

Universidad Mayor de San Andrés
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Programa de Cine y Producción Audiovisual



**Aplicación de la estética de las relaciones filiales en el cine de
Alejandro González Iñárritu en el cortometraje “A Quien
Corresponda”.**

POR: ADRIAN BAPTISTA, CARLOS GUZMAN, DIEGO MAQUI

TUTOR: LIC. DANIEL LAFUENTE

LA PAZ - BOLIVIA

Noviembre, 2023

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
PROGRAMA DE CINE Y PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL

Proyecto de Grado:

**APLICACIÓN DE LA ESTÉTICA DE LAS RELACIONES FILIALES EN EL
CINE DE ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑÁRRITU EN EL CORTOMETRAJE: “A
QUIEN CORRESPONDA”**

Presentado por: Adrian Hugo Baptista Aliaga
Diego Maqui Espinoza
Carlos Luis Guzmán Morales

Para optar por el grado de **Licenciatura en Cine y Producción Audiovisual**

Nota numeral:_____

Nota Literal:_____

Ha sido:_____

Coordinador: Lic. Andrés Zaratti Chevarría

Tutor: Lic. Adan Daniel Lafuente Valdez

Tribunal: Lic. Miguel Kori Hilari Sölle
Lic. Juan Pablo Piñeiro Pinelo

A nuestros seres queridos, fuente inagotable de apoyo y comprensión. A quienes nos inspiraron a perseguir el conocimiento y a superar desafíos, en especial a nuestras familias. Este logro también es suyo.

AGRADECIMIENTOS

Queremos expresar nuestro profundo agradecimiento a nuestro tutor de proyecto, a nuestros mentores y profesores, cuya guía experta y apoyo constante fueron fundamentales para la culminación de este trabajo. Agradecemos a nuestros compañeros de trabajo por su dedicación, esfuerzo conjunto y compromiso, convirtiendo este proyecto en una experiencia enriquecedora y exitosa.

Extendemos nuestro agradecimiento a nuestros compañeros de clase y amigos, quienes compartieron ideas, conocimientos y momentos inolvidables durante esta travesía académica. También agradecemos a todas las personas que participaron de alguna manera en nuestro proyecto y producción de cortometraje, brindando su colaboración y contribuyendo al desarrollo de nuestras metas.

Agradecemos finalmente a la Universidad Mayor de San Andrés que nos brindó el soporte necesario para llevar a cabo esta investigación.

Adrian Baptista, Diego Maqui y Carlos Guzman.

TABLA DE CONTENIDOS

Tema	8
Resumen	9
Abstract	9
Introducción	10
Problematización	11
2.1 Pregunta de investigación	12
2.2 Objetivos generales y específicos	12
2.3 Justificación	13
Marco Teórico	15
3.1 El amor filial en el arte	15
3.2 Los personajes de Iñárritu	15
3.3 El amor filial en el cine de Iñárritu	16
3.4 El amor filial en el cortometraje “A quien corresponda”	17
3.5 Estado del arte	17
3.6 Investigación actual general	18
3.7 Investigación actual específica	20
3.8 Relación con el proyecto	23
Metodología	24
Análisis	30
5.1 Amores Perros (G. Iñárritu, 2000)	30
5.1.1 Relaciones filiales en Amores Perros (G. Iñárritu, 2000)	30
5.1.1.1 La mamá y Octavio	31
5.1.1.2 La mamá y Ramiro (hermano de Octavio)	31
5.1.1.3 Ramiro, Sussana y el bebé	31
5.1.1.4 Octavio y el bebé de Sussana y Ramiro	32
5.1.1.5 Sussana y su mamá	32
5.1.2 Elementos visuales	32
5.1.3 Montaje	33
5.1.4 Puesta en escena	33
5.1.5 Sonido	33
5.2 21 Gramos (G. Iñárritu, 2003)	34
5.2.1 Relaciones filiales en 21 Gramos (G. Iñárritu, 2003)	34
5.2.2 Elementos visuales	35
5.2.3 Montaje	35
5.2.4 Puesta en Escena	36
5.2.5 Sonido	36

5.3 Babel (G. Iñárritu, 2006)	36
5.3.1 Relaciones filiales en Babel	37
5.3.1.1 Yusef , su hermano Ahmed y su padre Adbullah	37
5.3.1.2 Chieko Wataya y su padre Yasujiro Wataya	37
5.3.2 Elementos visuales	38
5.3.3 Montaje	39
5.3.4 Puesta en Escena	40
5.3.5 Sonido	40
5.4 Biutiful (G. Iñárritu, 2010)	41
5.4.1 Relación filial en Biutiful (G. Iñárritu, 2010)	41
5.4.2 Elementos visuales	42
5.4.3 Montaje	42
5.4.4 Puesta en escena	43
5.4.5 Sonido	43
5.5 Birdman o (La Inesperada Virtud de la Ignorancia) (G. Iñárritu, 2014)	44
5.5.1 Relación filial en Birdman o (La Inesperada Virtud de la Ignorancia) (G. Iñárritu, 2014)	44
5.5.2 Elementos Visuales	44
5.5.3 Montaje	45
5.5.4 Puesta en escena	46
5.5.5 Sonido	46
5.6 Análisis de escenas individuales	47
5.6.1 Análisis de escena Biutiful (G. Iñárritu, 2010)	47
5.6.1.1 Elementos Visuales	47
5.6.1.2 Montaje	48
5.6.1.3 Puesta en escena	48
5.6.1.4 Sonido	49
5.6.2 Análisis escena Amores perros	49
5.6.2.1 Elementos Visuales	50
5.6.2.2 Montaje	50
5.6.2.3 Puesta en escena	51
5.6.2.4 Sonido	52
Síntesis de análisis	53
Aplicación en el cortometraje “A quien corresponda”	56
7.1 Reglas para la realización del cortometraje.	56
7.2 Utilización en el cortometraje	57
Conclusiones	59
Recomendaciones	61
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	63

Tema

Realización del cortometraje “A quien corresponda” aplicando la estética de las relaciones filiales en el cine de Alejandro Gonzalez Iñárritu.

Resumen

El presente trabajo buscará encontrar y aplicar al cortometraje los elementos característicos en el cine del director y autor Alejandro González Iñárritu, cuando se trata de relaciones filiales. Se realizará un trabajo de identificar los métodos y características que este usa desde el lenguaje cinematográfico e implementar estos elementos en la relación entre los personajes de Adriana y Jorge en el cortometraje “A quien corresponda”. Se realizará un proceso de desglose e investigación de todas las relaciones filiales representadas en su filmografía, análisis de sus elementos estéticos y una síntesis de estos elementos que posteriormente serán aplicados en el rodaje, montaje y postproducción del cortometraje “A quien corresponda”.

Palabras Clave: Estética, filial, lenguaje cinematográfico, autor, filmografía, métodos, características, Iñárritu.

Abstract

This work aims to identify and apply the characteristic elements present in the cinema of director and author Alejandro González Iñárritu concerning familial relationships, specifically within the context of the short film “A quien corresponda.” The study involves identifying the methods and features employed by Iñárritu through cinematic language and implementing these elements in the relationship between the characters Adriana and Jorge in the short film. The process includes a detailed breakdown and investigation of all familial relationships depicted in Iñárritu's filmography, an analysis of their aesthetic elements, and a synthesis of these components that will subsequently be applied during the filming, editing, and post-production of the short film "A quien corresponda."

Keywords: Aesthetics, familial, cinematic language, author, filmography, methods, characteristics, Iñárritu.

Capítulo 1

Introducción

El siguiente trabajo es un acercamiento a las diferentes relaciones filiales en el cine del director Alejandro Gonzalez Iñárritu y cómo son representadas. El trabajo realizado pretende demostrar cómo trabajan para poder ser exhibidas en el mundo cinematográfico y empleadas en el cortometraje “A Quien Corresponda”.

El trabajo tiene como objetivo reconocer y analizar los elementos cinematográficos característicos de las relaciones filiales en el cine, tomando como punto de estudio al director mexicano Alejandro González Iñárritu y cinco de sus películas donde este tema es importante para el desarrollo de las historias que serán: “*Amores perros* (G. Iñárritu, 2000)”, “21 Gramos” (G. Iñárritu, 2003), “*Babel*” (G. Iñárritu, 2006), “*Biutiful*” (G. Iñárritu, 2010), y “*Birdman o (La Inesperada Virtud de la Ignorancia)*” (G. Iñárritu, 2014), y así poder emplear las herramientas encontradas.

Identificando diferentes elementos estéticos en estas películas se puede observar que hay varios en común: como la composición, el tipo de encuadre, el uso de diferentes planos que han sido previamente analizados para dar un mayor valor a varias escenas primordiales, los diferentes tipos de objetivos que se usan al momento de grabar que influyen notablemente y aportan a la narración de cada historia, la iluminación que usan para poder dar una carga más dramática a ciertos momentos, los movimientos de cámara que junto a los posicionamientos de los actores se mezclan para llevar al espectador a través de la historia, el trabajo sonoro, puesta en escena, montaje, etc.

Capítulo 2

Problematización

La problemática central de esta investigación se centra en cómo las relaciones filiales son representadas en el cine, específicamente a través de la obra del director Alejandro González Iñárritu para poder utilizar esa misma estética en la elaboración de un cortometraje donde este tipo de relaciones es latente y corre el riesgo de ser malinterpretada por la audiencia, pues se toca un tema muy delicado que involucra a un menor de edad y a una dama de compañía en una relación que se debe mostrar como filial desde un principio por medio de dichos elementos narrativos.

El cine, como medio de comunicación y arte, tiene el poder de influir en la percepción y comprensión de los espectadores sobre diversos temas, incluyendo las relaciones filiales. Por lo tanto, es crucial entender cómo estas relaciones son representadas y qué técnicas cinematográficas se utilizan para ello.

En este sentido, la obra de Alejandro González Iñárritu ofrece un campo de estudio rico y diverso. Sus películas a menudo exploran las relaciones filiales en contextos latinoamericanos, lo que las hace particularmente relevantes para esta investigación. Sin embargo, a pesar de la relevancia de su obra, hay una falta de estudios académicos que se centren específicamente en cómo Iñárritu representa las relaciones filiales en sus películas.

Por lo tanto, esta investigación busca llenar este vacío en la literatura académica. A través de un análisis detallado de cinco películas de Iñárritu que abordan las relaciones filiales - “*Amores perros*” (G. Iñárritu, 2000), “*21 Gramos*” (G. Iñárritu, 2003), “*Babel*” (G. Iñárritu, 2006), “*Biutiful*” (G. Iñárritu, 2010), y “*Birdman o (La Inesperada Virtud de la Ignorancia)*” (G. Iñárritu, 2014) - esta investigación buscará identificar y analizar las técnicas cinematográficas que utiliza Iñárritu para representar estas relaciones.

Además, esta investigación no sólo se limitará a un análisis teórico. También buscará aplicar los hallazgos de este análisis al cortometraje “A quien corresponda”. De esta

manera, la investigación tendrá un impacto práctico, proporcionando una guía para los cineastas que buscan representar las relaciones filiales de una manera que esté en línea con la estética de Iñárritu.

2.1 Pregunta de investigación

¿Cómo implementar la estética que plantea el director Alejandro González Iñárritu sobre las relaciones filiales en la relación de los personajes del cortometraje “*A Quien Corresponda*”?

2.2 Objetivos generales y específicos

Objetivo general: Realizar el cortometraje “A quien corresponda” implementando la estética cinematográfica de secuencias y relaciones filiales que utiliza el director Alejandro González Iñárritu dentro de su propia filmografía para establecer el tipo de relación existente entre los personajes de Adriana y Jorge.

