



El Cine, un recurso didáctico

Bloque I
Historia y Lenguaje del Cine

Módulo 5
Años 60 y 70

El Cine, un recurso didáctico

Bloque I: **Historia y Lenguaje del Cine**

Módulo 5: Años 60 y 70

Los años 60 y 70

Fichas de **François Truffaut, Federico Fellini, Ingmar Bergman, Akira Kurosawa, Luis Buñuel, Stanley Kubrick y Jean Luc Godard**

Otros elementos de lenguaje. El documental

Análisis de *Al final de la escapada*

Historia

Años 60-70

EEUU

Francia

Gran Bretaña

Italia

España

Otros Países

Autores

François Truffaut

Federico Fellini

Luis Buñuel

Jean-Luc Godard

Ingmar Bergman

Stanley Kubrick

Akira Kurosawa

Lenguaje

La narración

Análisis

Al final de la escapada

Ejercicios

Anexo

Cine de autor vs. cine comercial

Historia > Años 60 y 70



Ante la creciente popularidad del fenómeno televisivo, los estudios de Hollywood inician una etapa de espectacularidad y de novedosos procedimientos técnicos. Aparece el cine en relieve o en 3-D, el Cinerama, con un sistema de tres películas contiguas proyectadas en una enorme pantalla cóncava, la pantalla circular del Cincarama, y el cine oloroso u Odorama.

Éstas son tan sólo algunas de las estrambóticas propuestas que desarrolla la industria de Hollywood, en un intento de atraer a las grandes masas de público. Pero de esta fiebre técnica surgen las películas de 70 milímetros y el cinemascope y con ello la pantalla panorámica, de proporciones en torno a 1/2, que se impone al formato tradicional de 3/4.



Para abaratar, en la medida de lo posible, los gastos de producción, los estudios americanos comenzarán a rodar sus películas en países europeos. En Italia se rueda *Ben Hur* (1959), de **William Wyler**, y *Cleopatra* (1961-63) de **J.L. Mankiewicz**. A España llegará en 1959, el célebre productor **Samuel Bronston** que producirá, entre otras, *El Cid* (1961), dirigida por **Anthony Mann**.



Pero, frente a este cine encabezado por Hollywood, surgen en varios países nuevas corrientes, con producciones menos costosas y mayor independencia creativa. Se trata de cine alternativo, experimental, *avant-garde*, *underground...*, que en ocasiones es cine de calidad, comprometido, feminista, intimista, y explorador de técnicas.

Así, aparecen los **nuevos cines** y el **cine de autor**. Aunque estos cines no se ven favorecidos por los medios de distribución.

Este capítulo, aunque lleva el título " los años 60 y 70", se inicia con obras pertenecientes a los últimos años de la década de los 50.





La Influencia de la Televisión

Las pequeñas compañías producen películas "menores" que abordan temas de la vida cotidiana norteamericana, tratados de manera sobria y directa. Los escenarios son las calles de las ciudades, y los personajes, las gentes que deambulan por ellas. Los artífices de esta corriente son algunos directores que proceden de la nueva industria televisiva. **Delbert Mann** muestra en *Marty* (1955), el reverso de la película romántica, al narrar la historia de amor entre un carnicero y una apocada institutriz; **Sidney Lumet**, con *Doce Hombres Sin Piedad* (*Twelve Angry Men*, 1957) hace un profundo diagnóstico de la sociedad norteamericana, a través del retrato de doce hombres encerrados en la sala de deliberaciones de un jurado; y **Martin Ritt** con obras magistrales sobre la decadencia moral de occidente, como *Donde La Ciudad Termina* (*Edge Of The City*, 1957) y *Hud* (1963). Sin embargo, una vez absorbidos por la industria de Hollywood, estos jóvenes directores ceden a la presión del mercado y su obra posterior pierde el vigor mostrado en sus primeras películas.

En busca de Fuentes de Inspiración

También en estos años, comienza a tener un cierto grado de aceptación el cine europeo que produce algunas películas más intelectuales, como las de Fellini o las de Bergman. Como respuesta, Hollywood produce adaptaciones de obras de o Tennessee Williams, William Faulkner y Arthur Miller.

De este modo, surgen películas como *Baby Doll* (1956) de **Elia Kazan**, *La Gata Sobre El Tejado De Zinc* (*Cat Over A Hot Tin Roof*, 1958) de **Richard Brooks**, y *La Noche De La Iguana* (*Night Of The Iguana*, 1964) de **John Huston**, basadas las tres en piezas teatrales de Tennessee Williams; y *El Largo Y Cálido Verano* (*The Long Hot Summer*, 1957) de **Martin Ritt**, a partir de una novela de Faulkner.

Nueva Dimensión de los Géneros

Si en la edad de oro de Hollywood la producción se articulaba en torno a una férrea estructuración por géneros, a partir de este momento, algunos directores crean importantes obras que superan y renuevan estas categorías. Tal es el caso de *Johnny Guitar* (1953), un western "intelectual" y de *Rebelde Sin Causa* (*Rebel Without A Cause*, 1955) de **Nicholas Ray**; de *El Apartamento* (*The Apartment*, 1960), una de las más agrias comedias, y quizás la mejor, de **Billy Wilder**; o el de las nuevas aportaciones al género policiaco, encabezadas por *Sed De Mal* (*Touch Of Evil*, 1958) de **Orson Welles**, y por *Atraco Perfecto* (*The Killing*, 1956) de **Stanley Kubrick** en .

Otro de los grandes creadores del momento es **Arthur Penn**, cuya obra refleja de manera crítica y precisa la hostilidad del medio y la violencia del ser humano. Su estilo profundo y contenido está presente en *La Jauría Humana* (*The Chase*, 1966) y en *Bonnie And Clyde* (1967). En 1970, realiza *Pequeño Gran Hombre* (*Little Big Man*), una visión crítica y desmitificadora de la conquista del Oeste .

Con la aparición en 1961 de *West Side Story* de **Robert Wise** y **Jerome Robbins**, se recupera el género de la comedia musical, al que en 1963 se une *My Fair Lady* de **George Cukor**, *Camelot*, 1967 de **Joshua Logan** y *Cabaret* en 1972, de **Bob Fosse**.

En otro orden, **Blake Edwards** realiza la desgarradora y bella, *Days Of Wine And Roses*, 1962. **Samuel Fuller** dirige una película dura, *Corredor Sin Retorno* (*Shock Corridor*, 1963). Y **Robert Mulligan** *El Hombre Clave* (*The Nickel Ride*, 1974), de cine negro, sobre la soledad y la pérdida del poder.

También se recupera el género cómico con algunas películas notables de **Jerry Lewis**, con un sentido del humor inteligente y extravagante.

Nuevas Corrientes

Con la irrupción de la nueva moral hippy a finales de los 60, la industria de Hollywood se somete a una reconversión ideológica. Así, el alemán **Mike Nichols** con *¿Quién Teme A Virginia Woolf?* (*Who's Afraid Of Virginia Woolf*, 1966), y con *El Graduado* (*The Graduate*, 1967) da claras muestras del discurrir de las nuevas generaciones. El actor y director **Dennis Hopper** irá un paso más allá con su visión autocrítica en *Easy Rider* (1969), un ataque frontal al estilo de vida americano. En



esta línea también se inscriben *Cowboy De Medianoche* (*Midnight Cowboy*, 1969) del inglés **John Schlesinger** y *Alguien Voló Sobre El Nido Del Cuco* (*One Flew Over The Cuckoo's Nest*, 1975) del checo **Milos Forman**.

En los años 70 Hollywood incorpora fuertes dosis de erotismo y de violencia. En esta línea se enmarca la obra sincera, desgarradora y siempre al límite de **Sam Peckinpah**, que con *Perros De Paja* (*Straw Dogs*, 1971) y *La Huida* (*The Getaway*, 1972), se convierte en el mayor especialista en cine con violencia. También, el polaco **Roman Polanski**, con *La Semilla Del Diablo* (*Rosemary's Baby*, 1968) y *Chinatown* (1974), y **William Friedkin**, con *El Exorcista* (*The Exorcist*, 1973).

También hay películas bonitas y de aventuras como *Robin And Marian* (1976), la mejor película sobre Robin Hood, de **Richard Lester**, y el inicio en 1977 de la saga de **George Lucas**, *The War Star*.

En estos años aparece **Francis Ford Coppola**, una de las grandes promesas del cine americano que, en 1972 triunfa con una de las mejores películas de la historia, el retrato de la mafia italoamericana en *El Padrino* (*The Godfather*), y en 1974 con la excelente *La Conversación* (*The Conversation*), sobre la vida privada y la responsabilidad personal mezcladas con intrigas por el poder.

Independientes y Otros

Al margen de la gran industria, destaca la obra independiente del actor y realizador **John Cassavetes**, que comienza a dirigir, dentro de la Escuela de Nueva York y del *new american cinema*, con la película *Shadows* (1960), y sigue con *Faces* (1968), *Husbands* (1970) y *Una Mujer Bajo La Influencia* (*A Woman Under The Influence*, 1974), películas de estilo muy personal y gran libertad expresiva, y que dan gran importancia a los diálogos y a la improvisación.

El independiente, rebelde e innovador **Robert Altman** dirige en 1970 *MASH* y en 1975 *Nashville*. El también rebelde e inconformista **Richard Brooks** dirige *The Professionals* (1966), *In Cold Blood* (1967) y *Looking For Mr. Goodbar* (1977). Del también independiente **Monte Hellman** es, entre otras, *Two Lane Blacktop* (1971).

La rabiosamente independiente y artística **Carolee Schneemann** intenta expresarse utilizando el mismo medio cinematográfico, manipulando el cuerpo humano y diversidad de materiales y soportes, incluso interviniendo manualmente en el celuloide, como otros artistas hacen con otros medios. *Fuses* (1967), es un ejemplo de sus films polémicos, de imaginación sexual, rompedor de tabúes y de técnicas de hacer cine.

La más importante representante de los directores del movimiento independiente americano es **Shirley Clarke**, sin menospreciar a **Maya Deren**, **Stan Brakhage**, **Jonas Mekas**, **Michael Snow**, **Kenneth Anger** y **Andy Warhol**. En 1959, Clarke realiza *Bridges-go-round*, un poema de expresionismo abstracto. Después se hace más realista, sigue las propuestas del *cinema verité* y contribuye al surgimiento del *new american cinema* y de las distribuidoras no comerciales, como con *The Connection* (1961).



