



El Cine, un recurso didáctico

Bloque I
Historia y Lenguaje del Cine

Módulo 6
Años 80 y 90

El Cine, un recurso didáctico

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

Módulo 6: Años 80 y 90

Crisis del cine. Las nuevas tecnologías aplicadas a los sistemas audiovisuales

Fichas de **Francis Ford Coppola**, **Steven Spielberg** y **Pedro Almodóvar**

Análisis de *Pulp Fiction*

Historia

Años 80-90

EEUU

Europa

Francia

Italia

Gran Bretaña

Alemania

España

Otros Europeos

Otros Países

Latinoamérica

Asia

África

Australia, Nueva

Zelanda y Canadá

Autores

Steven Spielberg

Pedro Almodóvar

Francis Ford Coppola

Lenguaje

Teorías

Análisis

Pulp Fiction

Ejercicios Anexo

Cine, publicidad y televisión

Historia > Años 80 y 90



La televisión por cable y por satélite, el vídeo, el dvd y otras tecnologías digitales hacen que el público acuda menos a las salas de cine. Por ello, la industria cinematográfica reestructura su organización y sus estrategias comerciales, y para atraer al público se recurre a los efectos especiales, a la violencia y al sexo.

Las técnicas digitales dan lugar a películas como *Terminator 2: Judgement Day* (1991), y *Toy Story* (1995).

Junto a las películas para todas las edades, se produce cine de violencia, erótico, policíaco y de terror, sacando ventaja al conservadurismo de la oferta televisiva.

Las propuestas de más calidad de los años anteriores se orientan sólo a sectores intelectuales, universitarios y a las salas especiales. Así continúan las tendencias alternativas de producción independiente, con puntos de vista no ortodoxos y estilos no convencionales. Pero tienen una distribución muy restringida y sólo algunas llegan un poco más al público, como los trabajos del grupo Dogma 95.

También hay un cine que sigue las propuestas feministas de los 70s, y en ocasiones las revitaliza con puntos de vista diferentes.

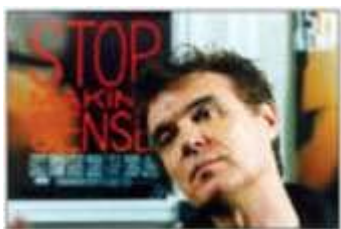
La cultura cambia y se hace menos crítica, pero también hay más oportunidades para un cine de vanguardia o independiente; incluso, las tecnologías digitales van a hacer posible producir películas muy baratas.

Además, la utilización de las tecnologías digitales (en teléfonos, cámaras, ordenadores, internet, GPS...) da origen al *expanded cinema*, un cine fuera de las salas, con vídeos, películas, entornos interactivos (en los que el espectador puede ser cámara, editor o protagonista) y aplicaciones *on line*.



Capítulo 8: *Los trucos. Terminator 2.*

Capítulo 9: *Cómo se hace una película.*



Musicales

Hollywood, en un intento de sacar provecho a la discomanía, como entretenimiento de los jóvenes, inicia la producción de una serie de películas musicales menores con *Fiebre Del Sábado Noche* (*Saturday Night's Fever*, 1978). En la antípoda hay cosas mucho mejores, como *Stop Making Sense* (1984), una película impresionante sobre rock, de **Jonathan Demme**, con el grupo Talking Heads, liderado por David Byrne; o como el precioso documental sobre el cuarteto de folk *The Weavers: Want's That A Time* (1982), de **Jim Brown**; o como el excelente y precioso documento sobre música gospel *Say Amen, Somebody* (1982), de **George T. Nierenberg**.

Superproducciones

También proliferan las películas de catástrofes y de ciencia-ficción, algunas notables como *Tiburón* (*Jaws*, 1975), *Encuentros En La Tercera Fase* (*Close Encounters Of The Third Kind*, 1977) y *E.T.* (1982), de **Steven Spielberg**; La trilogía galáctica iniciada en 1977 *La Guerra De Las Galaxias* (*Star War*) de **George Lucas**; o el universo de terror y futurismo de *Alien* (1979), y *Blade Runner*, 1982, de **Ridley Scott**.

William Friedkin inicia con *El Exorcista* (*The Exorcist*, 1973) un cine de terror de gran crudeza. **Stanley Kubrick** se basa en la novela de Stephen King para realizar *El Resplandor* (*The Shining*, 1980), donde muestra el proceso hacia la locura y la autodestrucción de un hombre en una situación de soledad y aislamiento.

Violencia

La violencia también resurge en el cine de gansters: *El Precio Del Poder* (*Scarface*, 1983) y *Los Intocables De Eliot Ness* (*The Untouchables*, 1987) de **Brian DePalma**; *El Honor De Los Prizzi* (*Prizzi's Honor*, 1985), de **John Huston**; y *Manhatan Sur* (*The Year Of The Dragon*, 1985) de **Michael Cimino**.

Oliver Stone dirige una parodia sobre la fascinación por las armas y los asesinos, *Asesinos Natos* (*Natural Born Killer's*, 1994).

Autocrítica

En los 80, Hollywood también produce algunas películas de carácter autocrítico con el sistema americano, como *Desaparecido* (*Missing*, 1982), de **Costa Gavras**, *Rojos* (*Red*, 1982) de **Warren Beatty**, y la desconcertante *The Times Of Harvey Milk* (1984), de **Robert Epstein**, que es uno de los más importantes documentales sobre los 80s.

Otras Películas abordan el conflicto vietnamita, aunque algunas trascienden el propio tema o género, como *Apocalypse Now* (1979), de **Francis Ford Coppola**, *El Cazador* (*The Deer Hunter*, 1978) de **Michael Cimino**, *Taxi Driver* (1975), de **Martín Scorsese**, *Platoon* (1986), de **Oliver Stone**, y *La Chaqueta Metálica* (*Full Metal Jacket*, 1987) de **Stanley Kubrick**.

Cine de Autor

En 1980, **Martín Scorsese** realiza con *Toro Salvaje* (*Raging Bull*) uno de los mejores relatos cinematográficos de todos los tiempos, con un montaje maravilloso de Thelma Schoonmaker. En 1985 dirige virtuosamente la divertida comedia negra *After Hours*.

Coppola crea su productora AMERICAN ZOETROPE para sus propios proyectos y para producir los de otros directores, como **Win Wenders**, que dirige *París, Texas* (1982). Coppola pretende hacer algunas películas comerciales para invertir lo ganado en otras más personales, pero las pérdidas contraídas con la película *Corazonada* (*One From The Heart*, 1981), le obligan a abandonar la empresa.

Un año antes, La UNITED ARTIST también se da el batacazo con *La Puerta Del Cielo*



(*Heaven's Gate*) de **Cimino**.

En la comedia destaca el actor, escritor y director **Woody Allen** con una fecunda obra original que, influenciado por grandes creadores como Bergman, aborda obsesivamente temas de su mundo interno, de relación de pareja, el sexo, la muerte y dios, desde una óptica muy personal. Su universo se muestra en películas como *Annie Hall*, 1977, *Interiors*, 1978, y *Another Woman*, 1988.



El independiente **Robert Altman** continúa con sus obras corales, iniciadas en 1975 con *Nashville*, con estudios en profundidad de muchos personajes, como *El Juego De Hollywood* (*The Player*, 1991) y *Vidas Cruzadas* (*Short Cuts*, 1993), basada en textos de Raymond Carver, y que refleja la pérdida de valores de la sociedad. En *Gosford Park* (2001), otra película coral, Altman realiza un minucioso examen de la rígida organización social en la Inglaterra de principios del siglo XX.

David Lynch, que había iniciado un estilo vanguardista con *Cabeza Borradora* (*Erasehead*, 1976), dirige en 1980, *The Elephant Man*, una producción perfecta. Después, tras dirigir las inclasificables *Terciopelo Azul* (*Blue Velvet*, 1985) y *Corazón Salvaje* (*Wild At Heart*, 1990), hace la serie de televisión *Twin Peaks*.



Clint Eastwood consigue un logrado retrato del brillante músico de jazz Charley Parker con *Bird* (1988) y en 1992 consigue otra joya con *Sin Perdón* (*Unforgiven*), un western revisionista, lírico, violento y amargo.

En 1984 aparece una película impresionante e imprescindible, *Sangre Fácil* (*Blood Simple*) de **Joel y Ethan Coen**, con la que inicia una de las propuestas más originales del momento, que sigue con *Muerte Entre Las Flores* (*Miller's Crossing*, 1990), *Barton Fink* (1991), *Fargo* (1996) y *El Hombre Que Nunca Estuvo Allí* (2002).



Tim Burton demuestra ser un autor de extraordinaria sensibilidad y de imaginación desbordante en películas como *Eduardo Manostijeras* (*Edward Scissorhands*, 1990) y *Ed Wood* (1994).

Otro independiente es **Quentin Tarantino**, que causa bastante revuelo con *Reservoir Dogs* (1991) y *Pulp Fiction* (1994), películas de gansters con mucha violencia y humor negro, muy personales y de dirección agresiva y desventada, deudora de Scorsese y de Kubrick.

Wayne Wang y **Paul Auster** dirigen la admirable *Smoke* (1994), sobre los buenos sentimientos y el placer de compartir.

Comerciales con Calidad

Milos Forman dirige *Ragtime* (1981), una obra coral sublime sobre la época de la música ragtime.

La nada convencional ni predecible *La Fuerza Del Cariño* (*Terms Of Endearment*, 1983), de **James L. Brook**, es una bella combinación de humor y emoción.

Érase Una Vez En América (*Once Upon A Time In America*, 1984), de **Sergio Leone**, una película-río épica, de gansters, con una cámara sublime, con preciosos decorados y una interpretación impresionante.

Proveniente del cine independiente, **Susan Seidelman**, tiene éxito en el cine comercial con *Buscando A Susan Desesperadamente* (*Seeking Susan Desperately*, 1985) y la introduce en la industria.

Curtis Hanson es el director de la exuberante película de detectives y crímenes *L.A. Confidential* (1997).

Peter y **Bobby Farely** recuperan la comedia de humor con la inteligente, emotiva y divertida *There's Something About Mary* (1998).

Terrence Malick realiza una película atípica de guerra, *The Thin Red Line* (1998), que destaca la naturaleza en relación con los personajes y sus sentimientos, junto a la destrucción que la guerra produce en ambos.

Independientes

Im Jarmusch hace un cine raro, excéntrico, tierno y encantador que actúa como una bocanada de aire fresco: *Stranger Than Paradise* (1984), *Down By Low* (1986), *Mystery Trains* (1989), *Night On Earth* (1991).

Martha Coolidge se mueve bien entre el cine comercial y el documento feminista, así, en *El Precio De La Ambición* (*Rambling Rose*, 1991) muestra la sexualidad femenina en los nada favorecedores años 30.

John Sayles en *Pasión Fish* (1992) hace una reflexión sobre la amargura, la amistad, el amor y la pasión por los pequeños detalles que hacen grande la vida.

En los 90s también continúan los movimientos por un cine experimental, ahora apoyado por nuevas tecnologías, pero que sólo es fácil seguirlo en los circuitos relacionados al arte en general.

También gana en importancia el *new queer cinema* con propuestas que cambian el concepto de identidad sexual, con temas sobre nuevos comportamientos, drogas y





modos de vida en las grandes ciudades, pero que inciden más en la novedad de los argumentos que en la búsqueda de un lenguaje cinematográfico.



Capítulo 2: *Missing, El juego de Hollywood (y capítulo 4).*

Capítulo 3: *El cartero siempre llama dos veces de Rafelson. Dulce libertad de Alda*

Capítulo 4: *Toro salvaje. Pretty Woman, El silencio de los corderos, Forrest Gump, Primer caballero.*

Capítulo 5: *Uno de los nuestros*

Capítulo 6: *Apocalypse Now, Dune.*

Capítulo 7: *Alien.*

Capítulo 8: *E.T., La guerra de las galaxia.*

Capítulo 10: *Toma el dinero y corre, Pesadilla en Palm Street, Sin perdón.*

Historia > Años 80 y 90 > Europa

Las cinematografías europeas tienen que competir con la industria televisiva y con las superproducciones de Hollywood. Se sobrevive gracias a las políticas proteccionistas y de subvenciones desarrolladas desde los Estados y a la puesta en marcha de proyectos en régimen de producción y coproducción con las televisiones oficiales.

Pero en los años 90, algunas empresas europeas importantes, como CYBY 2000, Berlusconi o STUDIO CANAL +, se proponen una nueva línea de acción más internacional que permita una competencia en igualdad de condiciones con las grandes producciones norteamericanas.

A pesar de su vocación comercial, estas producciones apuestan por un cine de autor o, como dice Manuel Vidal Estévez en su artículo Cines europeos versus cine europeo. Instantánea (Historia General del Cine, Volumen XII, VV.AA., Ediciones Cátedra, S.A., 1995), "por un cine lo más mayoritario posible, perfectamente exportable, pero "con una imagen de marca autoral".