Objetivos específicos:

- Analizar la estética cinematográfica de Alejandro González Iñárritu, con un enfoque particular en cómo representa las relaciones filiales en sus películas.
- Identificar los elementos estéticos clave que Iñárritu emplea al tratar las relaciones filiales, incluyendo pero no limitado a elementos visuales, montaje, puesta en escena y diseño sonoro.
- Desarrollar un conjunto de directrices estéticas basadas en los elementos delimitados en las películas de Iñárritu, que puedan ser aplicadas en la realización del cortometraje “A quien corresponda”.
- Aplicar estas directrices estéticas en la producción del cortometraje “A Quien

Corresponda”, con el objetivo de reflejar la estética de Iñárritu en la representación de las relaciones entre los personajes de Adriana y Jorge.

2.3 Justificación

Alejandro González Iñárritu es probablemente uno de los autores más importantes e influyentes en el cine global y sobre todo latinoamericano, sin embargo, a pesar de la existencia de trabajos sobre su estética general, todavía no se han hecho trabajos suficientemente específicos sobre cómo es que cambia su estilo y cómo logra ser tan efectivo en temas específicos como ser el de las relaciones filiales.

Dentro del contexto cinematográfico, el presente trabajo ofrecerá una avenida de entendimiento hacia cómo es que se ha creado una casi alfabetización visual que implícitamente genera en el espectador los tipos de relaciones entre personajes.

Para lograr el cumplimiento de los objetivos propuestos, se hará un análisis minucioso de las diferentes obras del director. El resultado del trabajo nos permitirá tener nuevas alternativas al momento de realizar producciones relacionadas con este tema y también servirá como base a futuros trabajos que pretendan emplear esta estética.

El guión del cortometraje “A Quien corresponda” presenta a dos personajes que no tienen ningún tipo de parentesco y es la misma historia la que los une en una relación estrictamente filial, esto se refuerza al final de la historia, pero el reto está en no subestimar a la audiencia explicando todo con recursos clásicos, tales como los diálogos o algún montaje y hacerlo con las herramientas a analizar utilizadas en la filmografía de Alejandro González Iñárritu.

Capítulo 3

Marco Teórico

3.1 El amor filial en el arte

Uno de los conflictos más comunes, desde la literatura hasta el cine, es la relación de los personajes con su entorno familiar, específicamente con sus figuras paternas, muchos de los rasgos y características principales de un personaje tienen su origen en dichas relaciones, tal y como acontece en la vida real, por lo tanto es necesario representar en la obra todo aquello que de realismo y profundidad a la personalidad de los personajes y que a lo largo de la historia también justifique las acciones que este llegue a tomar. (Adrián Scribano, 2018, p 24.)

El punto más fuerte para poder plasmar el amor filial es la imagen, aunque en el cine esta puede significar el cincuenta por ciento, los involucrados en esta representación, los personajes, deben ser ya sea dirigidos y/o plasmados en la obra de manera que, a través de los ojos del espectador, se pueda interpretar esta relación; muchas veces se utiliza el dolor como medio para transmitirlo, como es el caso de la obra “Angustia” del pintor August Friedrich Schenck, pues cuando uno la ve por primera vez sabe casi de inmediato que el cordero que yace muerto en el suelo se trata del hijo de la oveja sollozando, son detalles como estos que dotan de información clave a la obra y al espectador.

3.2 Los personajes de Iñárritu

Algo bastante común en la filmografía de Alejandro González Iñárritu es su particular forma de dotar de un contexto social a todos sus personajes de cierta importancia; al principio, revela toda la información que se debe conocer sobre el personaje para entender sus acciones, pero a lo largo de la historia uno también va conociendo otras facetas del personaje que hacen cambiar la perspectiva que se tenía de este en comparación a cuando se lo presentó con dicho contexto; es un desarrollo bastante adecuado para poder generar

esa empatía entre espectador y personaje. Lipovetsky dice: *A nivel de personajes, las tramas están protagonizadas -como en toda la trilogía- por personajes de diversos niveles sociales* (Lipovetsky, 2009: 200-201) haciendo referencia a la “Trilogía de la muerte” de este director.

3.3 El amor filial en el cine de Iñárritu

El amor filial en la filmografía de un Alejandro González Iñárritu es uno de los ejemplos más comunes de cómo se maneja este tipo de amor en el cine latinoamericano del nuevo milenio y es el enfoque principal de esta investigación, con el objetivo de no dispersar el concepto entre las obras de muchos cineastas y enfocarse minuciosamente en uno de los estilos del cine latino, pero sin dejar de lado toda la influencia que este también haya podido tener reflejada en su obra.

“Mis películas forman un tríptico de historias que explora en un nivel primero local, luego foráneo y, finalmente global, las profundas y complejas relaciones entre padres e hijos.” (Iñárritu: 2006, 269)

Dado que el tema principal se encuentra en la filmografía de Alejandro González Iñárritu, una gran parte de esta será citada y referenciada en esta memoria. Filmes como *Babel* (G. Iñárritu, 2006) , *Birdman o (La Inesperada Virtud de la Ignorancia)* (G. Iñárritu, 2014), *Amores perros* (G. Iñárritu, 2000) y *Biutiful* (G. Iñárritu, 2010) abordan en sus respectivos personajes una relación muy característica con alguno de sus padres y es, rescatando ejemplos de cada uno de los films, que se introduce este tipo de relación a dos personajes que no tienen ningún tipo de lazo sanguíneo, como lo son Jorge y Adriana. Iñárritu sin embargo siempre busca mostrarlos de manera cruda, en una condición real y no romantizada. “*No es el amor puro, heroico o incluso melodramático del cine mainstream. Es un amor presentado a retazos desiguales, lleno de impurezas y contradicciones. No son amores en condiciones de dar lecciones.*” (Orellana Gutiérrez de Terán, J., 2012, p. 6-9)

3.4 El amor filial en el cortometraje “A Quien Corresponda”

Las preguntas a responder en el cortometraje con la ayuda de dicha filmografía son: “¿Cómo se relaciona la pérdida de un ser con el amor hacia otro? ¿Cómo se ve reflejado el abandono en ambos individuos? ¿El amor suele terminar en tragedia?”

De cierta manera, estas preguntas reflejan la construcción de la complicada y fugaz relación madre-hijo que se genera entre Jorge y Adriana y se busca responderlas con el desarrollo de esta misma relación.

3.5 Estado del arte

En la película "*Amores perros*" (G. Iñárritu, 2000), se observa la relación filial entre El Chivo y su hija. Luego, en "*21 Gramos*" (G. Iñárritu, 2003), se analiza la dinámica filial entre Jack y Marianne con sus hijos, y la de Cristina y Michael con sus hijas. Más adelante, en "*Babel*" (G. Iñárritu, 2006), se realiza un análisis de la relación entre Chieko Wataya y su padre Yasujiro, así como la relación entre Abdullah y sus hijos Yussef y Ahmed. Posteriormente, en "*Biutiful*" (G. Iñárritu, 2010), se exploran las complejidades de la relación entre Uxbal y sus hijos. Finalmente, en "*Birdman o (La Inesperada Virtud de la Ignorancia)*" (2014), se puede apreciar la caótica relación entre Riggan y su hija Sam.

Se realiza una búsqueda tanto de notas periodísticas, como de críticas dedicadas a la obra de Iñárritu para tener la información suficiente y determinar así su estilo. Se buscan ejemplos de el amor filial en obras de arte o literarias conocidas.

3.6 Investigación actual general

A pesar de no poder encontrar trabajos que traten la representación formal de este tipo de relaciones dentro del cine de Iñárritu. Si es posible encontrar trabajos sobre estas relaciones en otros autores.

Peter Smith, en su texto “Fathers and Sons in De Sica and Truffaut”, analiza la representación estética de las relaciones filiales en el cine a través de dos películas: Ladrones de bicicletas (1948) de Vittorio De Sica y Los 400 golpes (1959) de François Truffaut. El autor se enfoca en cómo la cámara expresa la simpatía o la distancia hacia el hijo y revela el carácter del padre y la cultura dominante. Estos son los puntos principales que el autor expone:

El autor habla de la cámara como aliada de Bruno en Ladrones de bicicletas. Afirma que la cámara se identifica con Bruno y muestra su importancia en la trama y su papel como guía moral de su padre Antonio. El autor describe varias escenas en las que la cámara sigue a Bruno, enfatiza su mirada, lo centra en el encuadre o lo mantiene en primer plano. El autor también destaca el uso del montaje, el sonido y el movimiento para crear un vínculo emocional entre Bruno y el espectador (Smith, 2023, párr. 1-4).

Por otra parte habla de la cámara como testigo de Antoine en Los 400 golpes: Ahí señala que la cámara se aleja de Antoine y muestra su aislamiento y rebeldía frente a su padre Julien y la sociedad francesa. El autor explica cómo la cámara capta el estado emocional de Antoine, su claustrofobia, su desilusión y su ruptura con el mundo adulto. El autor también resalta el uso de los planos subjetivos, los travellings, los zooms y los fundidos para crear una distancia crítica entre Antoine y el espectador (Smith, 2023, párr. 5-8).

Smith concluye que las películas muestran una visión opuesta de la familia y la cultura de sus respectivos países. El autor sugiere que De Sica tiene una visión esperanzada y cree en la redención, mientras que Truffaut tiene una visión pesimista y no cree en la esperanza ni en la redención. (Smith, 2023, párr. 9-10).

En otro texto, “La visión de la familia en el cine español”, el autor Miguel Angel Huerta Floriano escribe sobre la visión de la familia en el cine español del periodo 1994-1999. El autor utiliza el análisis fílmico como método para explorar el contenido de los discursos

cinematográficos y el criterio de los géneros cinematográficos como forma de ordenar la información. El autor no se centra específicamente en la representación estética de las relaciones filiales en el cine, sino que se enfoca en la representación de los conflictos, las emociones y los valores que afectan a la familia como institución social. El autor analiza varias películas que se pueden encuadrar en dos géneros principales: el drama y la comedia. Estos son los puntos principales que el autor expone:

Al analizar la familia en el drama afirma que este género se caracteriza por mostrar una visión pesimista y trágica de la familia, que se ve afectada por la violencia, la muerte, la locura o la deshumanización. El autor destaca que estas películas suelen abordar aspectos como el adulterio, el divorcio, las relaciones paterno-filiales, la maternidad o la búsqueda de las raíces. El autor cita ejemplos como *Familia* (Fernando León, 1997), *Solas* (Benito Zambrano, 1999), *La pasión turca* (Vicente Aranda, 1994) o *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999).

Y al analizar la familia en la comedia, el autor señala que este género es menos propicio al discurso familiar en los años noventa, ya que los autores se centran más en otros asuntos como las cuitas sentimentales o los enredos amorosos. No obstante, también menciona algunas películas que recurren a las realidades familiares con un tono irónico, afable u optimista. El autor indica que estas películas suelen desdramatizar las consecuencias negativas de una situación familiar penosa y apelar al sentimiento de unidad y refugio que ofrece la colectividad. El autor pone como ejemplos *Alegre ma non troppo* (Fernando Colomo, 1994), *Barrio* (Fernando León, 1998), *La primera noche de mi vida* (Miguel Albaladejo, 1998) o *Justino, un asesino de la tercera edad* (“La Cuadrilla”, 1995).

Si bien se realiza un análisis formal en estos textos sobre la representación estética de las relaciones filiales, los textos no hablan en profundidad en temas técnicos de esta representación y se limitan a un análisis estético general sin profundizar en aspectos técnicos.