Capítulo 1: *El hombre que pudo reinar*, 1975, de Huston. *El guateque*, 1968, de Edwards.

Capítulo 3: *Dos semanas en otra ciudad*, 1962 de Minelli.

Capítulo 5: *Johnny Guitar*.

Capítulo 7: *Johnny Guitar*; *Sed de mal*; *La semilla del diablo*.

Capítulo 8 y capítulo 4: *La guerra de las Galaxias*.

Capítulo 10: "Los géneros"; *West Side Story*; *Cabaret*; *Grupo salvaje*; *All that jazz*, 1979 de Fosse; *El bueno, el feo y el malo*, 1966 de Leone; *Dias de vino y rosas*; *Con faldas y a lo loco*, 1959 de Wilder; *Imitación de la vida*, 1959 de Sirk.

Capítulo 12: *La guerra de las galaxias*; *El apartamento*.

Historia > Años 60 y 70 > Francia



Agrupados en torno a la revista **Cahiers du Cinéma**, un grupo de jóvenes intelectuales, impetuosos y con un gran amor por el cine, se enfrenta al cine francés imperante de fuerte carga literaria. Desde esta revista, critican la sumisión del cine francés a la literatura, rechazan la dominación ejercida por los productores sobre la obra cinematográfica y reivindican la figura del autor como primera y más importante entidad creadora del film. Fieles admiradores de Hitchcock, de Ford y de tantos otros directores, estos jóvenes proclaman la grandeza del cine americano, del que destacan el carácter "anti-intelectual" de sus westerns y de sus musicales. Pero frente a la rígida organización de los estudios de Hollywood, estos jóvenes plantean nuevos métodos de producción, con presupuestos muy reducidos, que les permiten acceder a la industria por sus propios medios.

Al nuevo grupo de jóvenes pertenecientes al círculo intelectual de la revista *Cahiers du Cinema*, se les conocerá como la **Nouvelle Vague** y éstas son algunas de las características de sus películas:

- bajo presupuesto
- rodaje en exteriores en París y con pocos medios técnicos
- uso de cámaras ligeras para rodar en mano y con libertad
- cambio en la fotografía con movimientos novedosos
- tomas largas al estilo de Preminger o Mizoguchi
- personajes sin rumbo ni expectativas
- momentos de improvisación de rodaje y de los actores
- montaje discontinuo
- planos-homenaje a otros autores

Los directores de este movimiento son:

- **Jacques Rivette**, con una primera película hermosa, *París Nous Appartient* (1960). Luego será un director minoritario y marginado por los circuitos de distribución, a pesar de sus películas muy buenas.

- **Claude Chabrol**, *Los Primos (Les Cousins)*, 1959).

- **François Truffaut**, que con *Los Cuatrocientos Golpes (Les Quatre Cents Coups)* gana el Gran Premio del Festival de Cannes en 1959.

- **Jean Luc Godard**, el más subversivo y antiacadémico del grupo, que en 1959 hace *Al Final De La Escapada (A Bout De Souffle)* rompiendo todos los moldes e iniciando un nuevo lenguaje.

- **Eric Rohmer**, comienza como uno de los más cualificados del grupo, pero hará una obra muy personal y coherente, fiel a un estilo propio admirable y maravilloso. *Ma Nuit Chez Maud* 1969, y *Le Genou De Claire* (1970), serán seguidas de películas modernas y con vigencia todavía hoy.

-y **Alain Resnais**, *Hiroshima, Mon Amour* (1959). Después de esta extraordinaria película, seguirá con un estilo hermético e insólito pero de gran impacto: *L'année Dernière À Marienbad* (1961), *La Guerre Est Finie* (1966), *Je T'aime, Je T'aime* (1968), etc.

El guión de *Hiroshima, Mon Amour* lo escribe **Marguerite Duràs**, que también dirige películas basadas en sus propias novelas. En ellas reta el modo convencional de narrar y busca nuevos caminos de comunicación desde la idea de que esto lo lograrán las mujeres, frente a la clásica dominación de los hombres. En la lírica *India Song* (1975), la banda de sonido cobra tanto interés como la de las imágenes al experimentar con el contrapunto, separándolas por completo.

Los directores de la nueva ola llevan a cabo una verdadera renovación del lenguaje cinematográfico. A ellos se debe el concepto de **cine de autor**.

Pero en su evolución, los directores de la nueva ola francesa adoptan rumbos distintos, sobre todo a raíz de la crisis política de mayo de 1968. Frente a **Jean Luc Godard**, el más radical del grupo, que pasa una época de cine combativo de militancia marxista-leninista de muy escasa difusión, otros optan por integrarse dentro de las estructuras tradicionales de la industria del cine. Es el caso de **Claude Chabrol** y de **François Truffaut**. Chabrol inicia con *La Mujer Infiel (Le Femme Infidèle)*, 1968 una etapa de películas policíacas como *El Carnicero (Le Boucher)*, 1969), *Relaciones Sangrientas (Les Nouces Rouges)*, 1972), e *Inocentes Con Las Manos Sucias (Les Innocents Aux Mains Sales)*, 1975).

Desde planteamientos menos radicales que los de Godard, una serie de cineastas, bajo el impacto de la crisis de mayo del 68, inician un ciclo de películas de carga política en las que se recuperan episodios históricos recientes. Tal es el caso de *Z* (*Z*



Ou L'anatomic D'un Assassinat, 1968), cuyo guión de Jorge Semprún, se inspira en el asesinato del político griego Gregorios Lambrakis, en 1963, por elementos de la extrema derecha, y *Estado De Sitio (État De Siège)*, 1972), sobre la guerrilla en Montevideo, ambas dirigidas por el director de origen griego **Constantin Costa-Gavras**. También **Louis Malle** refiere acontecimientos históricos en *Lacombe Lucien* (1973), y causa polémica en Francia al presentar la cara opuesta de las versiones heroicas del pueblo durante la ocupación alemana.

Al margen de la Nueva Ola, hay también otros buenos directores:

-**Jean Rouch** es uno de los más importantes documentalistas de la historia del cine, *Cronique D'un Été* (1961).

-También **Chris Marker** comienza como documentalista pero después se vuelve experimentador en películas como *Lettre De Sibérie* (1958) y *La Jetée* (1964).

-**Jacques Demy**, con el maravilloso y melancólico cuento de hadas musical *Les Parapluies De Cherbourg* (1964), y con una de las mejores películas musicales, *Les Demoiselles De Rochefort* (1969).

En *Les Parapluies De Cherbourg* es actriz **Agnès Varda** que se había adelantado a la nueva ola con *La Pointe Courte* (1956). En 1962 realiza *Cléo De 5 À 7*, en la que la acción se desarrolla en el tiempo de la proyección. Cineasta que mantendrá propuestas feministas en obras como *Una Canta, La Otra No* (1976), y *Sin Techo Ni Ley* (1985).

-**Louis Malle**, con *Les Amants* (1958) y *Le Feu Follet* (1963). Mas tarde realizará obras maestras como *Au Revoir Les Enfants* (1987).

-**Jean Eustache**, es renovador y personal en el importante drama psicológico y social *La Maman Et La Putain*, 1973.

- **Robert Bresson**, gran creador de obras geniales, independiente, de estilo depurado y conciso, trabajando al margen de las modas. Ya había realizado obras maestras como *Un Condamné À Mort C'est Échappé* (1956), y en este período hará por ejemplo *Au Hasard Balthazar* (1966), y más tarde *Quatre Nuits D'un Rêveur* (1971), o *Lancelot Du Lac* (1974).

Paralelamente, y como consecuencia de la nouvelle vague surge en Suiza "el grupo de los cinco", cuyos representantes más importantes son **Alain Tanner** y **Claude Goretta**, con las características de la nueva ola y del free cinema.



Capítulo 5: *Lenguaje; La noche americana (y Capítulos 9 y 12).*

Capítulo 11: *"Los movimientos"; Al final de la escapada; Jules et Jim.*

Historia > Años 60 y 70 > Gran Bretaña



Free Cinema

En 1956, nace el movimiento independiente Free Cinema con películas que tratan de recuperar la tradición del cine documental. A este grupo se unirán unos cineastas descontentos con el conformismo y la hipocresía de la sociedad en que viven, conocidos como los jóvenes airados (*angry young men*).

A partir de 1958, el *Free Cinema* incorpora largometrajes de ficción, destacando estos autores: **Karel Reisz**, **John Schlesinger**, **Jack Clayton** y sobre todo **Tony Richardson**, que aporta obras como *Mirando Hacia Atrás Con Ira* (*Look Back In Anger*, 1959) y *La Soledad Del Corredor De Fondo* (*The Loneliness Of The Long Distance Runner*, 1962).

Todos ellos comparten una visión sombría de la sociedad y un lenguaje amargo y pesimista. Se reúnen en torno al crítico y director **Lindsay Anderson**, autor de *If* (1968), y de *O Lucky Man!* (1973), dos obras maestras, alegóricas y surrealistas.

Impacto de la TV

El cine británico no es ajeno a la explosión del fenómeno televisivo. En estos años, buscará alternativas que le permitan recuperar a los sectores del público que abandonan las salas de cine y para ello recurre a la espectacularidad, con grandes superproducciones. Las más importantes son dirigidas magistralmente y sin renunciar a una dimensión intelectual, por **David Lean**, que con *Lawrence De Arabia* (*Lawrence Of Arabia*, 1962) realiza un apasionante retrato del arqueólogo, agente político y escritor Thomas Edward Lawrence.

Mayor éxito de público tendrán las aventuras del agente 007, interpretado inicialmente por Sean Connery, que darán lugar a una interminable serie de películas. Y en un nuevo intento de atraer a las masas de jóvenes, la compañía HAMMER FILMS inicia la producción de una larga lista de películas de terror protagonizadas por Peter Cushing y Christopher Lee.

Nuevas Revelaciones

Ken Russell con su sensible adaptación de la obra de D.H. Lawrence *Mujeres Enamoradas* (*Woman In Love*, 1969), inicia una serie de películas de espectacularidad formal, inspiradas en obras literarias.

Ridley Scott dirige *The Duellists* 1977, *Alien* 1979 y más tarde *Blade Runner*, 1982.

Y en el terreno del cine intimista, aparece la obra, de fuerte carga crítica, del joven **Ken Loach** que, en *Vida De Familia* (*Family Life*, 1972), muestra la anulación de una joven, víctima de su medio familiar.