Historia > Años 80 y 90 > Francia



En Francia se mantienen con vitalidad los directores veteranos (incluido **Truffaut** hasta 1989), los cuales se preocupan por hacer cine de autor, referenciado a su propio ambiente más que en asuntos globales.

Jean Luc Godard sigue siendo el más innovador, experimentando con vídeo y cine minoritario y marginal, siendo fiel y coherente consigo mismo, con películas como *Detective* (1986), *Nouvelle Vague* (1990) y *Elogio Del Amor* (2001). Durante los 90 ha realizado una Historia del Cine muy personal que se puede obtener en vídeo y dvd.

Alain Resnais dirige *Mon Oncle D'Amérique* (1980) y la estupenda y atrevida *L'amour A Mort* (1984), una historia simple y una producción sobria para un testamento espiritual insólito.

Eric Rohmer continúa sus *Seis Cuentos Morales* (1962-1972) con dos nuevos ciclos de películas, *Comedias Y Proverbios* y *Cuentos De Las Cuatro Estaciones*. Rohmer trabaja con presupuestos bajos, manteniendo una fidelidad y un estilo claro y elegante admirables. Sus películas no envejecen: *Le Rayon Vert* (1986), *L'ami De Mon Amie* (1987), *Conte D'hiver* (1992) y *La Inglesa Y El Duque*, 2001.

Louis Malle realiza en Canadá *Atlantic City* (1980) y en Francia la humanista *Au Revoir*, *Les Enfants* (1987), sobre su infancia, la amistad y el horror de la guerra.

Chris Marker, que ya había hecho una obra documental maestra con *Lettre De Sibérie* (1957), con una mirada totalmente nueva y bella sobre la subjetividad de lo que se muestra en cine, dirige en 1982 *Sans Soleil*, una película inteligente y sensible, que reflexiona sobre la imagen y cuestiona sobre la humanidad y el poder.

Agnès Varda continúa con brillantes y perdurables películas, como el drama *Vagabonde/Sans Toit Ni Loi* (1985), una alegoría de la lucha de la mujer que quiere liberarse de las trabas sociales.

El georgiano **Otar Iosseliani** se parece con su obra a Vigo, Rossellini, Tati, McCarey, Renoir y a la nouvelle vague. Sus películas están llenas de pasión por la vida, el amor y la amistad. Películas como *Les Favoris De La Lune* (1984), *La Chasse Aux Papillons* (1993), o *Lundi Matin* (2002), son diferentes y únicas.

Bertrand Tavernier, que tiene éxito con *Round Midnight* (1985), interpretada por el saxofonista Dexter Gordon, dirige la película de cinema-verité puro *L-627* (1991) y *Hoy Empieza Todo* (2000).

Jean-Jacques Beineix logra con *37°2 Le Matin* (1986) hacer una película muy buena sobre una abrasadora relación amorosa y un reflejo pesimista de la generación perdida de los 80, rodada con el estilo de los vídeo clips y la publicidad.

Junto a los veteranos, hay **OTROS DIRECTORES** que, sin crear una línea de grupo o de movimiento, hacen buenas películas que interesan por varios motivos. Algunos como **Jean Jacques Annaud** y **Luc Besson** son muy comerciales. Otros son más impresionantes, controvertidos o innovadores con sus temas y sus estilos, siendo merecedores de que se sigan sus pasos: **Raúl Ruiz, Leos Carax, Claire Denis, Bruno Dumont, Olivier Assayas, Agnès Jaovi Y Eric Zonca.**



Capítulo 5 y 10: Adiós muchachos.

Historia > Años 80 y 90 > Italia



La producción y la importancia de las películas decae y el cine italiano pierde su relevancia y la proyección internacional. Ya desaparecidos Rossellini, Visconti y Pasolini, **Federico Fellini** hace obras más minoritarias, aunque sigue creando su universo particular, como en la memorable *Ginger Y Fred* (1985), una caricatura grotesca de la explotación del individuo por los medios de comunicación y consumo. **Michelangelo Antonioni** regresa, después de 13 años de inactividad y de una larga enfermedad, con *Más Allá De Las Nubes* (*Al Di Là Delle Nuvole*, 1995), codirigida con **Win Wenders**.

Bernardo Bertolucci se enrola en grandes producciones que, a pesar de contar con muchos medios, son inferiores a las películas más personales de su etapa anterior. **Paolo Y Vittorio Taviani** se superan a sí mismos en *Kaos* (1984), cuatro historias narradas por Pirandello, con brillantes imágenes de la dureza de la vida y la belleza de la naturaleza sicilianas. **Ettore Scola** sigue con sus films sencillos y hermosos, como *Macarroni* (1985), *La Familia* (1987), *Splendor* (1989) y *¿Qué Hora Es?* (1989).

Algunos directores más jóvenes consiguen bastante resonancia fuera de su país, como **Giuseppe Tornatore**, que obtiene un gran éxito de crítica y público en 1989 con *Cinema Paradiso*, o el actor cómico y director **Roberto Benigni** que también tiene éxito con la sentimental fábula *La Vitta È Bella* (1997).

Hay también directores menos previsibles, como **Gianni Amelio** que en 1992 dirige una película neorrealista, *Il Ladro Di Bambini*, y en 1994 la excelente *L'america*; o como el escritor, actor y director **Nanni Moretti** con el agudo e inteligente film de no-ficción *Caro Diario* (1994).

El director indio-inglés **Michael Radford** dirige en Italia una obra maravillosa, *El Cartero Y Pablo Neruda* (*Il Postino*, 1995), emotiva, muy bonita y llena de buenos sentimientos.



Capítulo 1: *Splendor*

Capítulo 5: *El cielo protector.*

Capítulo 7: *El último emperador.*

Capítulo 9: *Buenos días Babilonia.*

Capítulo 11: *Cinema Paradiso.*

Historia > Años 80 y 90 > Reino Unido



El Toque Británico versus Hollywood

La industria británica sufre las consecuencias de la crisis del sector, tal vez en mayor medida que el resto de las cinematografías europeas, debido a la afinidad idiomática y cultural existente con EEUU. A ello se debe también que los realizadores británicos encuentren una mayor facilidad para integrarse en la industria de Hollywood. De hecho, muchos de los miembros del *Free Cinema*, como Tony Richardson, Karel Reisz o John Schlesinger, abandonan el país, a finales de los años 60 y durante los 70, para probar fortuna en Hollywood. A ellos se une **Ken Russell**, el más controvertido cineasta británico del momento, que realiza para la industria norteamericana numerosas películas, entre ellas, un polémico retrato de las obsesiones sexuales del americano medio en *La Pasión De China Blue* (*Crimes Of Passion*, 1984).

Sin embargo, el cine británico se recupera mejor que el de otros países. Curiosamente, el californiano **James Ivory** desarrolla aquí su obra de inspiración literaria. *Una Habitación Con Vistas* (*A Room With A View*, 1986) y *Lo Que Queda Del Día* (*The Remains Of The Day*, 1993) son películas de autor con un cuidadoso tratamiento de la psicología de los personajes y de la descripción de ambientes de época.

El escritor y director **Neil Jordan** muestra su talento en la extraordinariamente intensa e inteligente *Mona Lisa* (1986) y en la emocionante *El Juego De Lágrimas* (*The Crying Game*, 1992).

Stephen Frears dirige con gran talento la enigmática y cínica *Las Amistades Peligrosas* (*Dangerous Liaisons*, 1988), una versión subversiva de la obra de teatro de Christopher Hampton basada en la novela de Choderlos de Laclos.

Otras reconstrucciones de época son *A Passage To India* (1984) de **David Lean**, y *Ghandi* (1982) de **Richard Attenborough**, pero son de una categoría más comercial.

El director que más éxito y premios consigue es **Mike Newell** con *Enchanted April* (1993) y *Cuatro Bodas Y Un Funeral* (*Four Weddings And A Funeral*, 1994).

Tradición Realista

Roland Joffé hace un drama de guerra, emocionante y excepcional, con *Los Gritos Del Silencio* (*The Killing Fields*, 1984) lleno de violencia y fuerza en sus imágenes, con la cámara y el montaje buenísimos. El responsable de la cámara es **Chris Menges**, uno de los directores de fotografía mejores del mundo, que a su vez dirige *A World Apart* (1988), sobre el racismo en África del Sur, y *Second Best* (1993).

Terence Davies dirige en 1988 la magnífica *Distant Voices, Still Lives*, una película autobiográfica, críptica y envolvente.

Peter Medak con la magistral biografía de gansteres *The Krays* (1990) hace un retrato sagaz e inteligente del mundo violento de los criminales Kemp en Londres. Es memorable el uso creativo de los actores más famosos en los papeles secundarios.

En estos años aparece un cine-social crítico con el sistema socio-político británico. En este ámbito, **Stephen Frears** realiza películas importantes, como *Mi Hermosa Lavandería* (*My Beautiful Launderette*, 1985), retrato de la comunidad pakistaní en Londres, y la encantadora *Café Irlandés* (*The Snapper*, 1993), que analiza la situación de la mujer en el seno de la clase media-baja en Irlanda.

Más comprometido es el independiente **Ken Loach** que hace un cine-denuncia sobre el mundo de la marginación con *Agenda Oculta* (*Hidden Agenda*, 1990), *Riff-Raff* (1991), *Raining Stones*, (1993) y *Lady Bird, Lady Bird* (1994). En 1995 realiza una coproducción con España, *Tierra Y Libertad*, una aproximación a la guerra civil española.

Mike Leigh consigue en sus películas, como *Naked* (1993) y *Secrets And Lies* (1996), un fuerte sentido de intimidad, indagando en las relaciones privadas de los personajes que viven unas situaciones sociales muy actuales. Es un maestro en conseguir hitos cinematográficos, trabajando estrechamente con los actores desde la preproducción.

Alternativas



Derek Jarman es un director raro y alternativo, con películas sobre temas clásicos del pasado o de la Historia de la Pintura, con un toque homosexual, como *The Tempest* (1979), *Caravaggio* (1985) y *Edward II* (1991). Su última película *Blue* (1993) es profundamente experimental, abstracta e inusual.

Sally Potter dirige un film ambicioso, casi experimental, pero muy pretencioso, *Orlando* (1993), una visión particular de la obra de Virginia Woolf.



El pintor, matemático y filósofo **Peter Greenaway** se convierte en un cineasta de culto, elitista y minoritario con películas como *El Contrato Del Dibujante* (*The Draughtman's Contract*, 1982), *El Vientre Del Arquitecto* (*The Belly Of An Architect*, 1987), *El Cocinero, El Ladrón, Su Mujer Y Su Amante* (*The Cook, The Thief, His Wife And Her Lover*, 1989) y *The Pillow Book* (1995). En el 2002 inicia un trabajo multimedia ambicioso, *The Tulse Luper Suitcases*, con el que pretende renovar el medio, combinando los nuevos lenguajes mediáticos, cine, tv, internet, dvd, cd-rom y libro.



Capítulo 6: Tierra y Libertad.

Capítulo 10: La Misión.

Historia > Años 80 y 90 > Alemania



El cine alemán también goza del apoyo de la televisión estatal. En este entorno, **Rainer Werner Fassbinder** continúa con sus magistrales melodramas, como el producto kicht *Lili Marleen* (1980), y los dramas sobre la Historia (negra) de Alemania, como *Lola* (1981), que es de lo mejor del autor, con dirección de cámara perfecta, un reparto grandioso y una dramatización impresionante; o como la apasionante *La Ansiedad De Veronika Voss* (*Die Sehnsucht Der Veronika Voss*, 1982). Justo antes de morir, en medio de la polémica, a los 36 años, dirige *Querelle* (1982), sobre la frustración de la homosexualidad en una sociedad burguesa.

Wim Wenders hace algunas películas en EEUU, *Relámpago Sobre Agua* (*Lightening Over Water*, 1980), codirigida con **Nicolas Ray**, y *Paris, Texas* (1984). Después se dedica a un cine introspectivo y alejado del espectador. En 1987 realiza la fábula poética *Cielo Sobre Berlín* (*Der Himmel Ubre Berlin*), y en 1991 *Hasta El Fin Del Mundo* (*Jusqu´au Bout Du Monde*), de aventuras-ciencia-ficción, que es como un relato filosófico y de amor por el cine.

El austriaco **Peter Handke**, que es escritor y colaborador de Wenders, basa sus películas *La Mujer Zurda* (1977) y *La Ausencia* (1992) en sus novelas y, como en éstas, muestra una rara capacidad para transmitir sentimientos, con relatos descriptivos y fríos.

Doris Dörrie alcanza un notable éxito con *Hombres, Hombres* (*Männer...*, 1986) una cortante sátira feminista y un agudo retrato de los pomposos hombres de clase media, con sus reacciones ante el engaño de sus mujeres al liberarse de los estereotipos, la sexualidad y el aburrimiento a los que ellos las someten.