3.7 Investigación actual específica

Hasta la fecha, se logró rescatar la información necesaria para combinar el estilo del cine de Alejandro González Iñárritu con el tema de la investigación, el amor filial, pues no se encontró ningún artículo, libro o trabajo que trate este tema en específico. Sin embargo, sí se han realizado análisis sobre su estilo formal general a lo largo de su filmografía.

En el apartado fotográfico, se ve un cierto origen del estilo de la filmografía durante la filmación y el proceso de revelado de "*Amores perros*" (G. Iñárritu, 2000); película la cual, según Armando Navarro Rodríguez da esta sensación de que la cámara respira gracias al recurso de cámara en mano y el granulado obtenido por el método de revelado *skip bleach*. (Rodríguez, 2024). En una entrevista Iñárritu defiende el uso de cámara en mano en sus películas, pues este elemento ha sido acusado de ser manipulador para el espectador, pero junto a Rodrigo Prieto, su director de fotografía de confianza, han estado usando este elemento en la mayoría de sus films y de una manera en particular en "*Biutiful*" (G. Iñárritu, 2010), en la cual se usa en cuanto a las necesidades del personaje, creando diferentes sensaciones dependiendo del momento. (Deleyto & Del Mar Azcona, 2010).

Durante una entrevista Alejandro Gonzalez Iñárritu hace mención de un recurso utilizado en el plano final de "*Babel*" (G. Iñárritu, 2006), el cual lo llamó "El abandonador", con el poder de pasar de un plano cerrado impregnado de los sentimientos que ocurren entre Chieko y su padre a otro que los reduce a otros seres entre un millón, jugando con el significado e importancia de estos. (Deleyto & Del Mar Azcona, 2010).

Dentro del aspecto del montaje Iñárritu emplea un montaje denominado "in media res" cuya principal característica es el iniciar la película desde el medio de la trama desde un punto de vista cronológico. De esta manera es que tanto el tiempo como el espacio se vuelven confusos dada la no-linealidad y el hiper montaje (Gomez Tarin, 2011).

"En muchas películas suceden las cosas como si la comprensión clara y distinta del

argumento hubiera dejado de ser una condición. Dado que priman las resonancias íntimas inmediatas, la ausencia de explicación o de intelección no se percibe ya como un defecto” (Lipovetsky, 2009: 103).

Sobre este tema es que en una entrevista el director declaró “hoy el espectador está mucho más ávido de sentir que de entender, porque el entendimiento viene detrás de la emoción” (Iñárritu, 2009). Sobre esto es que se basa para poder estructurar el montaje de sus películas para que funcionen desde el impacto sentimental de cada escena en vez de la linealidad temporal. Este elemento también puede venir de sus auto-citadas influencias literarias de autores latinoamericanos que utilizaban este tipo de narrativas: Julio Cortazar, Jorge Luis Borges, Ernesto Sabato, etc. (Deleyto & Del Mar Azcona, 2010)

Desde la escritura de sus guiones Iñárritu concibe cómo realizar las transiciones de una escena a otra. Esto se debe a que para el autor, el espectador debe poder moverse de manera fluida en las transiciones entre escenas. Para esto es también que utiliza herramientas como el sonido y la música.

Iñárritu utiliza la puesta escénica para representar a los personajes y sus relaciones dentro de los espacios que habitan. Este es el caso de las puestas en escena desordenadas dentro de "*21 Gramos*" (G. Iñárritu, 2003) o el cambio de orden a caos en los espacios de *Amores perros* (G. Iñárritu, 2000). El uso de color de igual manera se utiliza de manera temática dentro de sus películas, uniendo las frecuentes multitramas dentro de espacios sentimentales. Es por eso que Iñárritu y Arriaga utilizan el color rojo como hilo conector dentro de *Babel* (G. Iñárritu, 2006), variando su saturación y luminosidad de acuerdo a lo que suceda con el sentimiento de protección que sientan que brindan los protagonistas hacia sus hijos. (Deleyto & Del Mar Azcona, 2010)

La cantidad de elementos en escena es igual de importante como cuáles elementos se encuentran dentro de las mismas. Por ejemplo, para la representación de la soledad y

aislamiento de personajes se utilizan largas tomas con actuaciones minimalistas y espacios vacíos. (Deleyto & Del Mar Azcona, 2010)

Este uso del vacío, según Iñárritu para una entrevista para *Contemporary Directors*, se da porque refleja también decadencia y abandono, el sentimiento de que algo ya se ha ido. “Para mí, una piscina vacía representa muchas cosas: La falta de presencia, de cuidado, algo que estaba pero ya no más. Es una imagen cargada de emoción, como hojas secas”. (Iñárritu, 2009)

En la práctica el buen manejo del sonido por parte del director ayuda a la construcción de los diferentes relatos y situaciones en “*Babel*” (G. Iñárritu, 2006), con una fuerte expresividad teniendo como base los diferentes elementos sonoros como el sonido ambiente, diálogos, efectos, sonidos diegéticos y extra diegéticos. Todos estos elementos van entrelazados en el montaje de la mano con las imágenes y sobre todo con la trama (Pardo Siabato, 2019).

Según Camilo Pardo Siabato se pueden detectar “entes sonoros”, sonoridades que no están ajustadas en las categorías establecidas dentro de la taxonomía de una banda sonora (Pardo Siabato, 2019). Estos entes dentro de “*Babel*” son elementos desconocidos, su naturaleza pertenece a una narración extradiegética, son cortas y rompen el espacio y tiempo narrativo.

3.8 Relación con el proyecto

Teniendo ya el cortometraje “A Quien Corresponda” en la etapa de guión ya se pueden destacar ciertos elementos de la historia, específicamente la construcción de la relación entre Jorge y Adriana, la cual ya toma características provenientes de las respuestas a las preguntas planteadas de la investigación, una relación que pretende ser representada como maternal. El juego consiste en dotar de una relación filial a dos personajes que no tienen

ningún tipo de parentesco o siquiera habían interactuado en alguna otra ocasión y aún así permitir la percepción de amor filial.

Capítulo 4

Metodología

Para la realización del cortometraje se identificarán las relaciones filiales representadas en pantalla dentro de la filmografía de Alejandro González Iñárritu. Una vez identificadas estas relaciones es que se procederá a hacer un breve análisis narratológico y luego un análisis formal de las mismas y su puesta en escena. El objetivo del primer análisis narratológico es el poder contextualizar de mejor manera en que momentos es que este director decide tomar ciertas decisiones estéticas.

Para poder realizar la identificación de las relaciones filiales es que se procederá al visionado de todos los largometrajes dirigidos por el cineasta para posteriormente encontrar qué relaciones filiales son identificables en orden cronológico. Para la definición de una relación filial dentro de una película se toma como parámetro un criterio de relevancia de esta relación a la trama así como un criterio temporal relevante, la presencia de escenas donde el padre/madre e hij@ interactúan durante un período significativo, un umbral mínimo de cinco minutos en pantalla. Este enfoque cuantitativo permitirá identificar y analizar momentos específicos dentro del metraje en los cuales se desarrolla la dinámica filial, brindando una base objetiva para evaluar la importancia, la profundidad de la representación de esa relación en la película y la evolución de los conceptos propuestos por el cineasta a lo largo de su filmografía.

Posteriormente se pasa a un proceso de un análisis narratológico de estas relaciones por película con el fin de poder contextualizar los elementos formales que vayan a ser identificados dentro del momento narrativo en el que se encuentren. Se realizará una descripción breve de la trama y cómo es que los personajes son afectados dentro de la misma.

Para el análisis formal de estas relaciones se procederá a clasificar los elementos formales y estéticos dentro de las siguientes cuatro categorías bajo los parámetros detallados por Lauro Zavala en *Elementos del discurso cinematográfico*. (Rodríguez & Verona, 2006)
“La cuestión del análisis integral supone una lectura transversal en la que se relacionan los diversos oficios del cine con la narración de la película. En el estudio de esta relación, se aplican una serie de conceptos que evidencian los múltiples recursos expresivos que confluyen en una obra cinematográfica.” (Santa & Rodríguez, 2017)

1. Elementos visuales

Cuando se analiza una película, lo primero y más tentador es analizar los elementos visuales y no se puede culpar al espectador por eso, pues éste ejerce su poder como el que observa todo por encima de los personajes y como indica Lauro Zavala, citando a Roland Barthes, la intriga de la predestinación a veces muestra la conclusión al espectador ya desde el inicio, usando herramientas visuales de manera explícita, implícita o alusiva. (Zavala, 2006)

Para analizarlo se debe tener en cuenta el tamaño del plano, es decir, si son planos cerrados, abiertos o detalle y aspectos como la angulación o la movilidad. La iluminación busca responder a las preguntas: ¿Cómo se emplea la luz para añadir niveles de significación? Y ¿Cómo este empleo determina una estética que puede ser naturalista, neutra o pictórica? También será necesario evaluar los movimientos de cámara y como expresan las ideas en sí de la narración cinematográfica (Marzal, 2007).

- Movimiento
- Puntos de vista de cámara
- Profundidad de campo
- Composición
- Iluminación

- Color

2. Montaje

El montaje es también una herramienta muy importante para poder dotar de este poder al espectador, cumpliendo una labor de “relator” y logrando informar con el orden y ritmo precisos para que el resto de los elementos funcionen, Lauro Zavala también menciona que hay que dar paso a la interpretación personal de la película y no descartar la subjetividad a la hora de analizarla, pues como seres pensantes que pueden distraerse o ver de otra forma el contenido en la pantalla grande, también uno puede proporcionar su propio “montaje imaginario”. (Zavala, 2006)

El análisis del montaje busca determinar las estrategias de compaginación que contribuyen a la legibilidad e intencionalidad de la narración. Las estrategias de legibilidad se construyen mediante enlaces que pueden ser de orden plástico o psicológico (Martin, 2002), que aseguran la unidad del relato y por ende la sensación de “sueño lúcido” que implica la experiencia cinematográfica. Sumado a esto es importante comprender cómo se construye la intencionalidad del discurso a partir del tipo de montaje, el cual le da estructura final a la película y evidencia la relación entre forma, fondo y argumentación (Rodríguez & Verona, 2006)

- Tipo de montaje
- Duración media de planos
- Ritmo
- Linealidad
- Contraste entre planos (emocional, no se entienda como desde la fotografía)

3. Puesta en Escena

Según Lauro Zabala el análisis de estos elementos se realiza a través de dos principales preguntas: “¿Cómo es el espacio donde ocurre la historia?” y “¿Qué elementos permiten identificar a cada personaje?”. Al responder la primera pregunta se busca encontrar cómo los espacios se relacionan simbólicamente con la historia, esto desde el estilo de arquitectura, diseño urbano, y la dimensión simbólica de los objetos y su distribución en el espacio. El objetivo de la segunda pregunta es como todos los elementos de un análisis proxémico afectan a la caracterización de cada personaje y cómo estos personajes pueden caer bajo estereotipos clásicos como ser un *Outlaw* o *Outcast*. (Zavala, 2006)

El abordaje de la dirección de arte se estructura a partir de una comprensión de los espacios dramáticos, su función simbólica y la caracterización de los mismos a partir de una idea central o metáfora (Lobrutto, 2002). Así mismo es necesario comprender la caracterización visual de los personajes que refleje su evolución emocional y material del mismo. También será importante evaluar la concreción material de los escenarios buscando evidenciar el orden significante de los objetos; los usos del color a nivel simbólico, psicológico, estético y emocional; y la paleta de formas y texturas que determinan la emisión sensorial propia de la imagen cinematográfica (Rizzo, 2006).