El americano **Joseph Losey**, huído de "la caza de brujas", aunque irregular, dirige estas excelentes obras: *The Servant*, 1963; *Accident*, 1967; *The Go-between* (*El Mensajero*, 1971).

Peter Brooks dirige magníficas películas como *El Señor De Las Moscas* (*The Lord Of The Flies*, 1963) una película de niños, pero no para niños, y *Marat/Sade*, 1967.



Capítulo 1: *Alien*; *Lawrence de Arabia* (y en el 5).

Capítulo 11: "*Los movimientos*"; *La soledad del corredor de fondo*; *Sábado noche, domingo mañana* (de Reisz).

Historia > Años 60 y 70 > Italia



Algunos directores del movimiento neorrealista como **Roberto Rossellini** y **Luchino Visconti** continúan con obras menos realistas, mientras que otros como **Federico Fellini**, **Michelangelo Antonioni** y **Pier Paolo Pasolini**, parten de los principios y estilos del neorrealismo antes de encontrar su voz personal.

Así, **Antonioni** se convierte en uno de los directores más discutidos de su tiempo. Realiza la impresionante *Il Grido* (1957), con temas relacionados con la vida obrera. En sus siguientes polémicas películas parece preocuparse más por la composición y la fotografía que por sus personajes burgueses, sumidos en la incomunicación, el aislamiento y el tedio: *L'avventura* (1960), *La Notte* (1961) y *L'eclisse* (1962). Su enorme prestigio le lleva al Reino Unido, donde dirige *Blow Up* (1967), y después a Hollywood, donde realiza, en 1970, *Zabriskie Point*, retrato de la comunidad hippy norteamericana, que plantea una crítica penetrante a la sociedad de consumo.

Frente a estos retratos de la burguesía, **Pier Paolo Pasolini** sigue la línea postneorrealista, mostrando la falta de oportunidades para el subproletariado y para la mujer en particular. Después, su obra es más polémica, de cine-poesía, como *Uccellacci Uccellini* (1966) y la personal, lírica, freudiana y cargada de erotismo y de símbolos religiosos, *Teorema* (1969). Otras obras de Pasolini son: *Mamma Roma* (1963), sobre ambientes y tipos del subproletariado italiano, *El Evangelio Según San Mateo* (1964), *Edipo Re* (1967), y *Medea* (1970), y la adaptación de cuentos clásicos *El Decamerón* (1971), *Los Cuentos De Canterbury* (1972), y *Las 1001 Noches* (1973).

Entre los jóvenes realizadores destaca la figura de **Bernardo Bertolucci** con la virtuosa *Antes De La Revolución (Prima Della Rivoluzione)*, 1964, la interesante *La Estrategia De La Araña* (1970), y la polémica *El Último Tango En París* (1972). También polémica es la película del veterano **Marco Ferreri**, *La Gran Comilona (La Grande Bouffe)*, 1972, una desenfadada sátira de la sociedad de consumo.

En este período hay en Italia otros directores con excelentes obras como:

Dino Risi con *La Escapada (Il Sorpasso)*, 1962 y *Perfumo Di Donna*, 1974. **Alberto Lattuada** con *La Mandrágola*, 1965. **Ermanno Olmi** con películas contemplativas de la realidad, *El Empleo (Il Posto)*, 1961 y *El Árbol De Los Zuecos*, 1978. Y **Lina Wertmüller** con películas comprometidas y críticas, *Mimi Metallúrgico Ferito Nell'onore*, 1971 y *Film D'amore E D'anarchia*, 1972.



Capítulo 2: *Salvatore Giuliano*, 1961 de Francesco Rosi.

Capítulo 4: *El último tango en París*.



Antecedentes y Contexto Social

Del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (I.I.E.C.), creado en 1947, proceden **Juan Antonio Bardem** y **Luis G. Berlanga**, las dos figuras más importantes del cine español de la década de los 50.

En 1962, a partir del I.I.E.C. se crea la Escuela Oficial de Cinematografía (E.O.C.), de donde saldrá toda una nueva generación, encabezada por **Carlos Saura**, que en 1959 se da a conocer con *Los Golfos*, una película producida por **Elías Querejeta**, a la que muchos atribuirán influencias extranjeras, especialmente del Free Cinema. Pero la enérgica inquietud de esta nueva generación con sus propuestas más renovadoras, se verá atenuada por la presión económica que impone la administración a través de la concesión de subvenciones a películas, de acuerdo con su categoría artística estimada por una Junta de Clasificación.

A principios de los 60, se pone en marcha una intervención aún más activa del Estado con políticas proteccionistas y de desarrollo, que hace crecer la producción. En 1967 se establece una mejora de la cuota de pantalla, en la proporción de tres a uno.

Entonces, en 1961, **Luis Buñuel** rueda en España *Viridiana*, la cual será prohibida durante 16 años.

Comedia Realista

Fernando Fernán-Gómez realiza películas negrísimas que para algunos pueden ser de culto dentro del cine español: *La Vida Por Delante* (1958), *La Vida Alrededor* (1959), *El Mundo Sigue* (1963), y *El Extraño Viaje* (1964).

El Nuevo Cine Español

Carlos Saura se obsesiona con el tema de la guerra civil y hace películas con hermetismo y llenas de símbolos. En 1966 dirige *La Caza*, fuertemente influida por la obra de Buñuel, a quien dedica su siguiente película *Peppermint Frappé* (1967). La obra de Saura, en su evolución, va adquiriendo una mayor carga sociopolítica y una visión claustrofóbica de la burguesía, como en *Ana Y Los Lobos* (1972), *La Prima Angélica* (1973) y *Cría Cuervos* (1975).

También destacan otros nuevos realizadores como **Miguel Picazo**, **Francisco Regueiro** y **Basilio M. Patino**.

La Escuela de Barcelona

Por su parte, Barcelona cuenta con una industria escasamente desarrollada en la que, a partir del experimento vanguardista de *Fata Morgana*, dirigida, en 1966, por **Vicente Aranda**, se pone en marcha un movimiento de vocación experimental en torno al cual se agrupa la Escuela de Barcelona. En este movimiento se inscribe *Ditirambo*, película realizada en 1967 por el novelista y director **Gonzalo Suárez**, cuyo cine estará siempre dominado por una fuerte carga literaria.

Los Años 70

En la crisis artística de los 70, mantienen el nivel de calidad el director **Víctor Erice** y el productor **Elías Querejeta**. Erice aporta al cine español una pieza excepcional, *El Espíritu De La Colmena* (1973), retrato, a través de las experiencias de dos niñas, de la España rural tras la Guerra Civil.

En 1979, **Iván Zulueta** realiza una de las mejores obras de este país, *Arrebato*, película de culto, obra maestra y maldita, en la que el cine es el protagonista.



Capítulo 3: *Entrevista a Carlos Saura; Los golfos y La prima Angélica, 1973.*

Capítulo 5: *La tía Tula (1964) con un plano secuencia explicado por Picazo, y El espíritu de la colmena (y en capítulo 2 y 10)*

Capítulo 11: *Los golfos; La caza; Nueve cartas a Berta ; Viridiana; Simón del Desierto (Buñuel, 1965); La vida por delante; El extraño viaje; Atraco a las tres (Forqué, 1962); El inquilino (Nieves Conde, 1958); Pim Pam Pum Fuego (Olea, 1975); Tigres de papel (Colomo, 1977) y La Regenta (Suárez, 1975).*



Alemania

A partir de 1966 surge un intento de introducir en el cine alemán innovaciones al modo de la Nouvelle Vague, cambios en los métodos de producción y realización, en ocasiones con actores aficionados, sonido directo, escenas y diálogos improvisados, relatos fragmentados, etc.

Se inicia el movimiento en 1966 con películas como *Una Muchacha Sin Historia* (*Abschied Von Gestern*) de **Alexander Kluge**, y *El Joven Törless* (*Der Junge Törless*), adaptación de la novela de Robert Musil, de **Volker Schlöndorff**. Éste seguirá con películas como *Vivir A Cualquier Precio* (*Mord Und Totschlag*, 1967), y otra adaptación, ésta vez de Günter Grass, *El Tambor De Hojalata* (*Die Blechtrommel*, 1979).

Tras un momento de euforia, las películas no logran ser distribuidas, por ello algunos directores crean sus distribuidoras independientes. También son ayudados, a veces, por la financiación de la televisión. Aunque el movimiento sigue unas formas y un estilo, no se trata de un grupo unificado. Estos son algunos de sus directores:

- **Rainer Werner Fassbinder** autor de magistrales y conmovedores melodramas como *El Mercader De Las Cuatro Estaciones* (*Händler Der Vier Jahreszeiten*, 1971), *Todos Nos Llamamos Allí* (*Angst Essen Seele Auf*, 1974) y *Fontane Effi Briest*, 1974.
- **Werner Herzog**, con *Aguirre, La Cólera De Dios* (*Aguirre, Der Zorn Gottes*, 1971), *El Enigma De Gaspar Hauser* (*Jeder Für Sich Und Gottgegen Alle*, 1974).
- **Wim Wender**, con *El Miedo Del Portero Ante El Penalty* (*Die Angst Des Tormanns Beim Elfmeter*, 1971), *Alicia En Las Ciudades* (*Alice In Den Städten*, 1973), y *En El Curso Del Tiempo* (*Im Lauf Der Zeit*, 1976) en la que sigue estilos de autores como Ozu o Godard, y con la que pretende que el espectador aprenda a mirar. Tras hacer *El Amigo Americano* (*Der Amerikanische Freund*, 1977), Coppola le ofrece rodar en EEUU.

Otros directores son muy experimentales y a pesar de tener obras maestras, son muy minoritarios y no distribuidos: **Wermer Schoeter**, **Hans-Jürgen Syberberg**, **Jean-Marie Straub** y **Danièle Huillet**.

También es muy importante el auge feminista de los 70, con una presencia relevante en festivales y salas de cine hasta el punto de que se llama "**milagro alemán del cine femenino**", con directoras significativas, como la ya nombrada **Danièle Huillet**, **Jutta Bruckner**, **Helke Sander**, **Ulrike Ottinger**, con *Madame X* (1977), y *Orlando Furioso* (*Freak Orlando*, 1981), **Margarethe Von Trotta**, con *El Honor Perdido De Katherina Blum* (*Die Verlorene Ehre Der Katharina Blum*, 1975), y **Helma Sanders-Brahms**, con *Alemania Pálida Madre* (*Deutschland Bleiche Mutter* (1979).