La Historia Reciente



En 1977 se suprime la censura dando lugar a películas sobre el pasado reciente de España. La Guerra Civil es recuperada en *Las Largas Vacaciones Del 36* (1976) y *Dragon Rapide* (1986) de **Jaime Camino**, en *Las Bicicletas Son Para El Verano* (1983) de **Jaime Chávarri**, a partir de una pieza teatral de Fernando Fernán Gómez, en *La Vaquilla* (1984) de **Luis G. Berlanga**, primera obra satírica sobre el tema, y en *Libertarias* (1996) de **Vicente Aranda**.



También la posguerra y el franquismo son objeto de análisis en películas como *La Muchacha De Las Bragas De Oro* (1980) y *Si Te Dicen Que Caí* (1988) de **Aranda**, ambas basadas en sendas novelas de Juan Marsé, *El Año De Las Luces* (1986) de **Fernando Trueba**, *La Escopeta Nacional* (1978) de **Berlanga** y *Madregilda* (1991) de **Francisco Regueiro**.

Las Primeras Productoras



Una figura clave en el cine español es **Elías Querejeta**, productor de muchas de las mejores películas del período anterior y del actual, como las de Saura, hasta que sus intereses se contraponen en 1981, y las de Erice, hasta que surgen desavenencias durante el rodaje de *El Sur*.

Carlos Saura abandona su obsesión por la guerra civil, el hermetismo y los símbolos de sus películas, y rueda en 1980 *Deprisa, Deprisa*. A partir de aquí, su temática cambia completamente.

Josefina Molina dirige la sincera y desgarrada *Función De Noche* (1981).

En 1982, una película española logra por primera vez el Oscar a "la mejor de habla no inglesa", *Volver A Empezar* de **Jose Luis Garcí**. Éste trata de superarse con *Canción De Cuna* (1994).



Una figura carismática de estos años es **Víctor Erice**, autor de sólo 3 largometrajes pero de gran calidad, *El Espíritu De La Colmena*, *El Sur* (1983) Y *El Sol Del Membrillo* (1992). Erice, es un director de gran talento para el cine, un caso único en este panorama, por lo insólito de su rigurosidad y perfección, quizás sugerida en el modo de trabajo de Antonio López, otro fuera de las modas, en su excelente película de no ficción *El Sol Del Membrillo*. En la actualidad prefiere trabajar en publicidad para no doblegar su libertad de creación ante las productoras.

Comedia



En este período surge una serie de películas en torno a la llamada "comedia madrileña", que retratan los usos y costumbres de las nuevas generaciones. Tendencia que se inicia de la mano de **Fernando Colomo** con *Tigres De Papel* (1977) y que culmina con *Opera Prima* de **Fernando Trueba**.



También aparecen en estos años dos de los autores más subversivos: **Bigas Luna**, cuya obra disecciona la conducta humana desde la perspectiva de la sexualidad, y sobre todo, **Pedro Almodóvar** que, procedente del movimiento contracultural del Madrid de los años 80, despliega un universo humano tremendamente actual, retratado de manera fresca y directa, como en la comedia de pasiones: *Mujeres Al Bordo De Un Ataque De Nervios* (1988). La de Almodóvar es una carrera fulgurante que, a través de títulos como *¿Qué He Hecho Yo Para Merecer Esto?* (1984), *La Ley Del Deseo* (1986), *Átame* (1989) y *Todo Sobre Mi Madre* (1999), acabará conduciendo al director manchego a uno de los primeros puestos dentro de la industria cinematográfica europea.

El Modelo Proteccionista



El cine español logra salir de la crisis económica gracias a la política de colaboración de Televisión española y la Dirección de Cinematografía, con su directora **Pilar Miró** que es la responsable del Decreto de proteccionismo, dando lugar a un buen número de películas.

Muchos son los beneficiados por las ayudas, como: **Mario Camus**, *La Colmena* (1982), *Los Santos Inocentes* (1984) y *Sombras De Una Batalla* (1993); **Fernando Fernán-Gómez**, *El Viaje A Ninguna Parte* (1987); y **Manuel Gutiérrez Aragón**, *La Mitad Del Cielo* (1986). Y la misma **Pilar Miró**, como directora de cine, que en su último período es intimista y personal, logrando películas notables, como *Beltenebros* (1991) y la escéptica *El Pájaro De La Felicidad* (1992).



En este ámbito, el independiente **Gonzalo Suárez** se convierte en un autor insólito, con películas como *Remando Al Viento* (1987).

También, **Alejandro Amenábar** tiene un despegue extraordinario como director de películas de suspense muy bien calculadas, *Tesis* (1996), *Abre Los Ojos* (1997) y



Los Otros (2001).

En 1999, el director **Benito Zambrano** consigue con *Solas* hacer un cine sencillo y perfecto, lleno de buenos sentimientos y valores. En esta misma línea **Fernando León** dirige en 1998 *Barrio* y ya en el 2002 *Los Lunes Al Sol*, una gran película llena de gracia y de verdad.



El País Vasco también concede subvenciones a los proyectos de su comunidad: **Imanol Uribe**, *La Muerte De Mikel* (1983); **Montxo Armendáriz**, *Tasio* (1984) y *27 Horas* (1986); **Juanma Bajo Ulloa**, *Alas De Mariposa* (1991) y *La Madre Muerta* (1993); **Julio Meden**, *Vacas* (1992), *Tierra* (1995) y *Lucía Y El Sexo* (2000); **Alex De La Iglesia**, *El Día De La Bestia* (1995) y *La Comunidad* (2000).



En Cataluña también se apoya al cine, como es el caso de **Agustí Villaronga** con *Tras El Cristal* (1986), con un tema de gran dureza y en la que como director muestra un vigoroso pulso narrativo; **Jose Luis Guerín**, con un cine personal e inteligente como en el documental nostálgico *Innisfree* (1990), bello homenaje a *The Quiet Man* de John Ford, y con la película de casi no-ficción *En Construcción* (2001); e **Isabel Coixet** empeñada en encontrar temas y estilo propios, *Things I Never Told You* (1995) y *A Los Que Aman* (1998)



Capítulo 2 y 3: Sesión continua

Capítulo 4: *Todo por la pasta, Ay Carmela, Al otro lado del tunel, Historias del Kronen, El viaje a ninguna parte* (y capítulo 12), *El bosque animado* (y capítulo 9).

Capítulo 7: *Los Santos Inocentes, Tierra.*

Capítulo 9: *La escopeta nacional*

Capítulo 10: *Tacones lejanos.*

Capítulo 11: *Mujeres al borde de un ataque de nervios, Nadie hablará de nosotras cuando estemos muertas, Volver a empezar, Beltenebros y un plano secuencia de El Sur.*

Capítulo 12: *Las cartas de Alou, Madre Gilda*



Historia > Años 80 y 90 > Europa > Otras Europeas



Dinamarca

En contra de un cine dominante, de ficción, tendencioso y engañoso, surge en el país de Carl Theodor Dreyer, un nuevo movimiento cinematográfico, el colectivo **Dogma 95**, que se da a conocer con la proclama de un manifiesto de 10 puntos. En defensa de la realidad, de la verdad y de los sentimientos auténticos, proponen localizaciones y acciones reales, no simuladas ni buscadas, sonido diegético proveniente del lugar y de los personajes, cámara en mano, no trastocar el color ni la iluminación, no trucos fotográficos, no películas de género, no apoyos económicos, etc.

La proclama tiene lugar con *La Celebración* (1998), de **Thomas Vinterberg**. Pero el máximo representante es **Lars Von Triers**, que ya se había dado a conocer con *El Elemento Del Crimen* (1984) y con *Europa* (1991), una visión terrible del nazismo y las consecuencias de la guerra. Triers dirige películas como *Rompiendo Las Olas* (1996), en la que narra con un estilo vertiginoso una maravillosa historia de amor trágica y milagrosa (*¿Ordet?*); *Los Idiotas* (1998) al estilo *dogma95*; y en el 2000, el musical *Bailando En La Oscuridad*, basado en otra historia trágica de amor y esperanza.

Otras películas dogma 95 son: *Mifune* (1999) de **Soren Kragh-Jacobsen**, *El Rey Está Vivo* (2000) de **Kristian Leuring**, *Loves* (2001) de **Jean-Marc Bar**, y *Julien Donkey Boy* (1999) de **Harmony Korine**, una directora independiente de EEUU que se adhiere al movimiento con esta película rara pero original, grabada en vídeo digital y pasada a 35mm. También es autora de *Gummo* (1997).

Portugal

El veterano **Manoel Oliveira** es uno de los más importantes directores de cine, como lo son Buñuel y Dreyer, con obras como *Les Soulier De Satin* (1985), *El Valle De Abraham* (1993), *El Convento* (1995), la autobiográfica *Viaje Al Principio Del Mundo* (1997), *La Carta* (1999) y *La Princesa De Cleves* (2000).



Grecia

Theo Angelopoulos, autor de la fascinante metáfora del poder y la posesión *Alejandro Magno* (*O Megalexandros*, 1980), es un director genial, continuador de Bergman y de Fellini. Su cine es una búsqueda moral y espiritual continua: *El Viaje De Los Comediantes* (*O Thiassos*, 1975) es una deslumbrante epopeya, una visión de la Historia de la Grecia moderna, con recursos narrativos sorprendentes; *Paisaje En La Niebla* (1988); *La Eternidad Y Un Día* (1989), profundo y ambicioso film en el que se unen los intereses privados con los sociales en una historia particular; *La Mirada De Ulises* (1995) es una reflexión sobre las ruinas de la guerra de los Balcanes y sobre la memoria de la cultura

Finlandia

Lauri Torhonen realiza una película crítica, personal y asombrosa con *Palava Enkeli* (1984), una de las mejores de este país.

Raumi Mollberg logra una película impresionante y bien hecha, de guerra pero antimilitarista, *El Soldado Desconocido* (1986).

Aki Kaurismäki dirige *La Chica De La Fábrica De Cerillas* (1990) al estilo de Bresson; *Contraté Un Asesino A Sueldo* (1990); *La Vida De Bohemia* (1996) sobre el desempleo en su país; y *Juha* (1998) al estilo de *Amanecer* de Murnau.



Bélgica

Jean-Jacques Andrien dirige el drama psicológico-social *Grand Paisaje D´Alexis Droeven* (1981) una película paisajista con estilo contemplativo y lírico.

Jean-Pierre Y Luc Dardenne, con *La Promesa* (1996), una película sobre inmigrantes y compromisos éticos; *Rosetta* (1999), en la que una joven se hace irreflexiva y cruel y su carácter se amarga ante la lucha con extremas condiciones de vida; y *El Hijo* (2002).



Holanda

István Szabo, *Mephisto* (1981), una película fascinante sobre la relación del arte y la política.

Annette Apon, *Cocodrilos En Ámsterdam* (1990), una extraña y divertida comedia.
Marlene Gorris, *Antonia* (1995), una película subversiva y bella.



Suecia

Hans Alfredson realiza una excelente película de suspense al estilo de Hitchcock, *Falso Como El Agua (Falsk Som Vatten)*, 1985, sobre la naturaleza de los celos y las desviaciones a las que conducen. La importante actriz **Liv Ullman** escribe los guiones y dirige sus películas al estilo del maestro Bergman, con la preocupación puesta en mostrar el interior de los personajes a través del gesto, como en *Sofía* (1992). **Bille August** dirige algunas películas notable, como la despiadada *Pelle, El Conquistador* (1987) y *Las Mejores Intenciones* (1991).



Post-Unión Soviética

El georgiano **Tenghiz Abuladze** dirige la controvertida *Monanieba* (1984).

A partir de 1985, la política reformista y de apertura favorece la recuperación de la obra de **Tarkovsky**, que muere en el exilio en 1986, y permite la vuelta de los autores inhabilitados por el poder anterior y la censura.

Elem Klimov preside en 1985 la Asociación de Cineastas y rueda la magistral de anti-guerra *Masacre/Ven Y Mira (Idi I Smotri)*, 1985, sobre la destrucción y el horror de la guerra. La ruso-ukraniana **Kira Muratova** dirige una de las películas clave de este período, una obra de construcción compleja, de película dentro de una película, la apocalíptica *Asthenischeskii Sindrom* (1989), un retrato mordaz del decaimiento moral de la sociedad, en la que la gente vive entre conductas de

enérgica agresión y profunda apatía. A pesar del aperturismo, poco le falta a la película para ser prohibida. Muratova continúa su trabajo con actores poco conocidos y usando mucho el montaje, haciendo cine no comercial, sólo para una minoría de adeptos. **Nikita Mijalkov** realiza la preciosa *Ojos Negros (Oci Ciornie)*, 1987) y la excelente *Quemado Por El Sol* (1994), películas influenciadas por la obra de Antón Chejov.

Vadim Abdrasjitov hace una película fascinante, llena de simbolismo y surrealismo con *Parad Planet* (1985).

El armenio **Serguey Paradonov**, autor de *Sombras De Olvidados Antepasados*, realiza la insólita y magnífica *Legenda Suramskoikreposti* (1985).

Vasily Pichul muestra las relaciones sexuales abiertamente en *La Pequeña Vera* (1988)

Aleksandr Sokurov, al modo de Tarkovsky y de Kieslowski, está más interesado en la estética visual que en los temas controvertidos. Así dirige con simplicidad y belleza *Madre E Hijo (Mat' I Syn)*, 1997, en la que la naturaleza se muestra con estilo pictórico.