- Espacios
- Estilos de decorado y escenografía
- Lenguaje corporal
- Vestuario
- Casting

4. Sonido

El análisis del sonido responde a las preguntas: “¿Cómo se relaciona el sonido con las imágenes?” y “¿Qué función cumplen los silencios?”.

Esto con el propósito de entender las implicaciones narrativas y estéticas que tiene cada uno de estos eventos sonoros. Los diálogos constituyen el recurso que más información narrativa le provee al espectador; sin embargo, además de una función informativa también puede generar tensión dramática mediante la poca existencia de diálogos, o generar una función atmosférica o de ambiente; se debe tener en cuenta el uso narrativo de los mismos en cuanto al fuera de campo, el narrador omnisciente o voz off, y la narración en primera persona. La música se analiza a su función emocional, rítmica y de caracterización dramática. Se debe tener en cuenta el propósito de la pieza y considerar también si es diegética o extradiegética; empática o anempática. Finalmente los ruidos pueden cumplir una función de verosimilitud haciendo creíble al espectador el universo sonoro que se le presenta, en cuanto a una jerarquía en la mezcla y su relación directa con el lenguaje audiovisual. (Aristizábal, J. & Pinilla, 2017)

- Música
- Paisajes sonoros
- Correspondencia tonal del sonido (empatía y anempatía)

Una vez hecho el análisis correspondiente bajo estas categorías de cada una de las relaciones filiales encontradas, se procederá a realizar una síntesis de lo encontrado. Acá es que, con fines prácticos, nos acogemos a la “Teoría del Autor” y por lo tanto se asumirá que todos estos elementos fueron diseñados y realizados “*bajo el completo control del director*” en este caso Alejandro Gonzalez Iñárritu. (Gutiérrez Correa, M. L., 2014).

El método de análisis de cada uno de los elementos formales listados anteriormente se realizará mediante una descripción de cómo es que son específicamente usados en la relación filial en análisis. Se buscará mostrar qué elementos se han visto recurrentes para posteriormente hacer una síntesis y análisis de estos datos. Para este propósito se realizaron las siguientes tareas:

- Citar los elementos estéticos de la representación de las relaciones filiales dentro de cada una de estas películas.
- Realizar una síntesis y análisis de aquellos elementos presentes a lo largo de su filmografía frente a esta cuestión.
- Delimitar una serie de reglas a ser utilizadas en la producción del cortometraje “A Quien Corresponda”

Habiendo ya realizado el análisis individual de cada una de estas dinámicas familiares en pantalla, se procede a elaborar un análisis cruzado de todos los elementos identificados para encontrar características comunes, en el contexto narratológico donde se hayan identificado.

Completado este proceso, se procederá a realizar un cuasi manifiesto de las relaciones filiales en el cine de Iñárritu. Esto será para crear una serie de reglas y parámetros que se seguirán en el proceso de producción del cortometraje “A Quien Corresponda”.

Capítulo 5

Análisis

En esta etapa del proyecto se procedió a realizar un análisis de manera cronológica en cada una de las películas dirigidas por este autor que califiquen según los parámetros establecidos en la metodología, realizando una breve exploración sobre la premisa estética de la película, procediendo a describir las relaciones filiales encontradas en las mismas y posteriormente un análisis estético de la representación de estas relaciones en su cine.

5.1 Amores Perros (G. Iñárritu, 2000)

Amores Perros (G. Iñárritu, 2000) es una película mexicana que contiene múltiples narrativas que se construyen a partir de tres historias diferentes. Aunque los personajes

principales nunca se conocen entre sí dentro de la película, existe un acontecimiento que los acerca y cambia sus destinos. La película aborda diferentes clases sociales, desde las menos afortunadas hasta las más acomodadas, todas golpeadas por la dura realidad.

5.1.1 Relaciones filiales en *Amores Perros* (G. Iñárritu, 2000)

Después de observar la película *Amores Perros* (G. Iñárritu, 2000) pudimos detectar cinco relaciones filiales relevantes que pueden ser analizadas, todas estas tienen algo en común y es que todas cumplen con el propósito de hacer crecer la historia y no simplemente a los personajes.

5.1.1.1 La mamá y Octavio

La relación que tienen es muy distante y tranquila, ya que Octavio no es de carácter agresivo. Si bien la madre de Octavio muestra cierta preocupación por algunas actitudes que tiene en el transcurso de la película, lo hace siempre pensando en que estas acciones no perjudiquen a su hermano mayor Ramiro.

5.1.1.2 La mamá y Ramiro (hermano de Octavio)

la relación de Ramiro y su mamá es de sobreprotección hacia él, teniendo en cuenta que él es el mayor, tiene una esposa y un hijo pero aun viven en la misma casa que su madre, Ramiro es violento, grosero y despreocupado por su familia, pero eso no parece importarle a su madre que si tiene uno que otro altercado con él, pero no pasa a mayores y trata de entenderlo, pero no parece soportar al bebé y a Sussana por qué les recrimina varias cosas y su trato hacia ellos no es el mejor.

5.1.1.3 Ramiro, Sussana y el bebé

Ramiro es un padre despreocupado, porque teniendo un trabajo y ganando dinero ilegalmente no provee lo necesario para que su hijo tenga las mínimas condiciones de vida, más bien evita gastar su dinero, muestra poco afecto por su hijo, Sussana es la que se preocupa por el bebé realizando todas las labores para que el bebé pueda estar tranquilo pero también muestra algo de desinterés cuando tiene relaciones sexuales con Octavio mientras el bebé está botado en el piso y dejándole el cuidado de su bebé a su madre que es alcohólica y no tiene interés por el bebé.

5.1.1.4 Octavio y el bebé de Sussana y Ramiro

Octavio si bien no es el padre biológico del bebé, muestra más interés por él que Ramiro. Tanto así que le ofrece a Sussana escapar con él a otra ciudad y llevarse al bebé para que él se hiciera cargo de los dos.

5.1.1.5 Sussana y su mamá

La escena presentada no es muy larga, pero da mucha información valiosa, Sussana y su madre tienen una mala relación ya que ella es alcohólica y Sussana no parece tenerle mucho respeto por la manera en que le habla, pero eso no impide pedirle el favor de cuidar al bebé, da a entender que la madre de Sussana tiene una deuda con ella por su pasado.

5.1.2 Elementos visuales

Dentro de la película se pueden observar diferentes elementos que ayudan a narrar la historia y darle valor a algunos personajes. Los planos contrapicados al momento de encuadrar a Ramiro denotan su carácter agresivo y de superioridad, mientras que al encuadrar a Sussana siempre de un plano picado se busca minimizar su presencia y autoridad. Cuando presentan la interacción entre los dos y el bebé con ayuda de la cámara

en mano y los movimientos bruscos, crean una atmósfera de tensión, reforzando la idea de que Ramiro no está nada contento con su relación y su hijo. Cuando Octavio, Sussana y el bebé están en escena, los movimientos de cámara son más calmados y usan planos conjuntos para demostrar cierta unidad, y diferentes planos al mismo nivel para transmitir que los dos ahora están en igualdad (Giuntini, 2016). La iluminación es natural en casi todas las escenas.

5.1.3 Montaje

Existen varios tipos como el montaje alterno, montaje paralelo, montaje poético y montaje invertido. Se utilizan planos largos en los momentos de tranquilidad o de tensión donde el montaje interno es visible. El ritmo es lento en escenas específicas para intensificar la situación, el ritmo es in crescendo (Pellicer, J., 2010).

5.1.4 Puesta en escena

El uso del espacio de la casa demuestra el estado económico de la familia de Octavio, también sirve para crear una sensación de encierro para Sussana y el bebé. El lenguaje corporal de los actores es muy acertado para transmitir los diferentes sentimientos que tienen; el vestuario es acertado y ayuda a que el espectador pueda hacer una comparación con la realidad y el casting se ve muy bien trabajado para cada uno de los personajes, ya que los rasgos de los actores hacen que sus personajes se sientan acordes al diario vivir y a la época.

5.1.5 Sonido

Se puede detectar diferentes elementos sonoros que ayudan a la construcción de la historia como el encabalgamiento, el sonido diegético en los momentos cuando hay interacciones

con el bebé para hacer énfasis en los sonidos dentro de la escena y el sonido extradiegético que aporta cierta emotividad y actitud a las escenas donde se logra usar este elemento.

“El uso en *Babel* (G. Iñárritu, 2006) de la música destaca la dialéctica de conexión y desconexión, con la música, tal como funciona en *Amores perros* (G. Iñárritu, 2000), actuando como puente entre diferentes escenas y tramas pero también como identificador de las historias específicas de acuerdo con el lugar de la historia representada.” *Muzammal, M. (2021)*

5.2 21 Gramos (G. Iñárritu, 2003)

Se trata de una película estadounidense que tiene como temas el amor, la venganza, la redención y la muerte. Utiliza una narrativa no lineal y fragmentada, mostrando la historia de tres personas de diferentes clases sociales que a partir de un accidente se ven involucradas con las demás.

5.2.1 Relaciones filiales en 21 Gramos (G. Iñárritu, 2003)

En la película se pudieron identificar dos relaciones filiales de relevancia bajo los criterios establecidos, la de Jack y Marianne con sus hijos, y la de Cristina y Michael con sus hijas. La relación de Jack con sus hijos puede confundirse con amor, pero mediante se desarrolla la historia podemos ver que sus hijos solo son personas distantes que simplemente se mantienen en su vida por la relación sanguínea que tienen pero donde los lazos sentimentales pasan a un segundo plano. La educación y lecciones que les da son poco convenientes, usa la violencia y pone en práctica algunas creencias religiosas que tiene. Los diálogos que llega a tener con sus hijos son fríos y crudos. Su madre Marianne, tiene una mejor relación con sus hijos, los cuida y se preocupa por sus futuros, cosa a la que Jack no parece importarle.

La relación filial de Cristina y Michael con sus hijas es diferente, es lo opuesto a lo que viven los hijos de Jack. Cristina y Michael son unos padres amorosos, si bien podemos ver interactuar a Michael muy pocas veces con sus hijas, es suficiente para que entendamos que es una relación funcional de padre e hijas. Cristina también se muestra como una madre amable y la relación que lleva con sus hijas es buena y es correspondida.

5.2.2 Elementos visuales

En las secuencias que involucran a Michael y sus hijas, se emplea una composición de plano conjunto. También se utilizan movimientos suaves de cámara, incluso cuando se utiliza la técnica de cámara en mano. Destaca el uso de una iluminación cálida durante los momentos de interacción familiar. Los primeros planos utilizados enfatizan las expresiones de bienestar en la familia.

Por otro lado, al representar la dinámica entre Jack y sus hijos, el director recurre a planos conjuntos, pero adopta un enfoque diferente. Utiliza un teleobjetivo para capturar a la familia desde una distancia más alejada, además de aplicar desenfoces para separarlos en diferentes planos. La cámara en mano y los movimientos bruscos contribuyen a generar un ambiente de tensión. Los planos picados denotan una cierta superioridad o distanciamiento por parte de Jack hacia sus hijos.

La utilización de una luz fría al mostrar a los hijos de Jack es notable y contribuye a generar empatía con ellos. Asimismo, se hace un amplio uso de la luz natural para crear una atmósfera verosímil y envolvente.

