporte indispensable en la formación de la imagen*. Escritos En La Facultad.

https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=486&id_articulo=10303

Goodnight-Melbourne. (21 de Enero del 2015). *A Discussion On Backgrounds In Paintings*. DeviantArt.

<https://www.deviantart.com/goodnight-melbourne/journal/A-Discussion-On-Backgrounds-In-Paintings-505684319>

Vargas, S. (24 de Junio del 2019). *Cómo los Artistas Usan El Espacio Negativo para decir mucho con Muy Poco*. My Modern Met en Español.

<https://mymodernmet.com/es/definicion-espacio-negativo/>

González, J. (7 de octubre de 2020). *Guía Básica para comprender luz y color en la pintura*. ttamayo.com

<https://www.ttamayo.com/2020/02/guia-para-comprender-luz-y-color/>

González, J. (20 de Noviembre de 2017). *Consejos para fondear cuadros con figura humana o retrato (primera parte)* Ttamayo.

<https://www.ttamayo.com/2017/11/fondear-cuadros-figura-humana-retrato/>

Rodríguez, J. (15 de abril de 2011) *El Uso del Fuera de Campo, su sentido como elemento narrativo*. el cine signo.

<https://elcinesigno.wordpress.com/2011/04/15/el-uso-del-fuera-de-campo-su-sentido-como-elemento-narrativo/>

Hénonin, A. M. (s.f.). *André Bazin o Cómo desaparecer para hacerse preguntas*.

Revista Icónica. <http://revistaiconica.com/andre-bazin-perfil/>

Francois, A. (1998). *Los formalistas rusos y el cine: la poética del filme*. Editorial Paidós.

<https://academic.uprm.edu/mleonard/theorydocs/readings/Boris%20Kazanski.pdf>

Todorov, T. (1976). *Teoría de la literatura de los Formalistas Rusos: Antología*. Siglo veintiuno editores.

<https://bibliotecafrancisco.files.wordpress.com/2016/06/teoria-de-la-literatura-de-los-formalistas-rusos-tzvetan-todorov.pdf>

Díaz, R. (2015). *Cuadro, campo, fuera de campo, fuera de cuadro*. 5 Metros de poemas.

<https://5metrosdepoemas.com/index.php/teline-v-blog/339-1-2-cuadro-campo-fuera-de-campo-fuera-de-cuadro>

Chilvers, I. (2007). *Diccionario de arte*. Madrid: Alianza Editorial.

Richter, H. (1951). The Film as an Original Art Form. *College Art Journal*, 10(2), 157–161. <https://doi.org/10.2307/772314>

Seitz, M. (22 de julio de 2016) *Exclusivo de BBC Mundo: los macabros detalles de Colonia Dignidad que escondían los archivos desclasificados por Alemania*. BBC News. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-36792543>

Lila, F. (25 de abril de 2019). *Entrevista a Cristóbal León*. Mutaciones. <https://revistamutaciones.com/entrevista-a-cristobal-leon-la-casa-lobo/>

Rivera (5 de agosto de 2019) *Materializar el horror, entrevista con Joaquín Cociña codirector de La Casa Lobo*. CINEsfuerzo. <https://cinesfuerzo.wordpress.com/2019/08/05/joaquincocina/>.

Estévez, A. (27 de mayo de 2021) *Entrevista a Theo Court director de Blanco en Blanco* <https://cinechile.cl/entrevista-theo-court-director-de-blanco-en-blanco/>.

La Máquina Medio, (31 de julio de 2020) *Entrevista | Théo Court, director 'Blanco en blanco'*. La Máquina. <https://lamaquinamedio.com/septimo-arte/entrevista-theo-court-director-blanco-en-blanco-fue-dificil-conseguir-presupuesto-en-chile-el-80-es-produccion-espanola/>

Becerra, A. (11 de noviembre de 2021) *Théo Court, director de Blanco en Blanco: "Todo mi imaginario pertenece a Chile"*. Diario UChile. <https://radio.uchile.cl/2021/11/11/theo-court-director-de-blanco-en-blanco-todo-mi-imaginario-pertenece-a-chile>

Cunha, S. (28 de junio de 2018). *Surrealismo: características y principales artistas*. Cultura Genial. <https://www.culturagenial.com/es/surrealismo/>

Atelier El Arte Por El Arte. (8 de diciembre de 2011). *El expresionismo y sus precedentes*. Atelier El Arte Por El Arte. <http://www.elarteporelarte.com/clases-cultura-visual/el-expresionismo-y-sus-precedentes/>