Aleksei Balabanov dirige dos crudos dramas contemporáneos de crímenes y gansteres en *Hermano (Brat)*, 1997) y *Hermano II (Brat II)*, 2000), y la inolvidable historia sobre los primeros años del siglo y del cine *De Monstruos Y Hombres (Pro Ourodov I Liudiej)*, 1998).

Polonia





Andrzej Wajda continúa las líneas argumentales de su período anterior y con sus epopeyas sobre el hombre, siempre de gran calidad y plagadas de premios, como *El Director De Orquesta* (1980), o *El Hombre De Hierro* (1981).

Kristof Kieslowski hace un cine estético, de gran belleza visual. Sus obras son magistrales dramas psicológicos, sociales y personales sobre la conducta humana, y con los que se plantea la función del arte y del artista, y la responsabilidad, el valor y la sensibilidad del cineasta. Se da a conocer con *Amator* (1979), y después hace estas películas: *Przypadek* (1982) se compone de tres relatos sobre un personaje y es una imagen irónica de la situación polaca; *No Matarás* (1987); *No Amarás* (1988); *Decálogo* (1989), que es una serie de 10 capítulos, de una hora cada uno, para la televisión; *La Doble Vida De Verónica* (1991), espiritual y esquiva, se rueda en Francia e inicia la propuesta de que hay que acordar la unión de culturas en los próximos acontecimientos políticos; y en 1993-1994 dirige las tres películas llenas de símbolos *Tres Colores*, la hermosa, triste y nostálgica *Azul*, la frívola y delirante *Blanco*, y la oportunista *Rojo*, en correlación con las ideas de Libertad, Igualdad y Fraternidad. En ellas se muestran tragedias de personas con sus conflictos y sus relaciones, pero con la esperanza de reconciliación con ellas mismas y con su entorno.

Agnieszka Holland es colaboradora, ayudante de dirección y autora de guiones en algunas películas de Wajda y de Kieslowski y de los de sus propias películas, *Bittere Ente* (1985) y *Europa, Europa* (1990), una polémica confrontación del alma humana con sus arraigadas convicciones dentro de lo absurdo de los sistemas totalitarios.

Roman Polansky, al ganar en Cannes 2002, con la coproducción europea *El Pianista*, expresa que intenta filmar lo más cerca de la realidad y no a la manera de Hollywood que necesita que el espectador no sea libre ni crítico. Con esta obra quiere ser documento de lo *smuf*, ese abismo contemporáneo de la filmación del dolor y de la profanación de la intimidad.



Capítulos 6 y 7: Azul



Ex-Yugoslavia

El bosnio-herzegovino **Emir Kusturica** es autor de películas, todas ellas premiadas, en torno a la división de pueblos, los conflictos sociales y la brutalidad de las luchas, tomando partido por ciertos grupos, como en *¿Recuerdas A Dolly Bell?* (1981), *Papá Está En Viaje De Negocios* (1985) y *Tiempo De Gitanos* (1989). Luego hace alguna rareza en EEUU, y vuelve con la farragosa, grotesca y cotrovertida, aunque también artística *Underground* (1995), una fantásica visión histórica. En el mismo estilo está *Gato Negro, Gato Blanco* (1998).

Rumanía

Lucien Pintilie dirige *El Roble* (1992), una tragicomedia sobre el derrumbamiento de su país.

Turquía

Yilmaz Güney da a conocer al mundo el cine turco con películas de activismo político, como *Yol* (1982) y *El Muro* (1983).

Historia > Años 80 y 90 > Otras cinematografías

En este período hay países con sistemas políticos sin conflictos y con cinematografías con un desarrollo estable, y hay países con dificultades y convulsiones, pero con cinematografías emergentes. En general, en todos ellos se incorporan las innovaciones de estilo y narrativa anteriores, y se abandonan las pautas de las instituciones para tratar en los relatos temas y personajes extraídos de la realidad cotidiana, en lucha con las condiciones de vida derivadas de las transiciones sociales y políticas en unos países, o con las consecuencias de los sistemas industrializados y tecnificados en otros.

Debido a la poca distribución, no es un cine fácil de ver, pero en todo caso, igual que ocurre con todo el buen cine, merece la pena seguirle la pista.

Historia > Años 80 y 90 > Otras cinematografías > Latinoamérica



Argentina

El autor de *Tiempo De Revancha*, **Adolfo Aristarain**, dirige, con éxito popular, *Un Lugar En El Mundo* (1991), *Martín Hache* (1996) y *Lugares comunes* (2003).

Luis Puenzo también logra reconocimiento con *La Historia Oficial* (1986), una reflexión sobre la brutal opresión de la dictadura militar argentina, y con *Gringo Viejo* (1988), adaptación de la novela de Carlos Fuentes.

También **Sergio Renán**, que ya había adaptado la obra de Mario Benedetti *La Tregua* (1974), dirige una versión de *El Sueño De Los Héroe*s (1992) de Adolfo Bioy Casares.

Con *El hijo de la novia* (2001) Juan José Campanella ha dado su mayor éxito internacional al cine argentino.

En 2002, **Carlos Sorín** realiza con recursos mínimos *Historias Mínimas*, una película preciosa, frágil y delicada pieza de orfebrería.

Uruguay

Uruguay no tiene una producción regular pero destacan Diego Arsuaga, autor de las premiadas *Otario* (1997) y *El último tren* (2002), y Guillermo Casanova (*El viaje hacia el mar*, 2003).

México

Algunas películas de este país consiguen un éxito internacional, tal es el caso de las obras de directores como **Arturo Ripstein** con *La Mujer Del Puerto* (1991), *Profundo Carmesí* (1996) y *El Coronel No Tiene Quién Le Escriba* (1999), y de **Alfonso Arau** con *Como Agua Para Chocolate* (1992) y *Un Paseo Por Las Nubes* (1995). **María Novaro** también consigue notables película con *Danzón* (1991), sobre la lucha de una mujer por vivir, y *El Jardín Del Edén* (1995), sobre los mexicanos que pasan la frontera hacia los EEUU.

Los últimos éxitos internacionales del cine azteca los han protagonizado Alejandro González Iñárritu con *Amores perros* (2000) y *21 gramos* (2003) y Alfonso Cuarón con *Y tu mamá también* (2000), que le abrió las puertas de Hollywood donde dirigió dos entregas de la saga juvenil sobre Harry Potter.

Brasil

Existe cierto paralelismo entre el cine brasileño y argentino de estos años, en cuanto a temas y modos de hacer. Así, **Nelson Pereira Dos Santos** realiza *Memorias De La Cárcel* (1984) sobre la represión militar. Cuando el aperturismo se inicia, **Héctor Babenco** hace un retrato de la delincuencia juvenil con *Pixote* (1980) y *El Beso De La Mujer Araña* (1984). **Susana Amaral** dirige otra película sobre la opresión que sufren ciertas clases, y en concreto las mujeres, *La Hora De La Estrella* (1985), basada en la obra de Clarice Lispector, mostrando las condiciones de vida y el destino de una joven en una sociedad industrializada.

Las últimas revelaciones del cine brasileño son *Estación central de Brasil* de Walter Salles (1998) y *Ciudad de Dios* (2002) de Fernando Meirelles.

Cuba

Tomás Gutiérrez Alea logra el reconocimiento del público, y premios internacionales, después de su etapa crítica al totalitarismo político, con *Fresa Y Chocolate* (1993) y con *Guantanamera* (1995), codirigidas con **Juan Carlos Tabío**.

Colombia, Perú, Venezuela, Bolivia, Ecuador, Chile

Entre los autores de países sin demasiada base industrial hay que citar a los colombianos Sergio Cabrera, autor de uno de los mayores éxitos del cine latinoamericano con *La estrategia del caracol* (1993), y Víctor Gaviria con su conmovedora *La vendedora de rosas* (1998) y al maestro peruano Francisco Lombardi (*La ciudad y los perros*, *La boca del lobo*). Otros nombres son los de los venezolanos Román Chalbod (*La oveja negra*, 1987) y Mauricio Wallerstein (*Cuando quiero llorar no lloro*, 1973), el boliviano Paolo Agazzi (*Tres cruces*) y la ecuatoriana Viviana Cordero (*Un titán en el ring*).

Chile, tras la recuperación de la democracia, experimenta una cierta bonanza industrial y creativa: Ricardo Larraín obtuvo reconocimiento internacional con *La frontera* (1991), y ya descollan jóvenes realizadores como Boris Quercia (*Sexo con amor*) y Marcelo Ferrari (*Sub Terra*).

Otra línea ascendente es la del cine hecho en EE.UU. por hispanos. En el ámbito comercial destaca Robert Rodríguez que se reveló con *El mariachi*. El último éxito de este cine ha sido *Las mujeres de verdad tienen curvas* de Patricia Cardoso (2002).

Historia > Años 80 y 90 > Otras cinematografías > Asia



China

Tras la muerte de Mao se reabre la Academia de Cinematografía y los primeros diplomados forman la llamada *Quinta Generación* que abordan con cierta tolerancia obras realistas o de reflexión sobre la historia reciente en un contexto de desarrollo industrial y urbano. Los más destacados son:

Chen Kaige: *El Rey De Los Niños* (1987), *Adiós A Mi Concubina* (1993), *El Emperador Y El Asesino* (1999).

Zhang Yimou es el más representativo y conocido del grupo: *Sorgo Rojo* (1987), *Semilla De Crisantemo* (1990), *La Linterna Roja* (1991), *Ni Uno Menos* (1998), *Camino A Casa* (1999).

Wu Tianming: *El Rey De Las Máscaras* (1996), *The Old Web (Lao Jing)*, (1986).

Tian Zhuangzhuang: *Ladrones De Caballos* (1986), *La Cometa Azul* (1993)

He Yi: *Xuan Lian* (1994).

Zhan Yuan: *Benjing Bastards* (1993), *El Cartero* (1995).

Más recientemente , aparece una *Sexta Generación* que mira más a problemas urbanos, con drogas, homosexualidad, trabajadores ilegales y conflictos actuales.

Taiwán



Ang Lee: tras estudiar en EEUU realizó en su país *El banquete de bodas* (Hsi yen , 1993) y *Comer, beber, amar* (*Yin shi nan nu* , 1994) en las que aborda el choque entre la mentalidad tradicional y las nuevas generaciones occidentalizadas. Posteriormente trabaja en EEUU y rueda *Tigre y dragón* (*Grouching Tigre, Hiden Dragon*, 2000), un fantástico film de artes marciales.

Hou Hsiao-hsien: *Ciudad De Tristeza* (*Beijing Chengshi*, 1989), *The Puppetmaster* (1993), *Adios Sur, Adios* (1996), y *Flores De Shangay*, que es la mejor, de intrigas y sexo, un hito artístico, un intenso estudio de las relaciones de los individuos y el poder.

Edward Yang: *El Terrorista* (1986), *Yi Yi* (2000).

Tsai Ming-Liang: *Viva El Amor* (1994).

Hong Kong



Mable Cheung Yueng-ting dirige una excepcional tragicomedia romántica dotada de humor sutil, *Un Cuento De Otoño* (1987).

Chan Friend logra una encantadora y simpática comedia con *El Bígamo Feliz* (1987).

Silvia Chang hace una película rara, bergmaniana, una joya de gran belleza y simplicidad con *Pasión* (1987).

Wong Kar-wai es un director con un nuevo y estimulante estilo visual de gran belleza formal, todo ello con la colaboración del director de fotografía australiano **Christopher Doyle**, a base de vivos colores, rápidos cortes y suaves movimientos de cámara: *Chungkin Express* (1994), *Ángeles Caídos* (1995), y *Deseando Amar* (2000).

Vietnan



Tran Auh Hung elige temas de la vida cotidiana, de importancia social o intimista, y además, en sus películas, da gran importancia a los detalles, al tratamiento del color, a la textura de las imágenes y a la banda sonora. Todas son ganadoras de premios: *La Esencia De La Papaya Verde* (1993), *Ciclo* (1995) y *The Vertical Ray Of The Sun* (2000).

Japón

Ayudado por las productoras extranjeras, **Akira Kurosawa** dirige sus, todavía algunas magistrales, últimas películas: *Kagemusha* (1980), *Ran* (1985), *Los Sueños*



(1990), *Rapsodia En Agosto* (1991), *Madadayo* (1994).

Shohei Imamura dirige la romántica y bella *La Leyenda De Narayama* (1983) y la impresionante y bella *Lluvia Negra* (1984).

Yoichi Takabayashy realiza una película de amor excéntrico y tatuajes con un hermoso colorido, *Sekka Tomurai Zashi* (1982).

Juzo Itami: *El Funeral* (1984), *Tampopo* (1986).

Takeshi Kitano: *Fireworks* (1997), *Kikujiro* (1999), *Brother* (2000).

Hirokazu Kore-Eda es uno de los autores más originales de la actualidad: *Maborosi* (1995), *Afterlife* (1998).