Bélgica

Chantal Akerman, es una directora de películas experimentales y personales, con tomas largas, en las que cada plano está cuidadosamente compuesto, y cada gesto es el resultado de una precisa dirección. Los argumentos son minimalistas o inexistentes y el espacio es un personaje más. En *Jeanne Dielman*, 1975 y *News From Home*, 1977, Akerman explora el medio con temas no convencionales, con poco diálogo, muchos sonidos, cámara fija, imágenes atractivas, y como en algunas otras películas suyas, con un punto de vista feminista. Después, en *Toute Une Nuit*, 1982 y *Moving In*, 1993, sigue explorando nuevos medios de expresión.



Países Nórdicos

La cinematografía sueca que, en los años 20, había conocido un periodo de gran vitalidad, florece ahora de la mano de una serie de directores atentos a los grandes problemas de la condición humana. La enorme libertad expresiva con que se enfrentan a cuestiones tradicionalmente consideradas tabú, como la temática sexual, convertirá a la cinematografía sueca en una de las más polémicas e interesantes del cine moderno. Destaca entre todos sus componentes la figura de **Ingmar Bergman**.

Bo Widerberg dirige en 1971 *Joe Hill*, una obra maestra amarga, de denuncia sobre las desigualdades sociales.

Y en otro de los países nórdicos, en Dinamarca, continúa su labor el autor de *La Pasión De Juana De Arco* (1927), el imprescindible **Carl Th. Dreyer**, cuya fidelidad



a una concepción artística propia y a un espíritu crítico riguroso convierten *La Palabra* (Ordet, 1955) y *Gertrud* (1964) en verdaderas cumbres del cine universal.

Países del este

El armenio **Sergey Paradzhanov** dirige *Teni Zabatykh Predkov* (1964), *Sombras De Olvidados Antepasados*, también conocida como *Caballos De Fuego Salvajes*, un tributo a las posibilidades del cine y a las tradiciones del pueblo, película con elementos folclóricos, costumbres, ritos y canciones. La narrativa no es lo más importante, sino los impresionantes logros de estilo, es un *tour de force* visual, con colores simbólicos, virados, cámara lenta, planos subjetivos, manipulación de la banda sonora, exposiciones múltiples, cámara-en-mano en continuo movimiento y rápidas panorámicas de 360° para enfatizar la continuidad de los temas. A pesar de las trabas de las autoridades, hace *El Color De Las Granadas* (*Sayat Nova*, 1969) en la misma línea.

En la Unión Soviética destaca la obra de **Andrei Tarkovsky**, cuyo reconocimiento internacional será unánime. Es uno de los grandes del cine, radical, polémico pero imaginativo y apasionante, con un lenguaje personal que expresa su visión poética de la realidad y con un estilo inconfundible que por sí solo es como una teoría del cine. *Andrei Rublev* (1966), *El Espejo* (1974), *Stalker* (1979) y *Sacrificio* (1986), son algunas de sus intensas obras.

Andrei Konchalovski, hermano de Nikita Mijalkov, colabora en el guión de *Andrei Rublev* y dirige *Siberiada* (1979)

En **Polonia** destacan: **Jerzy Kawalerowicz**, que aborda la superproducción en *Faraón* (*Faraon*, 1966), en la que trata el problema, presente en su país, del conflicto de poder entre Estado e Iglesia, ubicándolo en el antiguo Egipto; y **Andrzej Wajda**, cuya figura se da a conocer con *Kanal* (1957), retrato de la resistencia polaca a través de los canales del alcantarillado de Varsovia, durante el levantamiento de 1944. Wajda, preocupado por el hombre en sus dramas sociopolíticos, pudo seguir dirigiendo obras magistrales, a pesar de la censura, como *Cenizas Y Diamantes* (*Popiol Y Diament*, 1958) que aún es mejor y reconstruye las 24 horas tras la liberación; *Paisaje Después De La Batalla* (*Krajobraz Po Bitwie*, 1970), *La Tierra De La Gran Promesa* (*Ziemia Obiecana*, 1975), *El Hombre De Mármol* (*Czlowiek Z Marmonu*, 1977) y *Panny Y Wilka* (*Panny Z Wilka*, 1979), un mundo de emociones y nostalgia, una película lírica con suaves enfoques.

Wojciech Has logra una hermosa película basada en la obra de Jan Potocki *El Manuscrito Encontrado En Zaragoza* (1964).

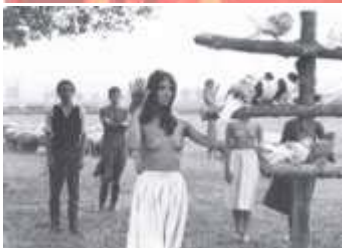
Y en Polonia realizará su primera película **Roman Polanski**, *El Cuchillo En El Agua* (*Noz W Wodzie*, 1962), muy sombría y magistral, un análisis terrible del espíritu. Después abandona el país para hacer películas en Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos, como *Rosemary's Baby*, 1968, un magnífico *thriller* de terror y la sorprendente y extraña policíaca *Chinatown* (1974).

En **Checoslovaquia** surge la nueva ola checa con realizadores como **Milos Forman**, **Ivan Passer** y **Jiri Menzel** que dirige *Trenes Rigurosamente Vigilados* (1966). Las películas de estos directores focalizan pequeños incidentes cotidianos, en lugar de ensalzar los logros del realismo socialista en el que estaban inmersos. **Vera Chytilová** es la más famosa directora checa, innovadora y polémica, continuadora de la labor de otras mujeres pioneras y también del feminismo. En sus películas, siguiendo la filosofía de Eisenstein, experimenta con el montaje e intenta "formar" al espectador. *Las Margaritas* (*Sedmikrásky*, 1966) es la más audaz, de montaje brillante, con procesados de color, un *tour de force* y un tributo a los clásicos como Lumière, Chaplin y Gance. Después se hace menos formalista y dirige películas más realistas.

En **Hungría** también surge un movimiento similar. **Marta Meszaros** con películas intimistas y de suma delicadeza sobre la mujer, *Adopción* (1975) y *Nueve Meses* (1976). **Miklós Jancsó** dirige películas nada convencionales en su construcción, con largos planos secuencia y constantes movimientos de cámara, como en *Salmo Rojo* (1972).

Asia

El representante de **Japón** más conocido en Europa sigue siendo **Akira Kurosawa**, que se encuentra ahora en su etapa de plena madurez. Pero en Japón aparece una nueva generación, la nueva ola japonesa, que muestra los motivos de su sociedad con problemas y conflictos. Pertenecen a este movimiento: **Shohei**



Imamura, *Evaporación del hombre* (Ningen johatsu, 1967), **Masahiro Shinoda**, **Masaki Kobayashi**, *Harakiri (Seppuku)*, 1963 y *El Más Allá (Kwaidan)*, 1965 y **Nagisa Oshima**, *El Imperio De Los Sentidos*, 1975 y *El Imperio De La Pasión*, 1977.

En la **India**, el país que por su población y variedad lingüística se sitúa en cabeza de la producción mundial desde los años 50, sigue su grandiosa obra **Satyajit Ray**, tocando todos los géneros (dramas históricos, documentales, films para niños, musicales) pero siempre muy crítico con las tradiciones de su país: *Kanchenjunga* (1962) o *Trueno lejano (Ashani Sanket)*, 19739) son algunos jalones de una carrera de más de 40 películas. Otros autores interesantes son **Ritwik Ghatak** y el bengalí **Mrinal Sen**, muy influenciado por la *Nouvelle Vague*.

Australia

Gillian Armstrong recuerda en sus películas el mejor hacer del estilo de Hollywood, como en *My Brilliant Career*, 1978, con guiones que apuntan temas sexuales y tensiones familiares.

Latinoamérica

En México continúa su obra **Luis Buñuel**, que realiza en estos años algunas de sus obras capitales.



En este período surge en Latinoamérica un importante impulso cinematográfico influenciado por las nuevas teorías y por las situaciones políticas y sociales-como la Revolución cubana- que crea las bases del **Nuevo Cine Latinoamericano (NCL)**. Es un cine de compromiso y militante, tanto desde posiciones izquierdistas como católicas progresistas, de autores que quieren ayudar a transformar el estado de las cosas con sus películas.



Tras la revolución de 1959 **Cuba** se convierte en uno de los focos de referencia con la fundación del ICAIC y las visitas de numerosos cineastas europeos que imparten cursos (Joris Ivens, Wajda, Zavattini, Agnès Varda,...). Se presta atención a todos los géneros y, como en muchos países del bloque socialista, a la animación y el documental. Con *La muerte de un burócrata* (1966) y *Memorias del subdesarrollo* (1968) **Tomás Gutiérrez Alea** se convierte en el cineasta de referencia. Con la extraordinaria *Lucía* (1968) **Humberto Solás** muestra su inclinación por un cine épico que da protagonismo a personajes femeninos. Otros nombres importantes son **Julio García Espinosa**, que filmó la primera película de la Revolución (*Cuba baila*, 1960), **Manuel Octavio Gómez**, formado en España y autor de un cine revolucionario, nacionalista y didáctico y **Sara Gómez** con la maravillosa *De cierta manera* (1977).



En **Argentina**, *La hora de los hornos* (1968), un singular documental de más de cuatro horas, es el símbolo del nuevo cine ya que su director **Fernando Solanas** y su guionista **Octavio Getino** son los autores del manifiesto "Hacia un tercer cine". Dentro de la industria destaca **Leopoldo Torres Nilsson**, especialista en adaptaciones literarias desde Carmen Laforet a Manuel Puig o Bioy Casares pasando por la épica *Martin Fierro* (1968) y la aparición de los jóvenes **Luis Puenzo** y **Adolfo Aristarain**.



En **Bolivia**, **Jorge Sanginés** creó el colectivo *Ukamau* orientado a plasmar la discriminación de los indígenas. Es autor de las míticas *Ukamau* (1966), *Yawar Mallku (La sangre del Cóndor)*, 1969) o *El coraje del pueblo* (1971).



En **Chile** hay una eclosión del cine hasta el golpe el golpe militar en 1973: **Miguel Littin** con las emblemáticas *El chacal de Nahueltoro* (1969) y *La tierra prometida* (1973) y **Patricio Guzmán** que rodaría ya en el exilio la trilogía *La batalla de Chile* (1975-78)

En **Brasil** el cine cobra más importancia que en otros países latinoamericanos, con **el cinema novo brasileño** y con **Glauber Rocha** liderando el NCL. Es un cine que tiene una gran fuerza expresiva y que aborda los conflictos sociales del país, en películas como *Deus E O Diabolo Na Terra Do Sol* (1964), y *Antonio Das Mortes* (1968) de **Glauber Rocha**; *Vidas Secas* (1963), de **Nelson Pereira dos Santos**; y *Os Fuzis* (1964), *Los Cazadores* (1969) y *Os Deuses E Os Mortos* (1970) de **Ruy Guerra**.