5.2.3 Montaje

La película tiene un montaje alterno, montaje paralelo, montaje invertido, montaje expresivo y montaje poético. La duración de los planos son largos esto ayuda a que los actores puedan desenvolverse adecuadamente para poder transmitir la emoción necesaria, el ritmo es lento pero cambia a un in crescendo en diferentes escenas que tienen cierta tensión. *Pellicer, J. (G. Iñárritu, 2010).*

5.2.4 Puesta en Escena

Las locaciones utilizadas son adecuadas para el desarrollo de la historia, muestran las dos caras de la moneda, una casa de una familia con muchos recursos y otra precaria son necesarias para el desenvolvimiento de los actores. El lenguaje corporal de cada uno de los actores refleja a la perfección las dificultades y alegrías que pasan. La vestimenta, el decorado y la escenografía son creíbles y acordes a cada familia, y el casting es acertado y eso ayuda mucho a las relaciones filiales que existen.

5.2.5 Sonido

Se utiliza música extradiegética para hacer más emotivos ciertos momentos de la película, también el paisaje sonoro es un elemento que resalta las escenas donde hay interacción entre los actores y su entorno, también el sonido siempre es empático.

5.3 *Babel* (G. Iñárritu, 2006)

Babel (G. Iñárritu, 2006) es una película que presenta narrativas múltiples que siguen el paso de un rifle a lo largo del mundo, sus consecuencias y relaciones familiares entre diversos personajes. Dentro de estas relaciones sociales que siguen a personajes de diversas culturas, ciudades y clases sociales es que se pueden identificar las siguientes relaciones filiales:

- Yusef , su hermano Ahmed y su padre Adbullah

- Chieko Wataya y su padre Yasujiro Wataya.

También existe una relación filial entre los esposos Jones y sus hijos, sin embargo, su tiempo en pantalla juntos es nulo y solo comparten una conversación por teléfono.

5.3.1 Relaciones filiales en *Babel*

5.3.1.1 Yusef , su hermano Ahmed y su padre Abdullah

El film arranca con la trama marroquí: a un pastor de cabras le venden un rifle, que sus hijos Yussef y Ahmed van a utilizar indebidamente. Y jugando a ver quién llega más lejos, Yussef dispara a un autobús de turistas que va por la carretera.

Esto los lleva a ser buscados por la policía marroquí hasta que finalmente son aprehendidos junto a su padre y con Yussef siendo herido por un disparo. Esta parte de la película presenta un contexto espacial de campo abierto y con actores en condiciones muy humildes lo que restringe la trama al uso de luz natural y configuraciones espaciales grandes. La relación entre los hijos y su padre es de alta relevancia pues él es la única figura de autoridad a quienes ellos temen, y a pesar de ser una figura ominosa, en la última secuencia de su historia es que se muestra el profundo amor que tiene por su familia.

5.3.1.2 Chieko Wataya y su padre Yasujiro Wataya

Esta parte de la historia transcurre en Tokio y sigue a Chieko Wataya, hija de Yasujiro Wataya, una adolescente sordomuda que busca ser más vista y cree que su mayor problema es el aún conservar su virginidad. Es por esto que busca tener relaciones con el detective que investiga al rifle con el que dispararon en la otra historia Yusef y Ahmed.

La relación filial más importante es la de ella con su padre ya que estos tienen un trauma en común, la muerte de su madre. A lo largo de la trama se muestra la clara falta de comunicación entre los dos y como está ha creado una fuerte separación entre ellos. Esta trama concluye con ellos dos reconciliándose y dándose un abrazo en la azotea de un apartamento.

5.3.2 Elementos visuales

Al momento de mostrar a Yusef, Ahmed, y sus padres, se hace uso constante del recurso de la cámara en mano y shoulder rigs siguiendo las acciones de los personajes. Existen muy pocos movimientos de dolly y la cámara por lo general se limita a panear y tiltear. Cuando la escena trata del padre y los personajes de Yusef y Ahmed, la cámara está constantemente a la altura de los niños. Se hace énfasis en esto cuando estos miran al padre donde se utilizan over the shoulders muy contrapicados. También se utiliza una alta profundidad de campo para incluir tanto al padre como a los hijos de fondo en los cuadros y para hacer mayor uso de los planos over the shoulder.

Se hace mucho uso de planos subjetivos y over the shoulder. Por lo general las composiciones o tienen a un solo elemento claramente en el centro y sin distracciones a los lados o tienen a varios elementos separados por la regla de los dos tercios.

Se hace uso de lentes muy largos en escenas íntimas que corten partes del plano y por lo tanto motivan mayor movimiento de cámara. “Las emociones de los personajes, destacadas por el predominio de planos cerrados con profundidad de campo, se reflejan unas en otras por medio del montaje”. (*Giuntini, 2016*)

Se utiliza mucha iluminación natural donde la luz es dura en el lado de la cara que recibe sol y suave en el área en sombra. En las escenas más íntimas se utiliza una clave baja donde los personajes en cuestión están menos iluminados que el fondo. Por lo general la cámara se apunta al lado que se encuentra en la sombra.

Se utiliza el color de manera bastante monocromática tanto en el ambiente como en el vestuario. Sin embargo, esto hace que elementos de color diferente resulten mas disruptivos y llamativos. Tal es el caso de los elementos rojos y celestes en los vestuarios de Ahmed y Yusef.

Y al momento de mostrar a Chieko Wataya se hace uso de planos estáticos para representar la relación entre el padre y la hija. Son planos que utilizan la cámara en mano manteniendo así un constante movimiento “flotante” en el cuadro.

La cámara se encuentra siempre a la altura de los personajes, cuando hay alguna discrepancia de altura entre los dos, la cámara se sitúa a la altura de la hija.

Se utiliza una alta profundidad de campo dado el uso de varios planos de acción y over the shoulders.

Se los separa o une visualmente según el momento de la historia. Siempre se tiene a un solo elemento encuadrado en pantalla mostrando a ambos personajes separados en planos individuales. Cuando se los plantea unir sentimentalmente se los junta como un solo elemento en cuadro teniéndolos en posiciones como un abrazo.

La historia transcurre principalmente en la noche sin embargo casi siempre se utiliza alto contraste con las caras recibiendo luz suave de otras fuentes lumínicas prácticas.

Se hace uso de una paleta de colores multicromática para los fondos, sin embargo los personajes siempre están vestidos de manera monocromática y de baja saturación.

5.3.3 Montaje

Se observa un montaje invertido y se hace uso del montaje expresivo y poético al alternar con otras historias con niveles de emocionalidad similares. También se utilizan planos largos pero que presentan mucho montaje interno dentro de ellos, se hace uso en todas las escenas de un ritmo in crescendo donde los planos inician largos pero se va acortando su duración.

A pesar de estar fragmentada, la historia se cuenta de manera lineal. A pesar de que a nivel macro se puede considerar que se utiliza una “Narrativa de red” como lo define David Bordwell.

5.3.4 Puesta en Escena

Se hace uso de espacios grandes como el desierto y también de espacios muy pequeños como habitaciones cortas hechas de adobe, se usa un decorado bastante minimalista que refleja la condición de pobreza de los niños y se emplea un estilo de decorado monocromático en la historia de Chieko y su padre para poder separarlos del resto de la

ciudad que es de colores y texturas muy diversas a diferencia del desierto donde habitan los niños.

Los personajes tienen situaciones donde solo su rostro comunica el resto de las emociones, y otras donde el lenguaje corporal y la exageración de estos movimientos comunicativos son necesarios para poder transmitir sus deseos. El vestuario es minimalista y adecuado a las diferentes zonas geográficas donde se desarrollan las diferentes historias.

Se hace uso de un casting que aporta mucho a la película por los actores que son adecuados para representar los papeles de los diferentes personajes basados en diferentes culturas del mundo.

5.3.5 Sonido

Se hace uso de la música solo en los momentos de mayor intensidad emocional y donde no existen más sonidos presentes. La música es también muy minimalista utilizando muy pocos instrumentos y a menudo siendo una melodía simple interpretada en guitarra.

“La sonoridad del filme llama la atención tanto por el virtuosismo con que realiza puentes musicales, al añadir nuevas capas de sentido en las transiciones entre los bloques de las historias,

como también por el arrojito con que la edición de sonido establece momentos de silencio absoluto, asociados a la percepción de una personaje sordo-muda, Chieko” (*Rinko Kikuchi*).

Se crea un paisaje sonoro amplio donde el viento siempre está presente en la historia Marroqui como un elemento que refleja también la intensidad emocional de la película. Por lo general es naturalista en tanto a que solo se usan sonidos provocados por los personajes en pantalla.

El sonido es siempre empático y no se hace uso de sonidos o música anempática, es más, esta relación de empatía se resalta entre secuencias de diferentes tramas:

En el montaje, “Deportación/Iguaza”, un 8-33pista de minutos, se reproduce sobre la secuencia que corta desde las secuelas de la deportación de Amelia a las secuelas de la muerte de Ahmed al descenso del helicóptero que viene por Susan. En esta secuencia, la

música actúa como un puente que conecta a todos los personajes e historias que se muestran en la secuencia a pesar de las diferencias en esquemas de color, temporalidad y espacialidad. Muzammal, M. (2021)

5.4 *Biutiful* (G. Iñárritu, 2010)

Esta película pretende una estética cruda tanto narrativamente como a nivel técnico. En una historia donde ocurre una tragedia seguida de otra, abunda la penumbra, la miseria y un constante sentimiento de pérdida, pues esta película sigue esa línea que tuvo Alejandro González Iñárritu involucrando nuevamente a su obra con la muerte, tal y como lo hizo en su famosa trilogía. (Esto, 2021)

5.4.1 Relación filial en *Biutiful* (G. Iñárritu, 2010)

En esta película la relación también es identificable, Uxbal y Marambra con sus hijos, Ana y Mateo, pero principalmente a la que lleva Uxbal. Dicha relación es bastante fría y brusca, se puede percibir el trauma de parte de los tres, trauma causado en gran medida por el trastorno bipolar de su madre Marambra y la adicción de esta misma. El trato de Uxbal hacia su hija Ana es bastante distante, pero contrasta con el principio y el final de la película en donde Uxbal comparte un momento muy conmovedor con su hija pues este sabe que está muriendo; La relación con Mateo es distinta, al ser el menor, Uxbal lo trata con más autoridad, en ocasiones algo excesiva, pero también es a quien más protege.

5.4.2 Elementos visuales

Al tratarse de una relación bastante trágica, la imagen debe irradiar esta tristeza y angustia, usando como elemento casi crónico la cámara en mano, reemplazando cada momento de paz que pueda ser provocado por los planos bastante largos que componen la escena por una constante sensación de tensión, sobre todo en los primeros planos. El nivel de la cámara casi siempre está a la altura de Uxbal, pero cuando este interactúa con alguno de sus hijos esta mantiene su punto de vista, como si se tratase de mostrar a sus hijos desde sus ojos.

Los planos tienen poca profundidad de campo, destacando tanto detalles como rostros con valores de plano un tanto peculiares. Citando a Ricardo González Iglesias: *“En los primeros planos de los personajes se suele buscar poca profundidad de campo, para centrar el interés del espectador en la persona”* (González Iglesias, 2015) pero que muestran bastante al abrirse de una conversación íntima entre un padre y sus hijos con planos cerrados, a una misma acción pero con planos generales. La luz es muy natural, pero sí hay una diferencia bastante grande cuando hay caos en la familia, usando horas bastante oscuras del día o lugares con poca luz para acentuar dicha sensación, pero en los breves momentos de calma y felicidad se usa este concepto de forma totalmente opuesta.

5.4.3 Montaje

La película cuenta con un montaje lineal y todas las escenas con interacciones entre Uxbal y sus hijos no son la excepción, Iñárritu se toma su tiempo con cada plano y permite que los actores se desenvuelvan bastante sin, valga la redundancia, cortarlos. El ritmo es bastante lento, tanto en la acción como en el montaje, se le permite al espectador observar a detalle la escena.