India

El clásico y veterano **Satyajit Ray** dirige en 1984 *El Hogar Y El Mundo* (*Ghare-Baire*), una confrontación entre dos tipos de nacionalismo, lo local y lo cosmopolita, y de las dos formas de hacer cine en la India. Casi todos los demás hacen melodramas musicales populares.

Mira Nair se conoce internacionalmente por *Salaam Bombay* (1988), el peregrinaje de un niño por los submundos de Bombay, la subsistencia, la venta de una joven virgen, el amor y la necesidad de cariño. Tras varias películas, en el 2001 recupera la fuerza de *Salaam...* con un hermoso trabajo, *La Boda Del Monzón*.

Irán

Tras la revolución islámica de 1979 se cuestiona el cine comercial y se propicia un cierto cine de calidad siempre que no ataque los valores islámicos.

Abbas Kiarostami es, en palabras de Akira Kurosawa, como el nuevo Satyajit Ray. Su cine es una relación entre documental y ficción, realizado con un proceso de filmación complejo, imbricando acontecimientos reales con momentos creados, y simulando un resultado simple: *Y La Vida Sigue* (1992), *A Través De Los Olivos* (1994), *Close-up* (1989), *El Sabor De Las Cerezas* (1997), *El Viento Nos Llevará* (1999).

Mohsen Makhmalbaf trata asuntos de actualidad de su país a la vez que reflexiona sobre el medio de expresión, como en *Gabbeh* (1996), una película de gran belleza sobre dos amantes de diferentes tribus tejedoras de alfombras "gabbeh", y en la conmovedora *Kandahar* (2001), sobre la situación de las mujeres en el Afganistán de los talibanes.

Samira Makhmalbaf en *Pizarras* (2000), **Marzieh Mshkini** en *El Día Que Me Hice Mujer* (2000) y **Jafar Panahi** en *El Círculo* (2000) versan sobre las condiciones en las que viven las mujeres en Irán.

Otro director interesante es **Majid Majidi**, con películas como *Niños Del Paraíso* (1996), *Y El Color Del Cielo* (1999).

Historia > Años 80 y 90 > Otras cinematografías > Africa



Los cineastas africanos trabajan con características similares a las de otros países con dificultades, convulsiones y cinematografías emergentes, pero muestran un interés especial en la búsqueda de recursos y estilos propios para no ser una copia de los europeos o americanos.

Egipto

Desde los años 40 este país ha desarrollado una potente industria que produce para todo el mundo árabes géneros populares pero también ha propiciado autores de calidad.

Yussef Chahine : el director más conocido del mundo árabe estudió en EE.UU. y empezó haciendo películas costumbristas en los 50 pero en su filmografía abundan las obras de reflexión histórica como *El gorrión* (1973) sobre la derrota ante Israel, *La alternativa* (1976) o *El destino* (1998) sobre el filósofo andalusí Averroes.

Senegal

Ousmane Sembébe está considerado como el padre del cine africano. *Camp De Thiaroye* (1988), *Faat Kiné* (2000).

Djibril Diop Mambéty: *Hyenas*(1992), *La Niña Que Vendió El Sol* (1999).

Mali

Souleymane Cissé: *El Viento* (1982), *Hielen* (1987).

Burkina Faso

Idrissa Ouedraogo: *Yaaba* (1989), *Tilai* (1990).

Historia > Años 80 y 90 > Otras cinematografías > Australia, Nueva Zelanda y Canadá



Australia

Bruce Beresford dirige *Breaker Morant* (1980) sobre el sacrificio de los individuos ante los poderes establecidos y los estados. **Clara Law** es una directora que domina géneros y estilos diferentes y en *Floating Life* (1996) habla de emigración, amor y familia.

Más comerciales son **George Miller** con los apocalípticos *Mad Max* y *Mad Max II* (1981) y **Peter Weir** con *Picnic En Hanging Rock* (1975), *Gallipoli* (1981) y *El Año Que Vivimos Peligrosamente* (1983). Weir marcha a EEUU y hace *Único Testigo*, *La Costa De Los Mosquitos*, y *El Club De Los Poetas Muertos*.

Nueva Zelanda

Jane Campion realiza la intensa y bella *El Piano* (1993). **Peter Jackson** dirige como independiente en 16mm el film de culto *Bad Taste* (1988). Más tarde también dirige la escalofriante *Criaturas Celestiales* (*Heavenly Creatures*, 1991).

Canadá

Denys Arcand, con la notable *El Declive Del Imperio Americano* (1985), que cuestiona las relaciones sociales a través del sexo.

Atom Egoyan es un director que hace cine independiente y alternativo de gran calidad, mostrando la pérdida de las relaciones humanas en una sociedad que sólo se comunica por medios electrónicos. *Exotica* (1994) es una fascinante película de voyeurismo, fantasías sexuales y secretos de familia. En *El Dulce Futuro* (1997), muestra más tensiones y secretos familiares, y en *El Viaje De Felicia* (1999) más relaciones fatales.

David Cronenberg es un dotado director para películas de terror y también para las adaptaciones literarias: *La Mosca* (1986), *Crash* (1996).

Jean-Claude Lauzon con la original y entretenida *Léolo* (1992).

El Director



Steven Spielberg puede presumir de tener una de las filmografías más exitosas, sino la que más, de todos los tiempos. Varios de sus títulos se cuentan entre las películas más taquilleras de la historia del cine. Este interesante registro procede de la combinación de un talento casi innato para el cine (empezó a dirigir desde niño, con su propia familia) con una intuición proverbial a la hora de detectar (o más bien, provocar) las apetencias en el público. Si a esto se le suma su considerables aptitudes como narrador fílmico y el respaldo de la industria hollywoodiense, se obtiene como resultado un auténtico hombre de cine, capaz de poner de moda en todo el mundo dinosaurios o extraterrestres, al tiempo que sensibilizar a la opinión pública sobre las consecuencias del racismo a través de películas de hondo calado, más propias del cine de autor que del cine estrictamente comercial.

Su Filmografía

Pero ni siquiera Spielberg ha escapado al sabor del fracaso. Entre sus numerosos éxitos hay algunos títulos que no alcanzan una nota aceptable en un cineasta de su calado: *Loca Evasión* (*The Sugarland Express*, 1974), *El Imperio Del Sol* (*Empire Of The Sun*, 1987), *Always* (1989) o *Amistad* (1997), bien por una mala concepción, bien por no tener el respaldo del público, figuran entre sus obras de menor prestigio. Una vez detectadas estas excepciones, sólo cabe hablar de éxitos y reconocimientos.

Su primer gran acierto, una vez finalizada la intrigante road movie *El Diablo Sobre Ruedas* (*Duel*, 1971), fue *Tiburón* (*Jaws*, 1975), una película bien narrada y con buen ritmo, que le prepara el terreno para la realización de *Encuentros En La Tercera Fase* (*Close Encounters Of The Third Kind*, 1977), película de extraterrestres que fue nominada al Oscar a la Mejor Dirección.

En 1981 comenzó la saga de aventuras de Indiana Jones, con *En Busca Del Arca Perdida* (*Raiders Of The Lost Ark*, 1981), a la que seguirían *Indiana Jones Y El Templo Maldito* (*Indiana Jones And The Temple Of Doom*, 1984) e *Indiana Jones Y La Última Cruzada* (*Indiana Jones And The Last Crusade*, 1989), todas con Harrison Ford como explorador infatigable, un personaje compuesto de dureza y ternura.

Entre una entrega y otra de Indiana Jones, Spielberg aún tuvo tiempo de rodar *E.T., El Extraterrestre* (*E.T. The Extraterrestrial*, 1982), inolvidable cuento en el que un curioso extraterrestre trata de entender el mundo de los humanos utilizando como cicerone a un niño, *El Color Púrpura* (*The Color Purple*, 1985), drama que ahonda en la trágica existencia de una mujer negra, y *El Imperio Del Sol* (*Empire Of The Sun*, 1987), historia sobre los campos de concentración japoneses de la II Guerra Mundial.

Tras *Always* y *Hook* (1991), de éxito relativo, Spielberg quiso darse garantías definitivas de que su nombre pasaría por derecho a una de las primeras páginas de la Historia del cine, y hace *Parque Jurásico* (*Jurassic Park*, 1993).

Quizá su mejor nivel se lo estaba reservando para *La Lista De Schlinder* (*Schlinder's List*, 1993), con la que Spielberg consiguió convencer incluso a los más escépticos sobre la calidad artística de su cine. La película, planteada como reconstrucción histórica de dramáticos episodios de exterminio nazi, contiene todo tipo de recursos, y obtuvo por fin la consideración de la Academia, que la galardonó con 7 Oscars (entre ellos Mejor Director y Mejor película).

De su última etapa, pasando por encima de *Amistad* (1997) y de *A.I.* (2001), incomprensibles tropiezos en su carrera sólo explicables por haber prestado más atención a su nueva faceta de productor (creó la productora DREAMWORKS en estos años), cabe destacar *Salvad Al Soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, 1998), irregular pero impactante película sobre la II Guerra Mundial, cuyas primeras secuencias ofrecen un tratamiento de las escenas bélicas tan realista como desconocido hasta entonces.



Sus Inicios

La primera etapa de Almodóvar se define por el frenesí y la desinhibición de sus argumentos. *Pepi, Lucy, Bom, Y Otras Chicas Del Montón* (1980), *Laberinto De Pasiones* (1982), *Entre Tinieblas* (1983) y la brillante *¿Qué He Hecho Yo Para Merecer Esto?* (1984) están repletas de extravagancias y de disparates llamativamente provocativos, exhibiendo sin tapujos contenidos (especialmente los sexuales) que lindan con lo prohibitivo, al menos según los moldes estéticos de los primeros años ochenta.

Como todo talento creador que disfruta provocando, Almodóvar consiguió ser desde el inicio objeto de encendidas y controvertidas críticas. Desde aquéllas que le otorgaron el acierto de haber encontrado un nuevo e insólito cauce de comunicación con el espectador, hasta las que le tildaron de oportunista, cuyo único mérito radicaba en saber haber adaptado el esperpento, en su versión más grosera, a la cultura posmoderna.

Su Universo

En cualquier caso, lo que es indudable es que poco a poco Almodóvar ha ido conformando una particular forma de hacer cine. En *¿Qué He Hecho Yo Para Merecer Esto?* y sobre todo en *Mujeres Al Borde De Un Ataque De Nervios* (1988) hace gala de un refinado gusto satírico, a la vez que sigue conformando su especial universo femenino, tan presente en toda su carrera, y causante de que el mundo del celuloide haya generado la etiqueta "chica Almodóvar" para aquéllas actrices que tienen el privilegio de ser fetiches para el director manchego: Carmen Maura, Marisa Paredes, Cecilia Roth... Con *¿Qué He Hecho Yo Para Merecer Esto?*, tras las controvertidas críticas que generó *Entre Tinieblas*, consiguió Almodóvar ganar algo más de respeto entre la crítica más reacia a su obra, aunque todavía llegarían coros apocalípticos, aprovechando la desigual acogida de sus siguientes películas: *Matador* (1986), *Átame* (1989), *Tacones Lejanos* (1991) o *Kika* (1993) .

Por fin, y tras la irregular *Carne Trémula* (1999), llegó *Todo Sobre Mi Madre* (2000), con la que parece aclararse definitivamente el negro panorama en la relación críticos-cineasta. Siguen existiendo los rechazos, pero enfocados ya desde un respeto que nadie se atrevería a romper a estas alturas. Un respeto ganado a pulso, y refrendado posteriormente con la consecución del Oscar a la mejor película de habla no inglesa.

Aunque no sea fácilmente perceptible, su evolución como cineasta es indiscutible. Almodóvar sigue siendo fiel a sí mismo, y eso no le permite alejarse de los personajes extravagantes que deambulan por situaciones límite. Sin embargo, el disparate y las situaciones alocadas de sus primeros filmes han ido progresivamente convirtiéndose en situaciones más reposadas, y sobre todo, más reales. Desde su talento y experiencia, Almodóvar ha conquistado el don de hacer creíbles y verdaderas las tragedias, incluso las más forzadas.

Ciertamente, costaría creer en la efectividad de sus filmes si se repasara en frío el universo dramático de Almodóvar (actores porno, rateros, violadores, homosexuales y travestís de diversa clase y condición, monjas con sida...), pero lo cierto es que con sus comedias y melodramas, Almodóvar ha sabido configurar un universo fílmico propio. Sus personajes transitan por el melodrama y la tragedia, pero siempre sobre un fondo desplegado con enérgico optimismo. Incluso en sus coqueteos con el dolor transmite la esperanza de que hay recuperación después de la tragedia. Su mirada e ímpetus excesivos no son más que los de alguien que renueva en cada película sus deseos de vivir.

Historia > Autores > Francis Ford Coppola



Comenzó en el cine trabajando con el productor independiente de películas de serie-B, Roger Corman, desempeñando varios oficios. En 1970 obtiene el premio por el argumento y el guión de *Patton*.