Capítulo 11: Vidas secas, Antonio das Mortes, Paisaje después de la batalla de Wajda, Rapsodia Magiar de Miklos Jancsó y Ran de Kurosawa.

Historia > Autores > François Truffaut



Sus Inicios

Uno de los miembros más destacados de la denominada Nouvelle Vague, François Truffaut inicia su carrera en el cine desde las páginas de la revista *Cahiers du cinéma*. En 1959, realiza su primera película, la obra maestra *Los Cuatrocientos Golpes* (*Les Quatre Cents Coups*), retrato autobiográfico de la infancia sometida a la dureza del entorno. La tierna sensibilidad presente en esta primera película será una constante en prácticamente toda su filmografía, especialmente en aquellas obras en las que aborda el tema de la adolescencia perdida, como en *El Amor A Los Veinte Años* (*L'amour À Vingt-ans*, 1962), *Besos Robados* (*Baisers Volés*, 1969), *Domicilio Conyugal* (*Domicile Conjugal*, 1970) y *El Niño Salvaje* (*L'enfant Sauvage*, 1969). Una mirada sensible a la que incorpora, en su evolución artística, una refinada concepción estética y una cierta dosis de ironía. La suya es una obra muy heterogénea, cuya popularidad le permite mantenerse en los circuitos de distribución.

Su Obra

Truffaut es productor o coproductor de la gran mayoría de sus obras, alternando películas comerciales con proyectos más personales, pero de difícil amortización.

Truffaut hace obras originales, colaborando en los guiones, como *La Noche Americana* (*La Nuit Américaine*, 1973), retrato entrañable de un rodaje de cine; *Diario Íntimo De Adele H.* (*L'histoire D'Adèle H.* 1975), trágico relato sobre la pasión amorosa padecida por una hija desconocida de Victor Hugo; *El Amante Del Amor* (*L'homme Qui Aimait Les Femmes*, 1977), reflexión en torno al amor que despiertan las mujeres; y *El Último Metro* (*Le Dernier Métro*, 1980), reconstrucción del París de los años de la ocupación alemana, visto desde el mundo del teatro.

Entre sus mejores obras también se encuentran algunas adaptaciones literarias, tal es el caso de *Jules Y Jim* (*Jules Et Jim*, 1961) y de *Las Dos Inglesas Y El Amor* (*Les Deux Anglaises Et Le Continent*, 1971), en las que muestra dos triángulos amorosos con momentos felices y melancólicos, con un ritmo rápido de imágenes y donde consigue su estilo más depurado. También adapta novelas policíacas, como *Tirad Sobre El Pianista* (*Tirez Sur Le Pianiste*, 1960), *La Novia Vestía De Negro* (*La Mariée Était En Noir*, 1967) y *La Sirena Del Mississippi* (*La Sirène Du Mississippi*, 1969), e incluso una novela de ciencia-ficción de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451* (1966).

A Truffaut le apasiona cierto cine americano y en especial el de Alfred Hitchcock, lo que le llevará a escribir el libro de entrevistas *El cine según Hitchcock* (1966), que es como un magnífico manual de cine.

Historia > Autores> Federico Fellini



Sus primeros pasos profesionales los da como caricaturista, en una revista humorística, pero pronto entra en el cine como guionista y ya, en los orígenes del neorrealismo, colabora con algunos de los más grandes cineastas del momento, entre ellos Roberto Rossellini.

Aunque sus primeras películas guardan poca relación con el universo que desarrollará en su obra posterior, ya en ellas, el cineasta adopta un cierto sentido suntuoso del espectáculo y de la caricatura, y trata, aunque tímidamente, uno de sus temas predilectos: la soledad del hombre.



En *Luci Del Varietà* (1950), su primera película, retrata el mundo de los espectáculos ambulantes de music-hall; en *El Jeque Blanco* (*Lo Sceicco Bianco*, 1952), presenta a una joven recién casada que, en pleno viaje de bodas a Roma, abandona a su marido para conocer a su verdadero amor, el héroe de su foto-novela favorita; y en *Los Inútiles* (*I Vetelloni*, 1953), realiza una crónica sobre los jóvenes holgazanes e irresponsables de una ciudad costera, durante el tedioso periodo invernal.



Aunque en estas obras predomina el carácter testimonial neorrealista, ya empieza a configurarse la personalidad del autor, que no puede evitar una cierta distorsión en el tratamiento de personajes y situaciones.

Etapa de Madurez

Su siguiente película, *La Strada* (1954), es la fábula de un forzudo titiritero que maltrata a su inocente mujer. En esta obra, ya está presente el universo poético del autor que continúa evolucionando en *Almas Sin Conciencia* (*Il Bidone*, 1955), sobre un grupo de estafadores, y en *Las Noches De Cabiria* (*Le Notti Di Cabiria*, 1956), historia de una prostituta de buen corazón que ha perdido la fe en la vida.



Los personajes de Fellini sufren en su interior un conflicto entre el bien y el mal, pero al final aflora su bondad innata que logra finalmente purificar sus espíritus. Esta etapa se cierra con el gran éxito de *La Dolce Vita* (1959), en la que expone, con todo lujo de detalles, el despilfarro y la disipación moral de la alta burguesía y de la aristocracia romana.



La fascinación que provoca el universo retratado, tanto en el público como en el propio cineasta, hará de la película un éxito rotundo a nivel internacional. Ello permitirá a Fellini abordar su film más ambicioso y personal, *Fellini, Ocho Y Medio* (*Otto E Mezzo*, 1963), en el que el autor reflexiona sobre sí mismo y su cine. También girarán en torno a su figura los recuerdos y sueños plasmados en *Fellini-Roma* (*Roma*, 1972) y en *Amarcord* (1973).

Etapa Final

De sus últimas películas destacan: *Y La Nave Va* (*E La Nave Va*, 1983), obra bellísima que transcurre íntegramente en un trasatlántico de lujo, construido en los estudios Cinecittà; y *Ginger Y Fred* (*Ginger E Fred*, 1986), con la que realiza un homenaje sentimental a los grandes mitos del cine norteamericano y dirige una crítica feroz al universo contemporáneo de la televisión.



Historia > Autores > Luis Buñuel



El cine del prolífico y genial Luis Buñuel puede dividirse en tres etapas: sus inicios en España y Francia, su estancia en México, y su regreso a Francia.

Etapa Surrealista

A la primera de estas etapas corresponde su cine más surrealista, aunque los preceptos de este movimiento no le abandonan nunca. *Un Perro Andaluz* (*Un Chien Andalou*, 1928), es un cortometraje insólito, provocativo y en contra de toda lógica. Se trata de una obra maestra de la rareza y la fantasía, en cuyo guión colabora Dalí. *La Edad De Oro* (*L'age D'or*, 1930) es una sátira surrealista y poética, un ataque metafórico a la fe y al orden. También incluye alguna escena surrealista en *Las Hurdes/Tierra Sin Pan* (1932), una de sus pocas producciones españolas, un documental de autor en el que muestra el panorama terrible del pueblo y sus gentes.

Etapa Mexicana

Con películas como *Nazarín* (1958) y *Simón Del Desierto* (1965), Buñuel sigue siendo surrealista y onírico y flagela la moral burguesa con escenas que impactan y con humor corrosivo.

En cada película Buñuel trata de diseccionar la personalidad humana, cuya naturaleza le fascina y le aterra, forzando a los personajes a vivir situaciones límite: ¿por qué no se ayudan entre sí los burgueses para salir de la casa en *El Ángel Exterminador* (1962)?; ¿qué puede llegar a hacer un hombre condenado a la soledad como en *Robinson Crusoe* (1952)?; ¿de dónde proceden las conexiones entre erotismo y muerte de Archibaldo en *Ensayo De Un Crimen* (1955)?; ¿qué clase de celos llevan a Francisco (*Él*, 1952) a asistir a su propia degradación sentimental?. Quizá la misma imposibilidad de realización personal que lleva a los muchachos de *Los Olvidados* (1950) a cometer sus golferías, condenados a una vida miserable por la fatalidad del destino y por la incapacidad de la sociedad para rehabilitarlos. Esta mirada es la misma que aplica a los personajes de *Viridiana*, rodada en España en 1961.

Etapa de Madurez

Su última etapa de creación está protagonizada por su colaboración con el guionista Jean-Claude Carrière, de donde surgieron títulos como *Tristana* (1970), *Ese Oscuro Objeto De Deseo* (*Cet Obscur Objet Du Desir*, 1977), *Belle De Jour* (1966) y *El Discreto Encanto De La Burguesía* (*Le Charme Discret De La Bourgeoise*, 1972), sátiras tremendas en las que se invierten las normas y los valores establecidos, de forma libre y liberadora, que superan en modernidad a sus coetáneos más jóvenes.

En ellas Buñuel sigue experimentando y creando su imaginario poético, siempre desde su mirada irónica, con sus temas más recurrentes: la imposibilidad de realización de los deseos ocultos, origen de una frustración sólo superable con la imaginación y los mundos soñados; el absurdo y la casualidad como motores de la realidad; y la lucha, en definitiva, contra los órdenes establecidos (tradición-religión-sexualidad...), como culpables de la infelicidad humana.

En España se prohibió la exhibición de varias de sus películas. Para esquivar la censura a veces cambiaba algunas propuestas que inteligentemente lograban ser más provocadoras, como el final de *Viridiana*.

Buñuel es un director único en su estilo, con películas admiradas por todos sus colegas, y que difuminan las fronteras entre el sueño y la realidad, entre los anhelos conscientes e inconscientes. Él es a la vez inquietante y conmovedor.

Historia > Autores > Jean-Luc Godard



Las películas de Godard van más allá de la Nouvelle Vague y conforman una obra particular y diferente dentro de la historia del cine. Son películas con la impronta de los noticiarios, están relacionadas con el momento de su producción, son inmediatas, actuales en cuanto a los hechos y cambios sociales, y a la vez son innovadoras con el medio cinematográfico, mostrando una reflexión continua sobre el cine y el arte.