Ya se mencionó el cierto contraste entre los planos de Uxbal con los de sus hijos, pero a nivel emocional estos planos logran poner en tres niveles de inmersión al espectador: A un nivel más general y expectante con los planos conjuntos y/o generales, a un nivel más profundo al ver en primer plano los gestos y emociones de Uxbal y por último a un nivel que roza la perspectiva de Uxbal con los primeros planos de los niños.

5.4.4 Puesta en escena

Los espacios utilizados tratan de mostrar el bajo mundo de Barcelona y un ambiente depresivo, en casa de Uxbal es exactamente lo mismo y es solo dentro de casa donde podemos verlo interactuando con los niños, interactuando con la escenografía al punto de dotar de cierto valor simbólico a algunos objetos, como ser el anillo o la caja de luz.

La vestimenta ya muestra desde el vamos que Uxbal y los niños no son de altos recursos y ya plantea un ambiente tenso, pero para contrarrestar la situación tenemos un lenguaje corporal entre los tres que suele generar paz, hay mucho contacto físico, tanto para bien como para mal, pues en muchas ocasiones se aprecia a Uxbal protegiendo a Mateo por medio de un abrazo, pero también suele ser bastante torpe con él, al igual que con Ana, con quien se le nota un poco más distante, pero en el peor momento también se rompe a abrazarla.

5.4.5 Sonido

Aquí la música no juega un rol muy importante, de hecho toda la música extradiegética solo se usa para acentuar el cierre dramático de una escena y funciona bastante bien con su cometido, pues termina de llenar con cierto sentimentalismo muchas secuencias entre Uxbal y lo que queda de su familia en general. “*La música extradiegética es la que está fuera de ese mundo y es añadida de manera artificial al desarrollo narrativo*”. (Fa de Lucas, 2017)

El paisaje sonoro planteado recae casi en su totalidad en Barcelona, específicamente en los barrios donde se desarrolla dicha historia, esto muchas veces llega a contrastar con el tono característico que le da Javier Bardem a Uxbal, el cual puede llegar a ser un poco tenue, pero explotar cuando se exalta.

5.5 *Birdman o (La Inesperada Virtud de la Ignorancia)* (G. Iñárritu, 2014)

Desde la premisa de la película se usa un estilo particular y es el uso de la propuesta de plano secuencia la cual también influye en la narrativa e incluso en el ritmo de todo el filme. Específicamente se puede ver un ejemplo narratológico en Riggan y en cómo los momentos tanto de conflicto como los de aceptación el recurso de plano secuencia sirve para la construcción de la puesta en escena.

5.5.1 Relación filial en *Birdman o (La Inesperada Virtud de la Ignorancia)* (G. Iñárritu, 2014)

Queda bastante clara cuál es la relación filial principal en la historia, Riggan y Sam, una relación bastante deteriorada y con bastantes problemas pues a simple vista se nota que Riggan se metió demasiado en su carrera y fue dejando de lado a su hija, sobretodo luego de separarse de su madre, Sylvia. Actualmente las peleas son constantes y aunque Sam esté dentro del mundo profesional de su padre, poco ayuda en unirlos nuevamente.

5.5.2 Elementos Visuales

Hablando específicamente de los elementos visuales, se vuelve a destacar el uso del plano secuencia y el movimiento de cámara que este requiere, sobre todo en las discusiones entre ambos personajes marcando cada interrupción con paneos bruscos como acentuándose en uno cuando toma el control de la conversación. Los puntos de vista de la cámara son muy variados pero a la hora de mostrar esta relación son generalmente primeros planos pero muy pocos de estos son conjuntos, como si se tratase de separarlos simbólicamente o también hay el uso del elemento sugerido por Christofer Kenworthy “*Attacking Camera*”, acercando la cámara generalmente a Sam mientras esta parece evitarla, mostrando así una fuerte presión ejercida sobre ella. (Kenworthy, 2009, pág. 192)

De los elementos más técnicos se puede destacar la iluminación, la cual compensa el hecho de contar con una muy amplia profundidad de campo y cumple la labor de destacar al personaje del fondo, pero sin dejar de mostrar el detalle puesto en los colores de toda la puesta en escena, los cuales irradian la personalidad de cada plano jugando bastante con la temperatura, una más cálida para una secuencia de una discusión como una más fría cuando Sam es capaz de finalmente apreciar la pasión de su padre al verlo volar.

5.5.3 Montaje

El montaje de la mayor parte de la película es interno, “Dicho montaje ocurre naturalmente dentro del plano, debido a la puesta en escena, la colocación de la cámara y su movimiento, conformados todos ellos por el director” (González Iglesias, 2014). Al ser un plano secuencia, las escenas que muestran la relación de Riggan y Sam también están filmadas con este montaje y por ende los planos considerados “largos” no son nada más que los

momentos en los cuales la cámara está quieta, generalmente en un personaje; todo esto funciona dentro de un ritmo traído con una banda sonora constante de pura percusión, la cual encaja perfectamente con las acciones de ambos, como con los movimientos de cámara que les acompañan y que muestran un contraste entre los planos bastante peculiar, pues al no tener el corte para acomodar la luz y a los actores a gusto, el contraste generado es más natural y depende en su mayoría del posicionamiento de la cámara.

5.5.4 Puesta en escena

Los espacios son bastante similares, sobre todo cuando la mayoría de la película se desarrolla en el teatro, con muy pocas excepciones. Casi siempre se ve a Riggan y Sam en distintas ubicaciones dentro del teatro, también se usan elementos de utilería claves como el celular, que también sirve como una ventana hacia esta relación.

El decorado y la escenografía están pensados principalmente por el color, haciendo funcionar la imagen como si estuviese compuesta por capas, la principal siendo el personaje y por ende el vestuario elegido porque este juega un rol bastante importante, acompañado del lenguaje corporal que termina de construir la actitud con la cual se puede ver tanto a Riggan como a Sam.

5.5.5 Sonido

La música juega un papel importante en toda la película, pero no uno muy específico por secuencias, pues sí dota de mucha personalidad en general con toda la percusión de Antonio Sánchez o como menciona el periodista Peio H. Riaño “*La batería surge como palpitos neuróticos, sobre la trama tragicómica que desvela las miserias frivolas de un grupo de actores corriendo por las catacumbas del teatro*” (Riaño, 2015), pero genera distintos sentimientos dependiendo del contexto de lo que se esté mostrando. En el caso de Riggan y Sam, esta misma batería que solía marcar el paso de Riggan de un lugar a otro ahora baja la intensidad y sirve simplemente de acompañamiento a lo que realmente importa escuchar en ese momento, la discusión padre e hija. Es así que los sonidos van bajando y subiendo su intensidad acorde a lo que tenga más importancia, en ciertos

momentos puede llegar a ser el paisaje sonoro de la siempre imponente Nueva York y a veces puede ser la música o el diálogo.

5.6 Análisis de escenas individuales

Con el propósito de realizar un análisis exhaustivo, se procede a aplicar la misma metodología a escenas específicas del cine de Alejandro González Iñárritu, en las cuales se abordan narrativamente relaciones filiales y conflictos internos entre personajes de manera similar a lo que se presenta en el cortometraje "A Quien Corresponda".

Este enfoque tiene como objetivo proporcionar una comprensión más profunda de cómo estas relaciones se manifiestan de manera general en una película y, al mismo tiempo, examinar cómo diversos elementos técnicos influyen en la narrativa de una escena. Para ello, se han seleccionado dos escenas particulares que ilustran las relaciones de Jorge con sus dos contrapartes en el cortometraje, con la finalidad de explorar cómo estas dinámicas afectan la interacción de los elementos técnicos en una misma escena.

5.6.1 Análisis de escena *Beautiful* (G. Iñárritu, 2010)

Esta escena (00:13:58-00:17:11) juega un rol muy importante a la hora de implementar los elementos narrativos en las relaciones filiales de Jorge, más en concreto con su padre, Eduardo, pues en *Uxbal* se tiene también a un padre con muchos defectos, pero que en el fondo sí se preocupa por sus hijos y en esta escena en particular se explora la psicología del personaje en un par de acciones dentro de lo que es su cotidianidad.

5.6.1.1 Elementos Visuales

La locación se presenta como un espacio reducido, acentuado por el efecto de "aplastamiento" generado por el uso de un teleobjetivo. Los tres personajes parecen estar atrapados y con poco espacio para moverse, una sensación que se intensifica cuando comparten la mesa en los primeros planos, donde los objetos parecen enormes y aumentan

la sensación de claustrofobia. Este enfoque contribuye significativamente a la verosimilitud de la relación entre padre e hijos, permitiendo al espectador comprender los sentimientos de Mateo y Ana frente a la impredecible actitud de su padre.

La iluminación, áspera en su naturaleza, detalla los rostros de los tres personajes, revelando la suciedad en el rostro de Mateo o su miedo cuando su padre comienza a reprimirlo (00:16:06), así como la felicidad de Ana cuando su padre juega con ellos mientras les sirve el cereal (00:15:22). Sin embargo, lo más destacado son las expresiones de Uxbal, quien disfruta de un momento con su familia pero estalla sin controlar sus emociones contra su hijo (00:16:43).

Esta misma luz también expone el desorden y la suciedad de la sala, con una temperatura visual que tiende a ser fría, acentuada por un tinte verdoso que resalta la desagradable atmósfera del lugar.

5.6.1.2 Montaje

La escena cuenta con bastante montaje interno, no utiliza el recurso del ritmo in crescendo en los momentos donde la tensión aumenta, simplemente deja mucho peso en la capacidad actoral de los tres, los momentos del montaje interno tienen a hacerse largos, pero mientras unos generan cierta paz, como cuando Uxbal les sirve el cereal a sus hijos y la cámara sigue su acción (00:14:30), en otros llega a ser muy incómodo, como tener que ver el recorrido completo de Mateo hacia el lavaplatos después de que su padre le haya gritado (00:16:55), estos elementos ayudan a construir la dualidad en la personalidad de Uxbal hacia sus hijos.

5.6.1.3 Puesta en escena

Un aspecto a destacar de esta escena es el trabajo de dirección de arte, que abarca desde la apariencia de los niños hasta la caracterización de Uxbal, así como el desorden de los objetos en la sala. Todos estos elementos contribuyen a la construcción de la realidad presentada en la película.

Esta escena desempeña un papel crucial al introducir la relación entre padre e hijos, y la puesta en escena es fundamental en este sentido. La dirección de actores es notable, ya que los intérpretes transmiten la primera impresión de sus personajes al público mediante acciones que ofrecen una visión inicial de sus personalidades y del status quo presente, especialmente en su relación entre ellos.

5.6.1.4 Sonido

Se optó por qué el sonido en esta escena sea lo más simple de todo, no para no abrumar al espectador, sino para no perder la verosimilitud en un momento tan trivial en la vida de los personajes, pero al mismo tiempo tan necesario para marcar el status quo previamente mencionado para el espectador. Uno escucha el pescado friéndose en el aceite, los sonidos de los cubiertos golpeando los platos, los ruidos de Mateo al sacarse la comida y sobretodo las patadas que daba a la mesa, las cuales desataron la ira de Uxbal, el cual con ese golpe ensordecedor a la mesa lleva la escena a ese clímax desagradable.

5.6.2 Análisis escena Amores perros

Se eligió esta escena (00:21:00 - 00:22:36) en la cual participan Ramiro, Sussana y el bebé, ya que es un momento que abarca diferentes elementos, si bien no todos están incluidos los existentes sirven para poder crear el ambiente necesario que el director Alejandro González Iñárritu suele utilizar y así manifestar las diferentes relaciones filiales que existen en sus obras.