En 1969, funda en San Francisco la productora **Zoetrope**, produciendo películas de otros como George Lucas y las suyas propias con un espíritu independiente, versátil y ambicioso por el éxito. Corre un gran riesgo con *El Padrino* (1972), pero alcanza un éxito inimaginable y se convierte en un clásico. La película combina violencia, valores y lealtad dentro de un grupo y de la familia. *El Padrino*, con su historia, el estudio de caracteres y el retrato de la sociedad conserva el estilo tradicional del género de gansters y, a la vez, renueva el modo de hacer estas películas.

En 1974, escribe, dirige y produce *La Conversación*, con objetivos más artísticos, siguiendo el estilo de los autores europeos. A pesar de su calidad es un desastre económico y para salir del fracaso Coppola dirige ese mismo año *El Padrino II*, que no alcanza el éxito de la primera pero que es aún mejor, más penetrante e intensa. Se trata de una de las mejores películas de la historia del cine.

En 1979 dirige *Apocalypse Now*, la novela *El corazón de las tinieblas* de Conrad trasladada al conflicto de Vietnam.

Tras otro fracaso económico obtenido con *Corazonada* (1982) vende su productora.

Otras películas suyas son *La Ley De La Calle* (*Rumbling Fish*, 1983), *The Cotton Club* (1984) y *El Padrino III* (1990).

Lenguaje > Teorías

En general, las teorías se preguntan qué es el cine, y las respuestas dependen del enfoque filosófico, psicológico, cultural, estético.... y del período en el que surgen.

Al principio, los teóricos son formalistas, y luego, con la llegada del sonido, son realistas. Se forman así las teorías ontológicas: la Formalista y la Realista.

Después, estas teorías desaparecen y reaparecen o se mezclan o sirven de referencia para nuevos estudios. A partir de los años sesenta los teóricos emplean los métodos de investigación de otras ciencias o se aproximan más directamente al fenómeno cinematográfico, interpretando, debatiendo e intercambiando ideas. Aparecen así **las teorías de Campo y las Metodológicas.**

Teorías Ontológicas		Teorías de Campo y Metodológicas
Formalista(20s-30s)	Münsterberg	Una Ruptura (años 60)
	Arnheim	Cine y Psicología (50s-60s)
	Eisenstein	Cine y Sociología (60s)
	Balázs	Semiótica (60s-70s)
Realista(40s-60s)	Kracauer	Cine y Psicoanálisis (70s)
	Bazin	Teoría feminista (70s)
Síntesis (50s-60s)	Jean Mitry	Narratología (80s)

TEORIAS ONTOLÓGICAS

Teoría Formalista

La teoría Formalista se preocupa de la técnica cinematográfica.

Tuvo su relevancia entre 1920-1935. Después renació en los 60, junto con la Semiótica, y aún continúa influyendo en nuevas teorías. Sus máximos representantes son: Münsterberg, Arnheim, Eisenstein y Balázs.



Hugo Münsterberg (1836-1916)

Seguidor de la filosofía de Kant, es atraído por la capacidad narrativa de la mente y del cine. Para Münsterberg **el cine es el arte de la mente**. Una película, como fenómeno mental que es, coloca al espectador frente a una experiencia estética, superando el mundo exterior, el espacio y el tiempo; el espectador percibe estos elementos como objetos de contemplación, cobrando sentido en su mente al adaptarlos a su mundo interior.

Münsterberg descubre que **el cine expande el plano visual del teatro hacia el fondo, como hace el ojo, y crea la ilusión de movimiento y de realidad. La mirada puede vagar y buscar con libertad y puede encontrar el devenir del mundo**. Después, la memoria y la imaginación dan a los recursos de la imagen (tiempo, ritmo, montaje) un sentido personal.

A un nivel superior, las emociones dirigen la narración, como una experiencia mental fuera del mundo real. El espacio, el tiempo y los hechos en el cine son imaginarios y no actúan en nuestras vidas.

Rudolf Arnheim

Arnheim es gestaltista y dice que el cine es un arte que produce una ilusión imperfecta de la realidad, porque es una imagen en dos dimensiones, con menos profundidad, sin color, con iluminación artificial, y que, además, altera la percepción con encuadres, movimientos de cámara y montaje.

Según Arnheim el cine busca formas de expresión cinematográfica, organizando la iluminación, el gesto y la composición, atendiendo al medio en sí mismo y no imitando la realidad.

Es partidario de las películas que muestran el modo particular de un autor que organiza sus percepciones en modelos creados por él, pero existiendo entendimiento con el mundo que le rodea.

Arnheim dice que la incorporación del sonido va en contra del medio, poniendo al cine al servicio del diálogo.

Sergei M. Eisenstein (1898-1948)

Eisenstein está influenciado por el constructivismo, el cubismo y el futurismo. Como en Kuleshov, Vertov y Pudovkin, su teoría gira en torno al montaje. Concibe las películas como organismos con un alma, un tema. Para él, el cine es un arte con un conjunto calculado de atracciones para moldear la mente del espectador y conducir sus emociones. El espectador alcanzará una comprensión predeterminada por las metáforas y el montaje.

Eisenstein consideraba ineficaces las películas sobre hechos cotidianos que reproducían la realidad. Para él, el registro de la vida no es cinematográfico. El realizador no dirige significados sino que los crea.

Propone una tabla de **tipos de montaje** por categorías, basados en el choque de las atracciones-tomas:

- **métrico**, creando diferentes tempos en el relato, manipulando la longitud de las tomas.
- **rítmico**, relacionando el contenido y el movimiento que hay en las tomas, creando un tiempo superpuesto al real.
- **tonal**, considerando la dominante de las tomas (elementos formales, iluminación, líneas, movimiento, volumen, etc.)
- **armónico**, poniendo en conflicto fragmentos para crear elementos nuevos.
- **intelectual**, incorporando conceptos y las metáforas que interpelen la emoción del espectador, incluso rompiendo el orden narrativo.

Mientras que Arnheim afirma que el conjunto domina y da sentido a los fragmentos, Eisenstein dirige a partir del significado de los estímulos individuales. Así, las tomas se montan por yuxtaposición para producir ideas que reorientan el pensamiento del espectador, el cual sigue el proceso creativo del autor.

Y mientras que otro teórico como Pudovkin considera que la creación se produce en las tomas, que ya tienen una energía definida y que luego el director elige y organiza en busca de significados, **Eisenstein considera las tomas como material plástico para construir significados nuevos, no implícitos en ellas**.

Cuando llega el sonido, repudia el uso natural que destruía sus ideas de montaje, y propone el uso del sonido como contrapunto, para potenciar la creación de imágenes visuales y sonoras.

Eisenstein no se limitó a la teoría formalista y siguió diversificando su investigación



sobre la experiencia cinematográfica. Sus hallazgos están muy asumidos y sus estudios siguen generando nuevas ideas.

Bela Balázs

Balázs es **punto entre los formalistas y los ya próximos realistas**. Le interesa el lenguaje-forma del cine. Según él, el cine como arte sólo podría llegar a un nivel de calidad si: escapaba de lo vulgar y de la rutina; era apoyado por un público exigente; y si se producía en un entorno de condiciones de negocio propicias.

Le atraen las características que hacen del cine un arte independiente: **el cambio de tamaño de la imagen, el encuadre, el montaje, y sobre todo el primer plano**.

Como otros formalistas, propone una tabla de tipos de montaje. Renombra algunos tipos similares a los de Eisenstein, y nombra otros como **montaje poético, alegórico**, etc. Comparándolas con otras artes, las películas muestran otras cosas y de otra manera. Los fragmentos se organizan en el montaje creando un espacio virtual en el que se coloca el espectador. La distancia interior desaparece y el espectador siente una experiencia estética diferente, identificándose con personajes y situaciones de las películas.

Balázs dice que el cine no trabaja la realidad, sino el propio tema cinematográfico, y aconseja no llevar al cine obras maestras de la literatura, que ya están perfectamente adaptadas a su propio medio, sino malas o mediocres que permitan una transformación a partir de la experiencia del autor de cine.

Con todo ello, Balázs no estaba de acuerdo con las películas de sólo técnica, de sólo apariencia, donde el artificio no ofrece formas significativas o narrativas con un tema humano interesante. De este modo se aproxima a la ya cercana teoría realista.

Teoría Realista

El cine se desarrolló bajo el influjo de la pintura, la literatura, la ciencia y la cultura popular, convirtiéndose en industria de entretenimiento. Los medios de comunicación se multiplicaron mientras que la libertad del arte era bastante limitada. El cine podía seguir muchos caminos, pero se estandarizó y se institucionalizó, como hoy la TV, para unos espectadores que no se preocuparan demasiado por las imágenes y por su contenido.

Al margen del cine de entretenimiento de masas tenía que existir un cine auténtico que posibilitara comprender el mundo y nuestra situación en él. De estas preocupaciones surgen teóricos más interesados en el contenido de las películas.

El realismo fue una corriente subordinada al expresionismo-formalismo durante los primeros cuarenta años del cine, hasta que el **Documentalismo Británico** y el **Neorealismo Italiano** desarrollaron su propia teoría. Durante su vigencia, años 40 y 50, fue más valorado por directores como **Vertov, Vigo, Grieson, Rosellini, Zavattini**.... que por los teóricos. Los directores reaccionaban contra el abuso de los medios y buscaban una posición más ética.

Los teóricos realistas más importantes son: Kracauer y Bazin

Siefried Kracauer (1899-1966)



Kracauer se pregunta ¿qué es cinematográfico?. En su respuesta importa más **el contenido de una película, en sintonía con la realidad** y presentando la vida como es, que su tratamiento o forma. Sin embargo, es evidente que hay que utilizar unos medios expresivos para mostrar un material estético, pero siempre que sean medios básicos vinculados al contenido, sin efectos ópticos ni predominio del montaje.

Kracauer aceptaba un equilibrio entre lo formalista y lo realista, siempre que lo realista fuera el principal interés de la obra. La técnica y la estética no debían aparecer sólo por sí mismas. El tema es el mundo y el flujo de la vida, que son los vehículos para transmitir emociones, ideas y valores.

De este modo, la atención del espectador es cautivada por la impresión de la realidad, incluso de las regiones ocultas de la realidad. Después, el espectador reacciona con una respuesta física y mental que le lleva al interior de la película, como en un sueño que le aporta emociones. Esta experiencia le pide interpretación y análisis.

Kracauer separa las películas en **experimentales** o de vanguardia, con mucha expresión y menos argumento, de aquellas que más le convencen, **las que registran la naturaleza y tienen argumento.**

Pero en estas últimas también establece categorías de peores a mejores: **teatrales; adaptaciones literarias**, más o menos cinemáticas; y **películas con argumento encontrado**, que se mueven entre el documental y la narración, su argumento surge del material de la realidad y su final es abierto.

Según Kracauer, la dispersión y la vaciedad de la vida conlleva la fragmentación de las ideologías y nos aboca a una cultura disgregada y sin creencias. El arte podría mejorar nuestra experiencia, pero también el arte se une al abstraccionismo de la cultura.

André Bazin (1918-1958)

Bazin fundó en 1951 Cahiers du Cinéma, donde luego trabajaron Truffaut, Godard, Rohmer, Chabrol y Rivette. Estudia las películas y las agrupa según los valores y leyes que muestran y, a partir de ahí, establece su teoría.

Para Bazin **el cine es el arte de lo real**. El cine puede mostrar formas de la realidad incluso sin recursos técnicos ni artísticos. La realidad no es igual a lo visible. Para él, el cine expone la verdad de lo real, mientras que para Kracauer sólo es la realidad de los hechos.

El cine también es un lenguaje que da forma a la imagen. Los trazos que la realidad deja en la imagen son materia prima de este lenguaje. Bazin es partidario de **las tomas largas, de la corrección de encuadre, de la profundidad de campo y de la unidad de espacio y tiempo de la realidad**. Con estos recursos, el espectador puede dirigir su atención con más libertad y poder de lectura, más allá de la realidad que se muestra, y puede percibir que se prolonga en el fuera de campo y en su mente.

Bazin se opone al montaje psicológico, manipulador, que se utiliza como engaño en la mayoría de las películas para aportar ilusión de realidad, y con ello avisa sobre el cine dominante. Así, en el rodaje de muchas películas cobra relevancia el desglose para el orden de grabación de las imágenes, lo cual, en muchos casos, es lo opuesto al realismo. En estas películas, las tomas se hacen en tiempos y espacios organizados por razones financieras, y luego, con trucos, se manipulan las situaciones y las emociones de la realidad, pegando planos con imágenes poco verosímiles. En otras ocasiones se hace lo contrario, representando descarnadamente el sexo, el amor y la muerte, y esto tampoco es aconsejable.

Sin embargo, aconseja el uso preciso del montaje dentro de una línea narrativa, sin fragmentar el tiempo y el espacio. También aconseja un estilo basado en la medida de la abstracción, de la significación, de la forma y del propio estilo, ya que un autor debe hacer una selección de la realidad pero no transformarla.