Godard introduce elementos como:

- . cortes en discontinuidad, mientras que en sus películas el tiempo fluye tranquilamente como en un día de la vida
- . negativo de película, imágenes coloreadas, carteles publicitarios, rótulos
- . comentarios dirigidos al espectador, sonido ambiente, diferentes tipos de *voice-over*, reflexiones y uso de arte, cómic, signos, textos y citas de literatura
- . escenas-paréntesis y fragmentos discontinuos que rompen con las formas tradicionales de narrativa
- . en definitiva, experimenta con elementos cinematográficos, estéticos, técnicos e ideológicos, construyendo un análisis del proceso de formación de las películas y de su consumo.

La fascinación por el cine y cómo se hacen las películas forman parte del propio guión, con continuas referencias sobre la técnica y el lenguaje. Godard presenta en sus películas a otros autores de cine y a representantes de la cultura que exponen sus propios pensamientos. Godard distancia al espectador de la historia, para que se sienta partícipe del hecho de estar viendo una película.

En un primer momento frenético realiza películas como *A Bout De Souffle* (1959), *Vivre Sa Vie* (1962), *Les Carabiniers* (1963), *Le Mépris* (1963), *Bande À Part* (1964), *Alphaville* (1965) y *Pierrot Le Fou* (1965).

Tras los sucesos de mayo del 68, en sus películas intervienen creencias políticas y sociales, y a partir de los 70 se distancia del cine comercial experimentando tanto en vídeo como en cine. También se dedica a la teoría y realiza una Historia del Cine con imágenes en vídeo y dvd.

Sus innovaciones están totalmente asumidas en el cine actual, pero su voz sigue siendo particularmente suya. Godard continúa creando un ámbito poético de espaldas a la mayoría del cine.

Historia > Autores > Ingmar Bergman



Hijo de un pastor protestante, tras finalizar sus estudios de Letras e Historia, se incorpora al teatro profesional, por el que siente la más profunda devoción. En estos primeros años se inicia en la escritura dramática y en la dirección escénica. A pesar de su total dedicación al teatro, su obra cinematográfica será de una fecundidad abrumadora.

Primera Etapa



Su primera etapa cinematográfica se inicia en 1945 y está compuesta por películas de encargo cercanas a sus intereses, pero en las que su personalidad no siempre se manifiesta con total libertad. Es un período de aprendizaje que empieza a dar sus frutos con *Juegos De Verano* (*Sommarlek*, 1950). A ella hay que añadir *Un Verano Con Monica* (*Sommaren Med Monika*, 1952) y, sobre todo, *Noche De Circo* (*Gycklarnas Afton*, 1953), obras en las que las inquietudes existenciales del autor se manifiestan en torno a la imposibilidad de la felicidad a través del amor y de la relación erótica. De este pesimismo habrá de brotar, en su obra posterior, el interrogante religioso, del que se deriva el conflicto místico de Bergman, producto de su profundo agnosticismo.



Las preocupaciones religiosas, el papel del intelectual en la sociedad y la muerte son los temas desarrollados en las obras más trascendentales de esta segunda etapa, en la que el autor, gracias al dominio de la técnica cinematográfica, expresa con total precisión su complejo universo personal, a través de un virtuoso lenguaje deudor del expresionismo alemán. De esta época son algunas de sus más populares películas, como *El Séptimo Sello* (*Det Sjunde Inseplet*, 1956), *Fresas Salvajes* (*Smultronstället*, 1957), *El Manantial De La Doncella* (*Junfrukällan*, 1958) y la trilogía sobre el silencio de Dios, con la que concluye este proceso de búsqueda frustrada y que le reafirma en su desesperado agnosticismo: *Como En Un Espejo* (*Sasom I En Spegel*, 1961), *Los Comulgantes* (*Nattvardsgästerna*, 1962) y *El Silencio* (*Tystnaden*, 1963).



Segunda Etapa



Bergman se enfrenta al estudio de las servidumbres de la condición humana, en especial su cobardía, su ferocidad y su soledad. El rigor ético que adopta el autor, unido a la depuración formal alcanzada por su estilo, hacen de algunas de las películas de esta etapa verdaderas obras maestras de la historia del cine. *Persona* (1966), *La Vergüenza* (*Skammen*, 1968), *Pasión* (*En Passion*, 1969). *La Carcoma* (*The Touch*, 1971) y *Gritos Y Susurros* (*Viskningar Och Rop*, 1972), entre otras, constituyen el punto álgido en la evolución personal y artística de Ingmar Bergman.

De su última etapa, destaca sobre todo el ejercicio de nuevas experiencias en el campo del audiovisual, con la producción y realización de algunas películas y series para televisión, entre las que destaca una obra maestra, de carácter autobiográfico, titulada *Fanny Y Alexander* (*Fanny Och Alexander*, 1982).



Historia > Autores > Stanley Kubrick



Comenzó siendo reportero de la revista *Look*, llegando a ser uno de los fotógrafos más prestigiosos. Cuando se pasa al cine en 1950, posee profundos conocimientos técnicos y una marcada personalidad creativa que hacen de él un director muy seguro en sí mismo y uno de los más exigentes de la historia del cine.

Kubrick es un autor auténtico, que controla todo el proceso de producción desde la utilización de recursos técnicos hasta todos los elementos del lenguaje de sus películas.

Sus mejores películas las consigue con presupuestos bajos y con menos pretensiones: *Atraco Perfecto* (*The Killing*, 1956), el alegato antimilitarista de *Senderos De Gloria* (*Paths Of Glory*, 1958) y *Lolita* (1961), basada en la novela de Vladimir Nabokov.



Luego, con muchos más medios, hace superproducciones que a pesar de aportar grandes logros cinematográficos, son obras más pedantes: la película de culto de ciencia ficción *2001, A Space Odyssey* (1968), *La Naranja Mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1972), *Barry Lyndon* (1975), *El Resplandor* (*The Shining*, 1980), *Full Metal Jacket* (1986) y *Eyes Wide Shut* (1996).



Historia > Autores > Akira Kurosawa



La carrera cinematográfica de Akira Kurosawa se inicia en 1936, pero no debuta en la dirección hasta 1943. A partir de este momento, escribe y dirige todas sus películas, además de escribir para otros realizadores. Su obra no será conocida a nivel internacional hasta 1950, a raíz del éxito cosechado por su película *Rashomon* (1950), que causa un fuerte impacto en occidente debido a su perfección técnica y a su intensa carga psicológica. En *Rashomon*, Kurosawa plantea el concepto del subjetivismo, a través de la historia de un crimen narrado desde diferentes y contradictorios puntos de vista.

Dentro del panorama de su país, Kurosawa es, en los años 50, uno de los cineastas más abiertos a la cultura occidental, como muestra la magnífica película *Vivir* (*Ikiru*, 1952). También hace muy buenas adaptaciones libres de las obras de William Shakespeare, *Trono De Sangre* (*Kumonosom-Djo*, 1957), a partir de *Macbeth*, y *Ran* (1985), versión de *Rey Lear*. También adapta a Fedor Dostoiewsky en *El Idiota* (*Hakuchi*, 1951); y a Máximo Gorki, en *Los Bajos Fondos* (*Donzoko*, 1957). Durante muchos años, Kurosawa será uno de los pocos directores japoneses distribuido y conocido en Occidente, y algunas de sus obras, como la aventura titulada *Los Siete Samurais* (*Shichinin No Samurai*, 1954) alcanzará tal éxito, que será versionada en Hollywood, en clave de western, dando lugar al famoso *remake* de John Sturges: *Los Siete Magníficos* (*The Magnificent Seven*, 1960).

Sin embargo, en su obra, la explosión de violencia que emana de sus imágenes y el poderoso vigor de su narración está a expensas del insobornable aliento humanista de su autor. Es el caso de *Dersu Uzala* (1975), una película bonita de espíritu pacifista, en contacto con la naturaleza. Rodada en la estepa de Siberia, en coproducción con la Unión Soviética, la película sufrirá las consecuencias de la censura de ese país, pero alcanzará un gran éxito a nivel internacional. Otras obras importantes son *Dodes-ka-den* (1971), *Kagemusha* (1980) y *Los Sueños* (*Konna Yume Wo Mita*, 1990).

Lenguaje > La narración



Cantando bajo la lluvia (Donen y Kelly), las películas de género siguen unas convenciones.



El año pasado en Marienbad (Alain Resnais) crea en su momento nuevos aspectos formales, inquietando y perturbando al espectador.



Ciudadano Kane (Orson Welles) se compone de convenciones clásicas y de innovaciones.



Alien (Ridley Scott) combina las leyes de narraciones de misterio y de ciencia ficción.



La ambigüedad y el lenguaje de La

Dada la amplitud del tema y los límites de este trabajo, este capítulo sólo pretende ser una introducción.

La forma y el contenido

Para analizar y valorar las películas partimos de que éstas tienen una forma y un contenido. Sin embargo, consideramos que no son separables en una obra, sino que funcionan como un todo.

La forma es el sistema narrativo y estilístico global de relaciones entre todos los elementos de una película.

La película en cuestión será de interés cuando los elementos que la componen funcionan para construir su estructura total, con sus propias normas de organización, con su propio sistema.

Las obras importantes pueden adoptar las normas de un género o de un movimiento cinematográfico, y pueden incluso hacer que percibamos las cosas de una forma nueva. Esto último depende del espectador, ya que una obra innovadora puede exigir la comprensión de su particular sistema formal.

Los elementos de narración y de estilo, junto con sus relaciones, son el vehículo para el **CONTENIDO**, que es lo que dice o sugiere la película, el tema, o temas, y las ideas que contiene.

Las emociones y los significados del contenido que siente y percibe un espectador dependen de su conocimiento y de sus expectativas sobre la cultura y sobre el medio cinematográfico.

Cuando se analiza y se explora una película, se pueden encontrar diferentes tipos de **significados**:

- **referenciales**, que se ven y se oyen, y que sitúan al espectador en un tiempo y un espacio con los hechos que se muestran
- **explícitos**, que son sugeridos y se desprenden directamente de los acontecimientos mostrados y de lo que expresan los personajes
- **implícitos**, que no se muestran pero que el espectador, con su modo particular de análisis formal y de contenido, puede deducir y atribuir al interpretar lo que ve y lo que oye.
- **ideológicos o sintomáticos**, al atribuir causas sociales a los otros significados.



Capítulo 2: El guión. Capítulo 9: Cómo se hace una película.