En la escena podemos ver más a fondo la relación que Ramiro tiene con su hijo, la manera de pensar y actuar pueden también representarse en la relación que tiene Eduardo y Jorge, siendo que los dos padres tienen ese resentimiento hacia sus hijos y por lo tanto no parecen preocuparse por su seguridad o bienestar.

5.6.2.1 Elementos Visuales

En esta escena se puede observar el uso de una iluminación lateral que proviene de la ventana de la habitación recreando la luz de la calle, esta ayuda a iluminar solo una parte lateral del rostro de los personajes cuando están sobre la cama (00:21:11) creando un tono de intimidad dentro de la habitación. Esta iluminación es tipo clave baja, también el uso de una luz cenital ayuda a marcar los rasgos de los personajes cuando se levantan con dirección a la cuna del bebé (00:22:06), que ayuda a crear un contraste claro oscuro en los personajes, haciendo que los rasgos y los gestos de Ramiro, Susana y el bebé se sientan más marcados, creando un ambiente más hostil.

Sobre los tipos de movimientos de cámara y tiros de plano el director hace uso de pequeños planos secuencia cuando Ramiro y Susana tienen la primera interacción sobre la cama (00:21:00 - 00:21:25), después alterna con contraplanos de los dos y un par de planos detalles de diferentes partes de sus cuerpos (00:21:43 - 00:21:48), el uso de lentes no tan angulares ayuda a intensificar el encierro que crea la habitación, limitando el movimiento de los personajes (00:22:05 - 00:22:35). También se hace uso de los primeros planos para poder mostrar la acción y gestos de los padres (00:22:18 - 00:22:23) ya que es una escena muy impactante, y cabe recalcar que en toda la escena se hace uso de la cámara en mano para poder crear ese dinamismo y tensión (00:21:00 - 00:22:36).

5.6.2.2 Montaje

El montaje en esta escena sigue una estructura lineal, desarrollándose de manera gradual y con cortes que inicialmente no son demasiado bruscos. Esto se debe a que Ramiro se encuentra en un estado de éxtasis después del robo y no muestra la agresividad que caracteriza gran parte de la película. Sin embargo, a medida que Ramiro interactúa con Susana, especialmente cuando van a la cama, el ritmo del montaje va *in crescendo* (00:21:36 - 00:21:50). Este aumento de ritmo coincide con la música diegética proveniente del walkman que Ramiro le regala a Susana.

Posteriormente, el ritmo del montaje disminuye gradualmente hasta que Ramiro se levanta de la cama para ir donde su hijo y darle un regalo, levantándolo en brazos (00:21:58 -

00:22:14). En esta parte, el ritmo del montaje vuelve a aumentar progresivamente, especialmente cuando comienza la discusión entre Ramiro y Susana (00:22:10 - 00:22:36). Este tipo de montaje nos ayuda a transitar de un estado de tranquilidad inicial a uno más caótico, reflejando la dinámica emocional de los personajes y creando tensión en la escena.

5.6.2.3 Puesta en escena

El lenguaje corporal de Ramiro es muy valioso para el desarrollo de esta escena ya que el se encuentra en un estado de éxtasis después de robar con éxito la farmacia, así que se siente como una persona valiente, fuerte, inparable, y logra transmitir toda esa euforia con su actuación.

La habitación donde ocurre toda la escena está ambientada de una manera que el espectador pueda creer la precariedad con que vive Sussana y el bebé, los diferentes muebles como la cama, ropero, velador, cuna de bebé y la gran cantidad de objetos acumulados en diferentes partes sirven para demostrar el encierro y la falta de apoyo por parte de Ramiro, en esta escena la habitación sirve como un lugar seguro en donde Sussana y el bebé pueden vivir tranquilamente y a la vez de una prisión que atrapa a los dos y los deja indefensos a la voluntad de Ramiro.

También un punto que da fuerza a la escena es la interacción de Ramiro con su hijo, al principio trata de demostrar un poco de cariño pero repentinamente gracias a la discusión con Sussana se pone violento y no importa si su hijo sale lastimado y pierde el interés en él, todo esto toma más relevancia ya que el bebé está físicamente en los brazos de Ramiro.

5.6.2.4 Sonido

Los diferentes elementos sonoros en la escena ayudan mucho al desarrollo de la misma, el sonido ambiente empleado sirve para hacer énfasis en la intimidad de esta ya que todo ocurre dentro de la habitación. También en el momento en que Ramiro le regala a Sussana el walkman y la encienden, música comienza a ser parte de la escena, entonces se detecta el uso de música extradiegética que interfiere en el ritmo del montaje (00:21:30 -

00:21:58). Todo este lapso de la música diegética concluye cuando Sussana se quita los auriculares de la cabeza (00:21:58), en ese momento Ramiro se levanta y se dirige hacia la cuna del bebé, y tras la discusión con Sussana, toma un actuar violento con el niño en brazos, esto hace que el bebé lllore y su llanto se vuelva un elemento sonoro muy importante tomando protagonismo y acompañando la escena hasta el final (00:22:22 - 00:22:36).

Capítulo 6

Síntesis de análisis

Después de haber realizado el análisis a las diferentes películas del director Alejandro González Iñárritu y el análisis de dos escenas que se relacionen con el cortometraje en cuestión, se pudo constatar diferentes elementos y acciones que este toma para poder representar las relaciones filiales en sus diferentes trabajos cinematográficos.

En su mayoría las relaciones filiales presentadas presentan un problema ya sea desde la posición de los padres o de los hijos y esto lleva a una cadena de desgracias. El director a veces opta por una estructura multi protagónica y no lineal para desarrollar la historia y esto nos da un punto de vista distinto de cómo entender a los personajes.

Tenemos una principal característica vista en todas sus cintas que es el uso de luz natural y de contraste bajo al momento de presentar estas situaciones, ya que esta es usada para mostrar de una manera cruda y realista diferentes etapas en las que sus personajes tienen interacción entre sí o con su entorno, también el uso de este tipo de iluminación ayuda a que el entorno donde habitan tenga un valor más relevante. Sin embargo, gracias al análisis de escenas específicas se pudo ver como el contraste, aun siendo bajo, se utiliza estratégicamente para resaltar elementos emocionales de los personajes, por ejemplo en una escena usando la dirección de la luz para dar énfasis a la suciedad en la cara de un personaje y así contribuyendo a la sensación de miedo.

Otro elemento característico encontrado es que cuando uno de los protagonistas es un niño la cámara es colocada a su altura para poder mostrar la perspectiva del menor frente a toda la acción realizada sin embargo al comenzar una escena se utiliza una perspectiva de la cámara más lejana, mostrando así, mediante alturas en el cuadro, el status quo general de los personajes. También es muy recurrente la cámara en mano con movimientos siguiendo cualquier interacción entre los personajes lo cual crea un montaje interno que recuerda a un documental donde el actor realiza una acción y posteriormente es que la

cámara sigue la acción, no se hace de manera simultánea. Como se mencionó antes, el director mayormente trata estas relaciones filiales desde un punto crítico, un punto de conflicto y cuando la tensión narrativa alcanza un punto máximo dentro de la secuencia que esté filmando cambia este ligero movimiento interno por paneos rápidos, movimientos bruscos que crean esa atmósfera de tensión.

El uso de los primeros planos que se mantienen por tiempos prolongados sobre los personajes, es muy recurrente en los momentos de tensión para poder reflejar los sentimientos de los actores, también es rescatable el uso de los planos picados para transmitir superioridad, alejamiento o en ciertas ocasiones dar el punto de vista del adulto hacia su hijo y el uso de los planos contrapicados para transmitir lo contrario al plano picado.

Referente al montaje vemos que Iñárritu trabaja con diferentes tipos de montaje como el:

- montaje lineal
- montaje interno
- montaje invertido
- montaje alterno
- montaje paralelo.

Estos elementos son usados según el tipo de narración y emocionalidad que tendrá la película, esto claramente afecta a los personajes, si bien tres de sus películas usan un montaje alterno, paralelo e invertido, las demás se caracterizan por usar otro tipo de montaje así que podemos observar que el director no tiene una característica única al momento de usar un montaje en específico, el se adecua según la historia que contará. González Iñárritu en una entrevista afirma: *“Creo que hoy el espectador está mucho más ávido de sentir que de entender, porque el entendimiento viene detrás de la emoción”*

Algo a rescatar, sin embargo, dentro de su representación de las relaciones filiales es el uso conjunto del montaje interno y el montaje externo continuando esta sensación de verosimilitud. Con esto nos referimos al uso de un paneo brusco para cortar un plano a

otro que inicie con el mismo movimiento brusco dando una falsa sensación de continuidad de un mismo plano aun cuando el encuadre, lentes y otros elementos sean completamente diferentes. Otra característica es que el ritmo en el momento de presentar las relaciones filiales es lento y regularmente pasa a un in crescendo según la tensión aumenta.

En el tema la puesta en escena, algo que resalta es que la escenografía es un elemento muy importante para los personajes, ya que este les permite interactuar con este espacio íntimo, este espacio puede ser un lugar de confort para el personaje o un lugar donde se siente encerrado. También algo en común es que todos los actores encargados de dar vida a los diferentes personajes son muy expresivos tanto facial como corporalmente y el director mediante el uso de tomas largas busca resaltar estas cualidades de los mismos, esto hace que la película pueda ser lo más verosímil posible, todo esto acompañado del vestuario que es acorde a cada historia y la utilería son trabajados con detalle en cada una de las películas estudiadas.

En el área del sonido algo que tienen en común es que al momento de representar las relaciones filiales el paisaje sonoro está presente mediante el incremento, el volumen de sonidos diegéticos lo que intensifica la intensidad emocional de las escenas, también el uso de música diegética es recurrente, tanto como el uso de la música empática, que acompañan los momentos de conflicto y no así los resalta por contraste.

Capítulo 7

Aplicación en el cortometraje “A quien corresponda”

7.1 Reglas para la realización del cortometraje.

Ya realizada la síntesis y el análisis de los diferentes elementos estéticos que usa Alejandro González Iñárritu dentro de sus largometrajes para representar las relaciones filiales. Se determina que en el cortometraje “A quien corresponda” se utilicen los siguientes elementos, manejandolos de manera dogmática y sin desviarse de los mismos en su realización al representar la relación entre los dos protagonistas del mismo.

- Uso de cámara en mano de manera predominante.
- Preponderancia de primeros planos largos.
- Uso de un montaje interno documental donde la acción de los personajes ocurra primero y luego la cámara los siga, creando una sensación de impredecibilidad
- Movimientos suaves de cámara como paneos, tilt up y tilt down en los momentos en que se quiere expresar tranquilidad o dejar que los actores se desenvuelven.
- Movimientos de cámara bruscos y rápidos buscando enfocar los rostros, manos y objetos para dar una dinámica de violencia y tensión.
- Cámara a la altura del niño donde principalmente varíe solo la angulación de la misma.
- Uso de establishing shots donde se establezca la jerarquía entre personajes mediante una relación de alturas en el plano
- Utilizar planos picados y contrapicados para transmitir la sensación de superioridad, inferioridad y perspectivas.
- Uso de luz natural y bajos contrastes pero utilizando la dirección de la luz como herramienta narrativa.
- Uso de diferentes tipos de montaje dentro de la película cómo ser el analítico, lineal, métrico y sintético e *in crescendo*.

- Montaje in crescendo en los momentos de tensión.
- Uso de vestuario realista evitando sacrificar la verosimilitud por motivos narrativos.
- Manipulación del volumen de sonidos diegético para incrementar la intensidad percibida de la escena
- Uso de música empática de manera dispersa para acompañar a los personajes.