Así, propone películas de Flaherty, Stroheim, Murnau, Renoir, Wyler, Welles y del Neorrealismo, todos ellos preocupados por descubrir el mundo con imágenes tomadas de la realidad y que rompen con las apariencias oficiales. Además, son películas que ofrecen **la posibilidad de interpretar los hechos**, como hay que hacer a diario en la vida.

Pero Bazin también quería que aparecieran nuevos estilos para que el cine



evolucionara hacia formas más variadas y personales; y creía que el realismo lo haría progresar en esa búsqueda. Algunos estructuralistas y semióticos le han tildado con mofa de humanista e idealista, pero sigue siendo un teórico de referencia. Él vio la renovación, la necesidad de meterse en el flujo de la vida.

UNA SÍNTESIS

Jean Mitry

Mitry dedica al cine toda su vida. En él hay algo de fenomenología, teoría interior que se preocupa de la experiencia misma de presenciar el cine, pero esto será centro de interés de otros estudios que tienen más en cuenta la psicología. Mitry **se acerca más al estructuralismo, y con un estudio interdisciplinar hace una síntesis de todos los teóricos anteriores.**

El cine es arte y también objeto lingüístico. El cine es plural e incorpora toda clase de textos. Cada aspecto merece un estudio paciente y riguroso, y no la aplicación de una sola teoría o ideología. Mitry estudia la imagen, el montaje, las formas y el poder y el propósito que tiene el cine. De ello sostiene que el cine está basado en principios estéticos que son la aplicación formal de funciones lógicas y psicológicas. En estos estudios y conclusiones hay aspectos formalistas y realistas.

Mitry ve la pantalla como un marco para la estética de la planificación de planos y escenas. El resultado es una visión particular de la realidad. En este marco se puede percibir lo que se muestra, y también, sin velar la realidad con excesos artísticos, otro mundo compuesto por la mente del autor. Así, el espectador ve una película, y también concibe la película en su mente, comparando su forma de ver con la del autor.

Mitry plantea propuestas sobre el espacio, el tiempo, la composición y tipos de encuadre, y distingue entre **montaje interior** (creando significados con las imágenes que hay dentro de un plano y que sugieren un ritmo) y **montaje exterior** (uniendo planos para crear ese ritmo y no otro, ya que no se pueden crear ideas que no surjan de las imágenes iniciales). **Utilizando ambos montajes, las buenas películas encuentran soluciones poéticas que trascienden los argumentos y la realidad,** logran producir emoción y motivan la idea de un mundo nuevo psicológicamente real. Ningún otro arte hace esto.

Para Mitry, el cine expresa la vida con la vida misma y no se puede entender según las reglas y principios convencionales del arte. Desechaba las películas teatrales y las totalmente expresionistas o abstractas. Se acerca a Eisenstein más que a Bazin cuando dice que el **montaje reflexivo** está en las películas importantes, en las cuales existe tensión entre lo que se muestra y lo que se siente, y además trascienden el relato y ofrecen una experiencia.

Un autor que nombra es Dreyer, cuando dice que el autor goza de total libertad para combinar tomas, siempre que sean del mundo natural. Pero el único sentido natural del mundo es el que el autor da a sus percepciones, ya que la realidad sólo posee el sentido que le concedamos.

El cine muestra el drama del hombre frente al mundo que se organiza en una narrativa con forma estética y con códigos poéticos que permiten ver más allá otros significados.

Mitry también es idealista, ya que según él, el cine sigue dependiendo de formas de ver el mundo y de una lógica más allá del propio cine. Pero investigaba ya en terreno de la **semiótica**, si bien no estaba de acuerdo con explicar el cine solamente por sus rasgos lingüísticos.

TEORÍAS DE CAMPO Y METODOLÓGICAS

A partir de los años 60 se abren paso nuevos estudios sobre el cine, partiendo de investigaciones y métodos de trabajo seguidos por otras ciencias, como la semiología, la psicología, la sociología, el psicoanálisis, la hermenéutica, etc.; y también se elaboran teorías a partir del trabajo directo realizando películas, y del intercambio de ideas con otros realizadores y teóricos.



Una ruptura. Nuevos cines

En los años 60, en varios países de Europa y América, aparecen movimientos autocalificados de *nuevo, libre (free), independiente*, etc, sostenidos por **directores-teóricos**, con el deseo de romper con las formas tradicionales y buscando nuevas fórmulas expresivas y narrativas.

Los directores teóricos de la *Nouvelle Vague, Free Cinema, Cinema Nuovo, Tercer Cine, New American Cinema, Underground* y otros, son rebeldes, huyen de la conformidad y defienden un estilo personal, a la vez que se preocupan de la teoría y



del arte buscando la verdad de las cosas, adquiriendo el compromiso con la realidad, y dando testimonio de su época y de la sociedad, e incluso de la cara oculta del mundo.

En sus trabajos hay intuición, improvisación y libertad creadora. Algunos realizan ejercicios experimentales, otros buscan ser de utilidad social. En todos se añan los hallazgos y teorías anteriores, en un intento de unir arte, lenguaje, imaginación, comunicación, imagen personal y experimentación.

Cine y Psicología

Uno de los teóricos que reflexionó sobre el funcionamiento de lo imaginario y lo onírico en el cine fue Edgar Morin. Para éste y otros teóricos como él, **el cine es mezcla de psicología y de lingüística, y adquiere sentido por la participación afectiva del espectador.** El cine es percepción, comprensión, memoria y participación. Una película existe en la imaginación del director, el cual con soluciones técnicas crea unos estímulos reales que producen efectos ilusorios en el espectador, que reconstruye la película en su mente. El espectador, situado en un entorno determinado, reconoce y descifra lo que ve, disfruta con la historia y se identifica con los personajes. El espectador puede ser más o menos consciente, intuyendo grados de realidad y de ilusión. De este modo asume una distancia psicológica, y puede participar con pasividad o con una actitud crítica.

Cine y Sociología

Algunos estudios abordan los aspectos socioeconómicos, los rasgos de la realidad social, los procesos colectivos, y el mercado. El cine es representación social ya que **toda película habla de la sociedad que la ha producido**, dejando signos de su época y su cultura. En las películas subyace una visión particular de la historia y de la sociedad, de clases sociales, de grupos marginados y de poder, etc. El estudio de la sociedad puede hacerse también a través de los estilos y de la interpretación de los relatos, que llevarán el sello que las singulariza. Incluso se puede rastrear en las películas lo oculto de las sociedades, lo que representan y el tratamiento de la realidad con sus convenciones.

Semiótica. Christian Metz

Metz está cercano a la lingüística y al psicoanálisis y para él y otros semióticos **el cine no es una lengua con un sistema de signos para la intercomunicación, es un lenguaje sin gramática que combina y organiza imágenes, trazos gráficos, palabras y sonido.**

Metz diferencia lo **filmico** (técnica, industria, directores, censura, público, actores, etc.) de lo **cinematográfico** (estudio interno de la mecánica de las películas, aisladas de todo contexto, cómo se construyen y transmiten sentidos, y cómo una película, o un grupo de ellas, tiene significaciones especiales). Pues bien, lo filmico, como no es estudio de la semiología, lo deja para otras disciplinas.

Estudia las películas con rigor metodológico, preguntándose con qué códigos, mensajes codificados, funciona el cine para transmitir significados al espectador.

El cine utiliza **códigos-mensaje**, como por ejemplo los movimientos de cámara, el flash-back, el claroscuro, los símbolos culturales y los tipos de montaje. Algunos códigos son comunes a todas las películas, otros pertenecen a un género, e incluso los hay propios de un autor. Los códigos se relacionan en un conjunto, en un texto, en una secuencia, en una película o en un grupo de películas, de tal modo que pueden sentirse y leerse como un todo.

Para la semiótica, lo más cinematográfico es la utilización de los signos y cómo se montan los planos.

El cine comunica **significados denotativos** (imágenes que muestran similitud entre significante y significado, y con las que se aproxima a la realidad), y **significados connotativos** (que son más producto de la cultura, como las figuras retóricas de los planos que intentan transmitir ideas y convierten al cine en algo dinámico).

El cine ha sido más veces convencional que revolucionario en el uso de los códigos. Sin embargo, algunos directores fueron innovadores, por ejemplo Eisenstein, Antonioni y Resnais con la relación espacio-temporal. También, algunas obras muestran claramente sus códigos: las películas de Eisenstein utilizan símbolos, son conceptuales; las de Stenberg combinan iconos; las de Murnau, Renoir y Rosellini relacionan elementos naturales tomados de la realidad; Murnau introduce un buen número de recursos técnicos; Godard hace transparente el proceso de creación, en contra de la ilusión, y mezcla todas las innovaciones anteriores en un puzzle de

signos.

La semiología se extiende en otras reflexiones y métodos, como el psicoanálisis, y proporciona un objetivo de estudio: el texto cinematográfico como espacio de estrategias de comunicación audiovisual. Metz continuó participando en nuevos debates entre cine, psicoanálisis y narratología.



Cine y Psicoanálisis

En los años 70, los teóricos influenciados por el psicoanálisis tratan de exponer los mensajes ocultos en las películas, analizando sus elementos como síntomas o ausencias de un director considerado como un paciente. Después, comparan las películas con los hechos procedentes del inconsciente y de los sueños.

El cine opera psíquicamente en un espacio imaginario, creando simulacros que satisfacen los deseos del autor y del espectador. Con el cine se quiere experimentar una realidad más allá de lo real, onírica, superponiendo percepción y representación. La mecánica del cine es la de los sueños.

Teoría Feminista

En los años 70 y 80 surgen cines independientes y hay un crecimiento del número de mujeres trabajando en todos los oficios del cine. Algunas directoras, investigadoras, críticas y teóricas se interesan en el papel de la mujer en el cine. También aparecen publicaciones y festivales preocupados en este centro de interés.

Se analiza el papel que se le ha atribuido a la mujer en el cine desde su presencia y desde su ausencia. Su situación es de marginalidad, su creatividad es reprimida, carece de personalidad y de identidad, y los personajes que representa son estereotipos: o marginados o glorificados. Se la presenta pasiva, como algo decorativo, un icono o estímulo de reclamo, o se muestra a la mujer mito, abstracta, no natural, fuera de toda realidad, época o lugar. En algunas películas es objeto amenazante, represor, en otras es objeto de culto, un fetiche. A veces se reviste de hombre, como símbolo de modernidad.

La mayoría de las películas no son de mujeres ni para mujeres. Sin embargo, paradójicamente, las mujeres son asiduas espectadoras, que sienten placer deseando lo que muestra el cine y se proyectan y se identifican con las situaciones que controlan los hombres. Por todo ello se proponen nuevas orientaciones, modificando personajes y situaciones, y nuevos tratamientos del lenguaje y de la representación.

También surgen estudios sobre el papel de la mujer en el proceso de creación del cine, en relación con los diferentes oficios desempeñados a través de los años.

Al articular una teoría sobre una identidad, su método de estudio y sus conclusiones pueden aplicarse para otras áreas de trabajo, otros campos de la realidad que nos rodea (clases sociales, minorías, subculturas, etc.), porque el cine se ha construido al margen de muchos de ellos.

Narratología

En los años 80 y también posteriormente, los teóricos, como Barthes, Deleuze, Eco, Bergala, etc., opinan que el cine es algo más que signos y significados, expanden el espacio de sus estudios retomando todas las teorías cinematográficas anteriores y los trabajos de otros campos también considerados anteriormente, y añaden nuevas ciencias como la **hermenéutica** (el estudio de los textos).

La narratología estudia un conjunto de elementos cinematográficos y todos los aspectos que surgen al relacionarlos entre sí. Veamos:

En una película hay imagen, palabra, música...; esto es el objeto, el **relato**.

Luego, se necesita el acto que da cuerpo al relato, con unos recursos y reglas, y con un estilo para construir un espacio verosímil donde se desarrolla la acción; esto es el discurso, la enunciación, la **narración**.

Además, también es objeto de estudio:

- el proceso de construcción y el tipo de narración
- la actitud y la visión particular del director al seleccionar y organizar los hechos
- la sociedad que produce la película
- la época y el contexto en que se muestra
- la implicación del espectador, con sus recursos mentales y sus esquemas representativos, al tratar de sacar a la luz lo que muestra la película, tratando de compartir la obra con el autor, en un proceso de comprensión y de reconstrucción



- y también se pueden estudiar las estructuras que subyacen como comunicación oculta.

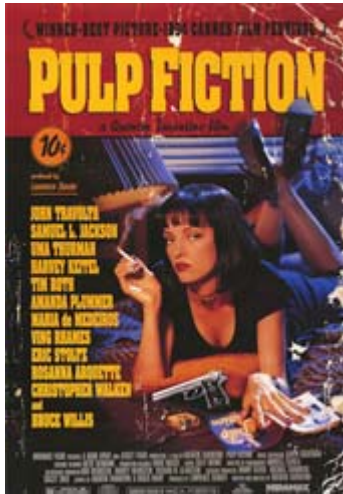
Todo este conjunto de elementos, y las relaciones entre ellos, es designado por unos u otros como la diégesis, la representación, la **narratividad**.