La narración

Para analizar una película y para comprender el modelo global de forma y contenido que nos propone, conviene dividirla en partes (secuencias, escenas,.....) y ver qué función tienen, cómo se desarrollan formalmente, qué semejanzas o diferencias presentan, si hay repeticiones o no, qué tipos de unidad y de continuidad construyen.... Se trata de recrear su **proceso**: el desarrollo de los acontecimientos y el modo de comunicarlos con todos los elementos que componen la película.

Una historia o narración es una serie de acontecimientos, con un inicio y un final, que transcurren en un **tiempo**, de los que se hace una exposición ordenada con relaciones **causa-efecto**, y que se desarrollan en unas situaciones, en un **espacio**.

El cine muestra y dice sobre unos acontecimientos más o menos cercanos a la realidad. Toda película es no-real en relación a la realidad externa al cine. El reconocimiento de la aproximación a los hechos reales depende de los conocimientos del espectador. Cuando la obra es de ficción, los hechos serán creíbles si suceden de acuerdo a sus propias leyes de género y estilo.

El cine también habla de cine con enunciados propiamente cinematográficos, que pueden ser percibidos por el espectador que conoce y tiene sensibilidad. Hay

aventura (M. Antonioni) exigen una interpretación de los hechos.



El sueño eterno (Howard Hawks). Las películas de detectives crean curiosidad y sorpresa.



El nacimiento de una nación (Griffith) da una información ilimitada, omnisciente, por encima de los personajes.



Rashomon (Akira Kurosawa). Cuatro personajes cuentan la misma historia de modo diferente.



Con la muerte en los talones. Las películas de Hitchcock combinan varios tipos de narración y le dan al espectador datos que no conocen los personajes, creando suspense.



Ciudadano Kane permite observar y estudiar muchos conceptos narrativos que aquí se nombran.

buenas películas que muestran claramente este lenguaje y hay buenas películas que lo hacen poco perceptible. De todos modos siempre hay una relación de sucesos y un modo de filmarlos.

Generalmente, los acontecimientos suceden a unos **personajes** o se desarrollan por medio de éstos. La historia que se cuenta se compone con los hechos que se presentan (**argumento**) y con los que deduce el espectador a partir del proceso de información y de la forma en que se presentan los segmentos de información.

Cuando se ocultan algunas causas, la narración crea misterio; cuando se suprime alguno de los efectos, se crea ambigüedad con la posibilidad de intepretar los hechos. A veces, la información puede crear curiosidad, sorpresa, expectativas, suspense...

Una película puede utilizar y crear de formas diferentes los elementos cinematográficos: montaje, espacio, tiempo, sonido, puesta en escena,... (ver **lenguaje de módulos anteriores**) para articular la información narrativa de los relatos visual y sonoro. Las imágenes visuales y las del sonido pueden replicarse dando la misma información (como suele ser en el cine más comercial) o pueden construir conjuntamente el relato con "voces" más o menos diferentes, e incluso proporcionar dos relatos distintos.

Quién narra

La información que se da al espectador puede ser más amplia que la que conocen los personajes o bien estar limitada a lo que estos saben. Una película puede dar una visión panorámica o una visión parcial de los hechos. También puede ser que combine los dos tipos de narración, como ocurre en las películas de Hitchcock.

- . Si la película, o una parte de ella, se dice desde el punto de vista de un personaje, o con su voz *over*, éste es el narrador. La información se limita a lo que él ofrece.
- . Cuando la historia se repite desde el punto de vista de varios personajes, se construye un relato múltiple.
- . Otras veces, el espectador puede saber (ver, oír y suponer) más que lo que los personajes relatan, al recibir en la narración información externa a éstos.
- . También, puede haber un narrador en *off*.

Por encima de todos estos narradores, hay un "narrador global" que cuenta con el lenguaje cinematográfico de modo polifónico con las imágenes y el sonido.

Cómo se narra

La historia se cuenta articulando los enunciados: visual (puesta en escena, encuadre, movimientos de cámara, montaje,...), verbal y musical. Con estos enunciados se construye el mundo diegético de la historia, el tiempo, el espacio y los personajes, con una determinada "voz" del narrador responsable del relato, de la película.

Las películas adoptan en general el tipo de narración clásico de Hollywood en el que hay acción y personajes individuales que causan esa acción con sus rasgos de carácter, sus deseos y sus decisiones. A veces, también intervienen fenómenos naturales o sociales como un personaje más. Los personajes principales suelen enfrentarse con otros opuestos, creando un conflicto que se resuelve al final de forma concreta y cerrada.

Hay otras películas en las que el protagonismo recae en un colectivo, un hecho social, la naturaleza o incluso el mismo lenguaje (o hecho) cinematográfico, con diferentes grados de subjetividad, con elementos de otros lenguajes y artes y con finales abiertos.

La exposición de los acontecimientos se puede hacer desde diferentes **puntos de vista**:

- . objetivo, sin hacer evidente quién ve lo que hacen y dicen los personajes (el punto de vista es externo a ellos) y sin cuestionar al espectador
- . subjetivo, cuando un personaje (y a su vez el espectador) es el que observa los acontecimientos
- . efectista, con el uso exagerado de la cámara, de modo no normal o natural



Acorazado Potemkin (Eisenstein) relata acontecimientos colectivos



Historias de Tokio (Yasuhiro Ozu) refleja acontecimientos de la vida cotidiana.



Belle de jour. Las películas de Buñuel suelen ser una mezcla de objetividad y subjetividad, a veces difícil de distinguir.



En construcción (Jose Luis Guerín). Cine documental que muestra con forma categórica la transformación de un barrio barcelonés.



Vídeoarte de Pippiloti Rist que utiliza la forma abstracta.

o **interpelando al espectador**, con la mirada a cámara o verbalmente

Una película puede adoptar más de un punto de vista para colocar al espectador en diferentes situaciones, creando diferentes niveles de conocimiento de los acontecimientos y de los personajes. También, la información sobre los hechos puede ser objetiva o subjetiva, profunda o superficial, para construir la historia que se cuenta.

Utilizando la variedad de materias expresivas se pueden crear diversos modos narrativos con diferentes discursos, planos de enunciación y puntos de vista. Hay películas donde aparentemente "el cine no habla" como si no hubiera narrador y otras películas que hacen más perceptible sus figuras narrativas y la autoría del narrador.



Capítulo 10: Los géneros. **Capítulo 11:** Los movimientos.
Capítulo 12: factores para analizar una película.

Formas no narrativas

Hay películas y audiovisuales que no son narrativos. Incluso dentro de una obra que cuenta una historia puede haber partes que no son narrativas. Esas obras o estas partes pueden sólo describir o ser propaganda o simplemente ser una muestra de rasgos visuales y estilísticos. Así, los documentales, la publicidad, los programas educativos, la política o el arte suelen utilizar las formas no narrativas.

Los documentales sobre naturaleza y viajes y las retransmisiones deportivas utilizan la forma **categórica**, diseccionando el tema en partes, en categorías, y exponiéndolas objetivamente dentro de un desarrollo simple.

Los anuncios publicitarios, las campañas políticas o las películas con ideología o propaganda tratan de convencer de algo con argumentos persuasivos de todo tipo para que el público tenga una opinión determinada sobre un tema. Su forma es **retórica**.

Las películas artísticas utilizan la forma **abstracta** como un ejercicio de estilo dirigido a la contemplación. Tratan un tema visual con variaciones organizadas como una estructura musical. En ellas pueden aparecer formas, objetos y personas, pero sin pretender construir hechos o personajes. Sin embargo, no tienen por qué ser vacías, ya que pueden revelar algo nuevo o provocar que el espectador mire al mundo de otro modo.

Y hay películas que yuxtaponen imágenes de temas distintos buscando comparaciones, metáforas y significados implícitos mediante asociaciones. Su forma es **asociativa**.

Para concluir, ya sea una película con un sistema formal más o menos o nada narrativo, lo que importa es que cree un todo con su estilo, con la utilización de la puesta en escena, la fotografía, el montaje y el sonido.



Koyaanisqatsi, trilogía con Powaaqatsi y Naqoyqatsi, de Godfrey Reggio, con música hipnótica de Philip Glass. Yuxtapone imágenes, de la naturaleza y del impacto de la tecnología. Su forma es asociativa.

Análisis Cinematográfico > Al final de la escapada



En esta película se utiliza un lenguaje poco convencional, rompiendo con la sintáxis del montaje invisible y la continuidad. Estos son algunos de sus rasgos característicos:

Ruptura del Raccord

Desaparece la preocupación por mantener el raccord entre dos planos consecutivos. Así puede apreciarse cuando Michel piropea a Patricia en su coche. El montaje incluye un nuevo plano con cada nuevo piropo, sacrificando la continuidad visual en una especie de montaje que se muestra a sí mismo. En uno de sus intentos de robar coches, Michel desaparece corriendo en un plano de derecha a izquierda, para entrar en el siguiente por la izquierda, justo al contrario de lo que recomiendan las normas clásicas.

Utilización del Sonido

Se sacrifica el tratamiento realista del sonido. Los efectos de sonido (disparos, por ejemplo) y las músicas empleadas varían en volúmenes y verosimilitud entre unos planos y otros.

Ruptura de la Ficción

En algunas escenas los personajes se dirigen a los espectadores, como al inicio de la película cuando Michel se vuelve a cámara para interpelar al público: "Si no les gusta la playa...". Y al final, cuando afirma: "Estoy harto y cansado", en una especie de confesión pública que marcará el desenlace final, con su muerte.

Introducción de Autoreferencias

Es habitual en *Al Final De La Escapada* la utilización de elementos narrativos que establecen llamadas sobre el propio argumento. Generalmente, son títulos que aparecen en carteles de cine: "*Vivir peligrosamente hasta el fin*" o "*Más dura será la caída*", introducidos en primeros planos en clara alusión al desenlace de la película. En otra ocasión, cuando Michel y Patricia entran al cine, sobre un primer plano de ambos besándose, se escucha en *off* el diálogo de la película proyectada, que contiene referencias explícitas a una de las claves del tema, la imposibilidad del amor.