Con estas reglas se considera que se podrán representar de una manera más efectiva la relación filial subyacente implícita entre los protagonistas del cortometraje. Estas reglas se utilizarán y tendrán en cuenta a la hora de su rodaje.

7.2 Utilización en el cortometraje

A la hora de realizar el encuadre se trató de mostrar cierta similitud entre los planos conjuntos de Jorge y Eduardo con los de Jorge y Adriana, mostrando de manera sutil un paralelismo entre ambos dando a entender su naturaleza filial.

Teniendo como base dichos encuadres, se aplicaron los elementos y características del cine de Iñárritu previamente planteados, cargando de información tanto a los planos secuencia como a los más cortos y logrando así generar la tensión en los momentos de conflicto entre los tres personajes involucrados.

El recurso de cámara en mano se utilizó en el rodaje, de manera más sutil en los planos más abiertos, pues al no tener movimiento, la mirada del espectador era guiada por el montaje interno del movimiento de los personajes pero donde la cámara en mano permite una sensación voyerista de la acción. En los planos más cerrados se hizo uso de este elemento de manera más notoria al utilizar movimientos de cámara de manera constante siguiendo la acción después de que los personajes la realicen como fue detallado en el análisis.

El contraste planteado entre los planos abiertos con momentos tranquilos con los planos con mayor tensión tuvo un buen resultado, aplicando los movimientos característicos de cada uno.

A pesar de compartir bastante tiempo en pantalla, se deja claro que Jorge es el protagonista, esto se logró con mantener la cámara a su altura en la mayoría de los casos, haciendo sentir a los adultos como seres imponentes, fuera de su alcance y realidad.

Hay una clara diferencia en la puesta en escena entre la casa de Adriana y la de Jorge y Eduardo, pero se hace más evidente con la iluminación utilizada. La iluminación en la casa de Adriana es de menor contraste y con múltiples fuentes de luz, mientras la de Jorge y Eduardo cuenta con el uso de prop lights y puntuales para los personajes, generando así un ambiente más lúgubre.

Se utilizó el movimiento de los personajes dentro de estos espacios para manipular como es que la luz los toca y de esa manera resaltar sus emociones de manera narrativa. Por ejemplo, oscureciendo su cara dentro del departamento de su padre y colocándolo de tal manera que sea bañado de luz cuando recita el poema hacia Adriana.

El sonido diegético se vio interrumpido en ciertas ocasiones, especialmente en los conflictos que involucran planos secuencia, los movimientos de cámara dentro de estos estaban marcados por la dirección del sonido (Raccord de sonido).

Capítulo 8

Conclusiones

Ya con el producto final se logra apreciar realmente qué tan bien lograda está la representación de la relación entre Adriana y Jorge. Se fue construyendo de manera

gradual la personalidad de ambos y gracias a los recursos narrativos utilizados, la relación de ambos se siente realista y honesta.

Se percibió también que utilizar dichas herramientas en exceso puede llegar a ser demasiado explicativo, acompañado de un guión que también busca dejarlo implícito, esto se hace más evidente una vez finalizado el montaje.

Un problema que también se hizo evidente tras la realización del montaje fueron los tiempos muertos en el cortometraje, provocados principalmente por la misión principal del desarrollo de la relación entre Adriana y Jorge, pues al tenerla como prioridad se tiende a dejar de lado elementos muy importantes como el ritmo de la historia.

En la relación filial entre Jorge y Adriana existe una armonía entre ambos personajes, la cual va más allá del trasfondo de cada uno, sino de lo más importante, el cómo se los plasma en la puesta en escena, utilizando las herramientas propuestas; esto en combinación con la historia de ambos nos da una relación con características muy tranquilas y reconfortantes. Lo interesante ocurre al aplicar estas herramientas en la relación filial “real” entre Jorge y Eduardo, pues ambos comparten un mismo pasado trágico, pero la diferencia radica en cómo supieron sobrellevar la situación de manera individual; la angulación de ciertos planos puede ser la misma en distintas escenas de las dos relaciones, pero el efecto que provoca es muy distinto; mientras la aplicación logra formar una especie de puente metafórico entre ambos personajes, también muestra un muro entre ambos en la otra relación, pues la combinación de elementos cinematográficos con personalidades distintas y las relaciones existentes entre estas pueden dar un sinfín de situaciones en la historia, algo básico que se tiene a ignorar.

Capítulo 9

Recomendaciones

Con el producto finalizado se hacen evidentes las fallas argumentales en la historia, esto se puede evitar no dando tanta importancia al estilo del director seleccionado (Alejandro González Iñárritu) sino más a ciertos elementos de su narrativa, pues la obra termina desprendiéndose de uno mismo y adoptando un estilo ajeno. Como cineastas uno debe inspirarse en todas las obras que consume, incluso las que no se hayan disfrutado; los elementos de estas mismas merecen ser estudiados con mucha profundidad, pero utilizados con sutileza.

Finalmente, es esencial destacar la importancia de la integración y la colaboración activa entre todos los miembros del equipo de producción y los actores. Este enfoque no solo mejora la calidad del cortometraje, sino que también enriquece la experiencia creativa de cada participante. A través de reuniones previas y presentaciones entre el elenco y el equipo técnico, se fomenta una conexión más auténtica y orgánica entre los personajes, especialmente cuando se trabaja con actores jóvenes. Implementar estas recomendaciones permitirá no solo la realización de un producto audiovisual más cohesivo y natural, sino también el desarrollo de habilidades profesionales que beneficiarán a todos los involucrados en futuros proyectos.

En conclusión, la implementación de estas recomendaciones no solo contribuirá a la creación de un cortometraje de alta calidad, sino que también proporcionará una base sólida para futuros proyectos audiovisuales. Al adoptar un enfoque integral que promueva la colaboración, la preparación adecuada y la interacción genuina entre los actores y el equipo de producción, se asegura una experiencia enriquecedora y profesional para todos los participantes. Este proyecto no solo refleja nuestro compromiso con la excelencia académica, sino también nuestra dedicación a la innovación y la creatividad en el ámbito

cinematográfico. Con estas prácticas, estamos construyendo no solo un producto audiovisual, sino también un legado de aprendizaje y crecimiento continuo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

De Lucas, J. F. (2017, enero 27). Música Diegética y Extradiegética en el Cine. CPA Online. <https://www.cpaonline.es/blog/cine-y-tv/musica-diegetica-y-extradiegetica-en-el-cine/>

González Iglesias, R. (2014, octubre 23). Clasificación Montaje V.S. Montaje Interno. CPA Online. <https://www.cpaonline.es/blog/destacado-de-audiovisuales/clasificacion-montaje-v-montaje-interno/#:~:text=El%20montaje%20interno%20es%20un,todos%20ellos%20por%20el%20director.>

González Iglesias, R. (2015, abril 7). La Profundidad de Campo. CPA Online. <https://www.cpaonline.es/blog/cine-y-tv/la-profundidad-de-campo/>

Kenworthy, C. (2009). *Master Shots 100 Advanced Camera Techniques*. Michael Wiese Productions.

Redacción Por Esto. (2021, agosto 14). ¿Cuál es la Trilogía de la Muerte de Alejandro González Iñárritu? *Por Esto!* <https://www.porestonet.net/hiperviral/2021/8/14/cual-es-la-trilogia-de-la-muerte-de-alejandro-gonzalez-inaarritu-272278.html>

Riaño, P. H. (2015, febrero 18). La música de *Birdman o (La Inesperada Virtud de la Ignorancia) (G. Iñárritu, 2014)* es demasiado original para los oídos de Hollywood. *El Confidencial.* https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/2015-02-18/la-musica-de-birdman-es-demasiado-original-para-los-oidos-de-hollywood-antonio-sanchez_714187/

Scribano, A. (2020). El amor filial como práctica intersticial: Una etnografía digital. *Empiria. Revista de Metodología de Ciencias Sociales, 47*, 3–4. <https://doi.org/10.5944/empiria.47.2020.27427>

Zavala, L. (G. Iñárritu, 2010). *Elementos del discurso cinematográfico*. Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América del Norte.

Gutiérrez Correa, M. L. (G. Iñárritu, 2014). El cine de autor del cine moderno al cine posmoderno | *The auteur of modern cinema postmodern cinema.* *Razón Y Palabra, 18*(2_87), 288–305. Recuperado a partir de <https://revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/561>

VIANA, Mauro Giuntini. *A narrativa cinematográfica de Alejandro González Iñárritu.* 2015. 313 f., il. *Tese (Doutorado em Comunicação)—Universidade de Brasília, Brasília, 2015.*

Rodríguez, C., & Verona, D. (2006). Zavala, Lauro. Elementos del discurso cinematográfico. México: Uam-Xochimilco, 2005. *Versión (México, D.F.), 18*, 291-294. <https://biblat.unam.mx/es/revista/version-mexico-d-f/articulo/zavala-lauro-elementos-del-discurso-cinematografico-mexico-uam-xochimilco-2005>

Martin, M. (2002). El lenguaje del cine. Barcelona: Editorial Gedisa.

Pellicer, J. (G. Iñárritu, 2010). *Triptico cinematografico. El discurso narrativo y su montaje en Amores perros, 21 gramos y Babel y dialogo con Alejandro Gonzalez Iñárritu* (Spanish Edition). Siglo XXI Editores Mexico.

Giuntini, M. (2016). *ALEJANDRO G. Iñárritu Y LA RENOVACIÓN DEL CINE1.* *Revista Z Cultural, 2*, 1-21.

Muzammal, M. (2021). *Framing the Border: Liminality in the Network Narratives of Alejandro González Iñárritu.*

GONZÁLEZ Iñárritu, Alejandro y AA.VV. (2006): Babel, Colonia, editado por Maria Hagerman para Taschen.

Rodríguez, A. N. (2024, 15 enero). *Violencia, familia, aleatoriedad y muerte: El cine de Alejandro G. Iñárritu (I)*. Purgante.

<https://revistapurgante.com/violencia-familia-aleatoriedad-y-muerte-el-cine-de-alejandro-g-Iñárritu-i/>

Rizzo, M. (2006). Manual de dirección artística cinematográfica. España: Omega.

Deleyto, C., & Del Mar Azcona, M. (2010). Alejandro González Iñárritu. University of Illinois Press, traducido por el autor.

Pardo Siabat, C. (2019). Cine para los oídos. Un estudio de caso: análisis de la propuesta sonora de la película Babel

<https://revistas.urosario.edu.co/xml/5115/511560299013/index.html>

Santa, J. A., & Rodríguez, Ó. P. (2017). Una propuesta de análisis cinematográfico integral. *Kepes*, 14(16), 11-32.

<https://doi.org/10.17151/kepes.2017.14.16.2>

Lobrutto, V. (2002). *The Filmmaker's Guide to Production Design*. New York: Allworth Press.

REFERENCIAS FÍLMICAS

- G. Iñárritu, A. (Director). (2000). *Amores perros*. Altavista Films.
- G. Iñárritu, A. (Director). (2003). *21 Gramos*. This Is That Productions.
- G. Iñárritu, A. (Director). (2006). *Babel*. Central Films.
- G. Iñárritu, A. (Director). (2010). *Biutiful*. Cha Cha Cha Films
- G. Iñárritu, A. (Director). (2014). *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)*. New Regency Pictures, M Productions, Le Grisbi Productions, Worldview Entertainment.
- G. Iñárritu, A. (Director). (2015). *The Revenant*. Regency Enterprises, RatPac Entertainment, Anonymous Content, M Productions, Appian Way Productions.