Por lo general, todos estos elementos conforman lo que se ha venido a llamar "cine de autor", que se contrapone al "cine clásico" o "cine de argumento". Esta última tendencia está formada por películas en las que todos los elementos formales se ponen al servicio de la acción, auténtica protagonista de un guión en el que el personaje central (héroe) tiene que resolver una situación (conflicto) para devolver la realidad a su estado natural (desenlace). En el cine de autor, el personaje no tiene grandes misiones. Se plantean conflictos internos, psicológicos, que el personaje va integrando y resolviendo con desigual suerte. A raíz de estos planteamientos, el autor de la película puede emplear recursos formales para subrayar esos conflictos, independientemente de que dicho empleo esté justificado por la acción. En el cine clásico, si la cámara se mueve es porque acompaña a un personaje. En películas como *Al Final De La Escapada*, la cámara puede abandonar al personaje para dirigirse a un cartel de la pared, sin justificación dramática alguna. La importancia de las películas "de autor" radica precisamente en el "cómo" se cuentan las cosas. En *Al Final De La Escapada*, el montaje a saltos es el reflejo de la huida del protagonista; los movimientos circulares de la cámara, de la imposibilidad de la huida; las largas secuencias dialogadas, del intento por comprender la naturaleza de las relaciones.

Al Final De La Escapada parte de una historia muy simple. Un gángster mata a un policía e intenta huir con su chica de la persecución de la autoridad. Sobre este sencillo argumento, Godard estructura todo un ensayo personal sobre el devenir de ciertos valores personales y sociales. Por ello la ruptura visual es espejo de la ruptura personal y social.

En el film podemos encontrar secuencias de diálogo, como la de Michel y Patricia en la habitación del hotel, que, sin aportar nada a la trama de acción principal (la huida), adquieren un protagonismo sustancial (esta secuencia dura 13 minutos). Naturalmente, vienen a demostrar que esa línea argumental no es más que una simple estructura sobre la que cimentar un discurso basado en el universo personal del autor.

En la película, Godard adopta un tono estético profundamente antiacadémico, muy bello, que le permite mostrar la hostilidad de la sociedad moderna y la cruel



imposibilidad de la pasión amorosa.

La Nouvelle Vague

Al Final De La Escapada puede considerarse un fiel ejemplo de lo que supuso la *Nouvelle Vague* (Nueva Ola francesa), un movimiento en el que se engloba a un grupo de directores que compartieron una forma peculiar de entender el cine. Estos jóvenes realizadores, muchos de ellos críticos de la revista *Cahiers de Cinema*, se suman a un movimiento de rebeldía frente al cine realista psicológico. Para ellos, el cine francés y gran parte del americano había quedado inmerso en un farragoso estilo literario, que muy poco decía del valor propio de la imagen como elemento narrativo. Frente a esta tendencia, estos autores proponen un lenguaje visual atrevido, muchas veces insolente, fruto de la reacción frente a lo que consideraban académico. Siguiendo el ejemplo de los grandes maestros como Hawks, Ford o Hitchcock, a los que sí admiraban, plantean historias visuales, que devuelvan al cine su natural estado de arte audiovisual.



El Festival de Cine de Cannes de 1959, que supuso la puesta de largo oficial del nuevo grupo, vio nacer por tanto un cine renovado, que, además de ser visualmente atrevido, retrataba en sus imágenes a gente corriente en lugares corrientes. De nuevo el cine recupera la libertad de movimiento, los exteriores e interiores naturales, incorporando el sonido directo y el tono documental. Rivette, Chabrol, Truffaut, Resnais, Rohmer son directores que junto a Godard redescubren al mundo el "cine de autor", aquél que sirve para vehicular los universos poéticos de sus creadores.



Ejercicios

Sugerencia: visiona una película de un autor no anglosajón (*Rossellini, Visconti, Fellini, Godard, Truffaut, Bergman, Buñuel, Mizoguchi, Kurosawa*)

1 Tras leer este Módulo y el anexo define brevemente qué consideras Cine de autor en oposición al comercial y señala cuál prefieres y por qué.

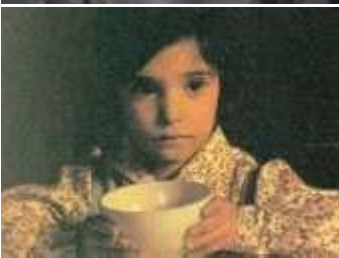
2 Elige una película que consideres una obra de autor y descríbenos una secuencia o algunos elementos que demuestren el universo personal o la forma de contar especial de ese realizador.



3 Tras leer el apartado **La narración** señala quién y cómo se narra en la película que estás trabajando.

4 En la película que estás trabajando, intenta ahora relacionar cómo expresa el director el tema y las ideas a través del estilo y la narración del argumento (ten en cuenta también lo aprendido en el **Módulo 4**).

Anexo > "Cine de autor vs. cine comercial" por Pedro Luis Segovia



¿Víctor o Steven? Hay que elegir a uno, pero ¿Y si yo admiro a los dos? Elegir entre cine comercial o cine de autor es un tópico. Los tópicos son entornos apacibles para comenzar un diálogo, o situar unas líneas de texto. Son lugares comunes, espacios de intercambio que diseñan dos mundos opuestos, para que tomar partido por uno u otro bando sea muy sencillo. Los tópicos existen porque nos permiten entablar un diálogo de forma ágil, rápida. Situemos nuestro punto de partida en el tópico más antiguo del mundo del cine: elegir entre cine industrial o cine intelectual, cine para el gran público o cine para minorías, cine americano o cine europeo. Para poder hablar muchas veces construimos espacios bien definidos, nos situamos en uno de ellos y lo defendemos contra viento y marea para sentirnos seguros: "me gusta el cine americano, y odio el cine europeo", o por el contrario "amo América sobre todas las cosas y para mí solo existe el cine americano". Así comienza una charla que la mayoría de las veces se convierte en un diálogo de sordos.

A mí me gusta el cine industrial porque es un cine que construye sus historias con estructuras muy cerradas (presentación, nudo y desenlace). Porque plantea unas cuestiones, y tras un recorrido más o menos accidentado, las resuelve. El especialista en guiones cinematográficos Syd Field define la estructura como una disposición lineal de incidentes, episodios o acontecimientos relacionados entre sí que conducen a una resolución dramática.

Lo que me seduce de muchas películas taquilleras es la importancia de su resolución, la forma en que siempre se consigue que la película esté bien cerrada. Y no puedo dejar de disfrutar de esas películas abiertas, que insinúan caminos de reflexión y cierran sus historias con preguntas que abren mundos de inquietud en el espectador.

¡Admiro las películas de Steven Spielberg y me emociono con los films de Víctor Erice!. Esta aparente contradicción es una oposición aleatoria, subjetiva y personal con la que me identifico.

Todos tenemos una familia de referencia directa en nuestras vidas, todas las historias hablan de entornos familiares. Mi reflexión, la reflexión que me gustaría proponer, pasa por la observación de dos formas de entender una familia, de entender la relación entre los miembros de la célula familiar, entre padre e hijos. Esta dualidad está en dos películas excelentes: Parque Jurásico (Steven Spielberg) y El sur (Víctor Erice). En el comienzo de la primera hay dos niños y los padres no están, en la segunda hay una niña y sus padres sí están en casa.

La transformación de la estructura familiar a lo largo y ancho de estas dos historias es totalmente opuesta: en Parque Jurásico no existe el padre pero las experiencias al borde de la muerte convierten a un humilde arqueólogo y su compañera en unos padres ideales, en los padres que defienden a sus hijos de los ataques recibidos en un entorno claramente hostil. Hay quien dice que las películas de Spielberg están plagadas de escenas donde los hijos buscan a los padres.

Por el contrario, en El sur, la estructura familiar que parte de una situación de equilibrio: hay un hogar cálido con un padre y una madre para finalizar en una situación de desequilibrio total con la muerte del padre. La hija comienza a enfrentarse a la vida en absoluta soledad.

Estas dos estructuras encontradas son oposiciones típicas entre el cine comercial y el cine de autor. El cine para el gran público propone una situación de partida en la que la familia no existe y una situación de llegada resuelta con familia feliz. El cine intelectual parte de una situación de familia feliz para terminar negando la posibilidad de un hogar perfecto.

En Parque Jurásico dos niños, hijos de padres divorciados, y una pareja que no quiere tener hijos parten a recorrer un mundo desconocido, pasan juntos una tarde de primavera en un parque de atracciones. Una familia desestructurada, un grupo de personas solos. Una serie de situaciones peligrosas próximas a la muerte les hacen defenderse unidos. Esta lucha contra el entorno hostil les permiten darse cuenta de que ellos son la familia ideal, la de los libros, la de los cuentos que nos leían de niños, la de las películas de Disney. Al final es posible la familia. Donde no había nada, solo rechazo e incomprensión, todo se transforma, un intercambio de caricias y sonrisas en un helicóptero nos anuncia que la familia ideal existe y abandonamos de la sala caminando hacia un futuro esperanzador.

En El Sur, la casa familiar a las afueras de una ciudad de provincias nos presenta un entorno familiar cálido. Pero durante el transcurso de la historia nos muestra que existen dificultades en este entorno idílico. El pasado del padre emerge sobre el presente de una familia y esta comienza a desgarrarse. El padre va perdiendo su poder mágico y se convierte en un hombre terrenal, para abandonar esta vida de la forma más radical: el suicidio. La madre no aparece, y la niña comienza a sentir las



angustias de la soledad. Llegamos al desenlace y justo al final todo son preguntas. Una película para un público minoritario, para unos espectadores que abandonamos la sala oscura con la cabeza llena de enigmas.

Dos miradas tópicas al mundo del celuloide: el cine con final feliz y cine con final abierto. ¿Tienen que terminar bien las películas o pueden dejar al espectador sumido en un mar de dudas? ¿Las palomitas y la Coca-cola tienen que sentar bien y no enturbiar el trabajo del estómago? ¿O por el contrario las películas deben remover las entrañas y llamar a coloquios posteriores?. Todos sabemos que si la película termina bien, con la familia unida, el próximo domingo se venden más entradas y se gana dinero. Por el contrario si la película termina mal, no resuelve todas las preguntas que plantea, el domingo siguiente no se venden cuatro entradas, y no habrá negocio.

Me gustan los dos finales. Hoy quiero que todo tenga un final feliz, porque hace sol y es primavera; y mañana, que lloverá, querré hacerme mil preguntas sobre mi vida y mi entorno. Y las dos películas me permiten este cambio, las dos historias son válidas y me han hecho disfrutar. Me siento agradecido a estos dos cineastas, porque me han emocionado: ¡Qué grande es el cine!, que diría mi amigo Garci. Cine de autor y cine comercial. Viva el tópico.

Pedro Luis Segovia es realizador de televisión y profesor de Realización audiovisual.