Según **Bergala**, para que una película sea verosímil debe tener un contenido y unos recursos convencionales, establecidos por el género, la cultura y la moda a los que pertenece. Se debe integrar en un universo diegético.



La narratología valora un cine de trascendencia y de realidad. Su propuesta demanda un poco de esfuerzo para obtener más satisfacción y más beneficio intelectual. **Barthes** propone **releer en contra de consumir**.

Análisis Cinematográfico > Pulp Fiction



En *Pulp Fiction* (1994) se encuentran ejemplificadas algunas de las características comunes del cine postmoderno de finales del siglo XX y principios del XXI. Fundamentalmente se podrían citar la hibridación de géneros en cuanto a contenidos y la hibridación de estilos en cuanto a formas. Si tradicionalmente el cine, salvo excepciones, había fijado límites más o menos estrechos en ambos sentidos, desde los años 80 y 90 se produce una variación en los hábitos de consumo de cine. La globalización del mercado audiovisual y en consecuencia la elevada producción de cine y televisión provocaron que los espectadores se convirtieran en expertos devoradores de imágenes. Esto ha ido permitiendo un efecto de trasvase de códigos narrativos y formales entre unos géneros y otros.

Pulp Fiction, film con fondo de cine negro, incorpora tanto en sus diálogos como en su acción elementos tomados de la comedia e incluso del más puro costumbrismo americano. Las escenas de acción y violencia se mezclan con elementos cotidianos más elementales de la cultura americana y universal (hamburgueserías, cafeterías, cine de serie B, televisión, drogas...), sin que el resultado se vea afectado por la falta de credibilidad.

Formalmente, marca una distancia prudente con el cine negro clásico. No necesita una imagen de marca que le permita ser reconocida como cine negro. Desaparecen los claroscuros, las iluminaciones acusadas en las noches de hampa y en general casi todos los recursos marcadamente característicos del género.

En cuanto a transparencia, y esta es otra de las grandes características del cine de finales de siglo, desaparecen las barreras insalvables entre cine clásico y cine formalista. Ambas corrientes se integran en un único lenguaje. En *Pulp Fiction*, Tarantino se mueve entre estas dos aguas como pez experto. A veces utiliza recursos clásicos, invisibles, como ocurre en multitud de planificaciones (diálogos, escenas de acción...), mientras que en otras ocasiones recurre a recursos más llamativos (encuadres forzados, ralentizados,...). Así se puede apreciar, por citar ejemplos, en secuencias que mantienen en un solo plano diálogos con los personajes de espaldas a cámara (diálogo entre Jules y Vincent antes de entrar al piso de los traficantes); en ralentizados para dramatizar momentos de especial intensidad (los violadores cierran la puerta antes de quedarse a solas con Marcellus); los flashes blancos que adornan los disparos de Jules y Vincent al recuperar el maletín de Marcellus); la utilización de primeros planos eternos (presentación del boxeador Butch, escuchando instrucciones).

Ciertamente, la utilización de este y otros recursos confieren a la película un cierto tono de autoría intencionada, pero pocas veces hasta las películas de finales de siglo el cine había alcanzado una integración tan fértil de los estilos transparente y formalista, tradicionalmente contrapuestos y empleados en estado químicamente puro. En cierto modo, el espectador ya ha aprendido a decodificar cualquier mensaje, por complicado que sea, y a integrarlo en la narración de forma natural, sin que la continuidad diegética se vea afectada. Por eso Tarantino puede permitirse emplear recursos como la sobreimpresión de rótulos ("9 minutos 37 segundos más tarde") e incluso juegos como la cuadrícula virtual dibujada por Mia al dirigirse a Vincent ("no seas cuadrículado"). Estos recursos, que muchos años antes hubiesen sido mal tolerados por el espectador, le permiten a Tarantino establecer guiños en la narración, además de homenajear visualmente a las revistas *Pulp*, fuente de donde arranca la película.

Al mismo nivel, sin embargo, se mantienen recursos clásicos empleados con maestría. La secuencia de montaje en la que se Vincent se prepara una dosis de heroína parece todo un homenaje, en cuanto a estilo, al cine clásico. Los montajes paralelos (Vincent bebiendo alcohol vs. Mia cortando coca; Vincent acelerando en el coche vs. Lance hundido en su sofá), funcionan magistralmente, con una sutileza en la conducción del espectador hacia los detalles (en las secuencias con drogas funcionan muy bien el contraste de los planos generales de los personajes con los primeros planos de los estupefacientes).

Pero quizá una de las mejores aportaciones de la película sea su disposición estructural. El argumento, que puede ser reconstruido sencillamente en una continuidad lineal de tres días, es presentado de forma desordenada. Así, Tarantino puede unir originalmente historias que casi son independientes, pero que se integran a la perfección gracias a esta disposición especial y al hecho de que existan personajes comunes en todas ellas. No es un recurso nuevo, pero sí que se emplea con una efectividad contundente.

Quentin Tarantino, tras su exitosa dirección en *Reservoir Dogs* (1992) y su participación en los guiones de *Amor A Quemarropa* (1993) y *Asesinos Natos* (1994), se había convertido en una especie de "niño malo" dentro de Hollywood. Ya fuera una etiqueta industrial o una verdadera declaración de principios del director,

el hecho es que estos precedentes crearon un idóneo clima de expectación ante *Pulp Fiction*. Como suele ocurrir en tales circunstancias, la película se llevó a un tiempo los mejores halagos y las diatribas más encendidas. Los detractores de la película argumentaron principalmente su actitud benevolente respecto a la droga y la violencia. Aun así, la película consiguió la Palma de Oro en Cannes y un Oscar al mejor guión original (tras 7 nominaciones), entre otros muchos premios.

La frescura de la película, patente en el toque mágico que el director imprime a todos sus elementos, desde los diálogos hasta la disposición estructural del argumento, pasando por la banda sonora, ha marcado toda una forma de hacer cine y ha creado algunos iconos que han pasado ya al universo audiovisual del nuevo siglo XXI (vestuario de los protagonistas, baile en el Jack's Rabbit Slim,...).

Ejercicios

Sugerencia: visiona un filme de un autor USA reciente (*Coppola, Altman, Kubrik, Scorsese, Woody Allen, los Coen, Jarmusch, Tarantino*)

1 La llegada de la tecnología digital ha cambiado y sigue cambiando el cine. Analiza brevemente cómo influye y qué resultados (negativos y positivos) tiene en tu opinión.

2 Lee el anexo "Cine, publicidad, televisión" y expón brevemente tu criterio sobre este tema



3 Señala qué tipo de cine prefieres y por qué.

4 Recomienda una película que te guste especialmente destacando sus valores y elementos fílmicos

Anexo > "Cine, publicidad y televisión" por Alberto Ruiz Rojo

Los lenguajes audiovisuales provenientes de diferentes formatos, convergen y se relacionan dando origen a continuas e interesantes novedades formales. **Cine, publicidad y televisión se retroalimentan mutuamente en una incesante búsqueda de nuevos caminos.**

El contagio y flujo de ideas entre todas las artes y lenguajes ha sido siempre una base de la cultura. En el inmenso mundo de las ideas, la creatividad vive constantemente realimentada. Escribir es siempre reescribir e inventar es siempre reinventar. Shakespeare dijo que el teatro tenía la misión de ser el espejo del mundo, y, junto al referente de la vida misma, todos los lenguajes expresivos se nutren de otros en una incesante búsqueda de nuevas formas, nuevas ideas, nuevas combinaciones y nuevos puntos de vista.

¿Quién está a la cabeza en este camino en los lenguajes de los medios de comunicación de masas? Normalmente entendemos al cine como el medio más personal, (vemos al comienzo de un film "una película de"). Realmente, tras las producciones cinematográficas y sus inmensos presupuestos están las grandes compañías y estudios que se mueven por un criterio comercial, el poder de muchos productores con gran influencia y finalmente las cadenas de televisión, cuyos derechos de antena permiten a menudo que un película pueda llevarse a cabo. En la publicidad, los creativos de las agencias tienen a su verdadero productor en el cliente. Éste a veces confía en los criterios de la agencia, pero otras muchas impone su criterio sobre la decisión final.

En las cadenas de televisión una larga lista de filtros sobre los guionistas y directores, dificulta que se puedan realizar opciones atrevidas tanto en el fondo como en la forma. Los miedos y demás fantasmas de productores ejecutivos, asesores, jefes de producción, jefes de área, directores de antena, programación, accionistas, gestores e inversores publicitarios terminan por repercutir, casi nunca favorablemente, en la calidad de los resultados.

Aspectos formales

Curiosamente, en cuanto a aspectos formales del lenguaje se refiere, quizá sea la publicidad la que se ha colocado en primer lugar en lo que significa innovación y ruptura. La explicación es sencilla. Los responsables de las agencias han convencido a sus clientes de que su primera misión para triunfar es diferenciarse, sorprender, captar la atención del espectador para que su mensaje llegue a buen fin. La publicidad es una especie de parásito que vive adosado al cine y la televisión. A diferencia de ellos, el espectador no ha elegido ver publicidad sino que se le cuela como un virus. Esto obliga al lenguaje publicitario a una incesante lucha por la diferenciación que obliga a reciclar e innovar ideas constantemente. Existen dos factores fundamentales que ayudan a los creativos publicitarios en esta tarea: las altas dotaciones presupuestarias con que a menudo cuentan, lo que les permite ser los primeros en probar **nuevas técnicas de producción y post-producción**, y el reducido metraje de los spots (20 o 30 segundos), que les permite emplear opciones narrativas muy atrevidas, que en duraciones mayores producirían un cansancio terrible. Otras veces, esta escasez de metraje hace que la publicidad importe **el universo diegético de determinada película o programa de televisión** para facilitar la comprensión rápida de la historia o para apoyarse en el éxito de su predecesor (cuántos spots hemos visto herederos de films o programas de tv de éxito). Utilizar **una determinada música ya muy conocida** es otro de los reiterados recursos del lenguaje publicitario.

Junto a la publicidad, se encuentra abriendo brecha con fuerza el cine independiente, que arriesga en **la búsqueda e implantación de nuevos códigos**. Cuando estas nuevas fórmulas narrativas están ya muy asumidas por el espectador llegan al cine comercial y a la televisión. Últimamente el cine comercial se ha visto obligado a incorporar rápidamente nuevos estilos debido al ansia de innovación de su principal clientela: el público adolescente. Tristemente los contenidos de este cine no han sufrido el mismo desarrollo.

Un ejemplo fácil de cómo se generan todas estas rupturas de lenguaje sobre la narrativa audiovisual clásica se encierra en la consigna **"convertir un defecto en un efecto"**. Tras muchos años donde el cine y la publicidad han trabajado en depurar la narrativa clásica (mayor número de planos, más movimiento de cámara, cualidades de fotografía muy cuidadas, completa cobertura de encuadres), apareció en los 80 la necesidad de renovarse. Una vez que se había demostrado que se podía hacer todo "bien" había que empezar a hacer las cosas "mal", esto llamaría la atención.

El lenguaje del incipiente video-clip y el redescubrimiento de las antiguas vanguardias cinematográficas, desde el expresionismo alemán, la nouvelle vague, el surrealismo y la conexión con otros lenguajes plásticos, producirían el comienzo de la renovación del lenguaje audiovisual.

Una de las primeras rupturas que se asentó en el lenguaje publicitario fue el "plano que se mueve", invención ya presente en mucho **cine independiente filmado con cámara al hombro** y heredado del documental y los reportajes televisivos. Este movimiento involuntario de la cámara se tradujo en todo tipo de movimientos compulsivos y "meneos" (ahora si voluntarios), llamados a provocar cierta tensión. A partir de aquí se desarrollaron muchas variantes de defectos convertidos en efectos: encuadres torcidos, saturación de color, de-saturación, desenfoques, contrastes absolutos, montaje abrupto, fotogramas colados, flashes, imágenes quemadas, drop-outs, imitación de defectos o arrugas de cinta, interferencias, etc...

Video-clips y TV

Junto a la publicidad ha habido otro gran explorador de códigos visuales que ha sido el video-clip. Este género que nace "cojo" de un lado fundamental del audiovisual al venir ya predeterminado el audio, hace que toda la creatividad se concentre en lo visual, en lo que ha sido y sigue siendo un campo abierto de vertiginosa experimentación de todos los recursos visuales posibles. Con presupuestos parecidos a los manejados por la

publicidad, tienen respecto a ésta la ventaja de contar con más tiempo para contar las historias y una mayor libertad expresiva, ya que no necesitan incorporar un producto (el producto ya es la canción en sí).

La televisión, pese a su papel más conservador termina siendo el medio donde todas estas nuevas tendencias (a veces simplemente modas pasajeras) se afianzan y se fijan en la cultura audiovisual. Y aunque suele ser el último medio a donde llegan las novedades, si se convierte en ocasiones en inspiración para códigos que, trasplantados luego a otros medios, se convierten en elementos de vanguardia o ruptura (como el lenguaje del reportaje, o de cualquier género televisivo que se convierte, parodiado o sacado fuera de contexto, en base de una nueva forma de contar.)

Avances Tecnológicos

Desde siempre, **muchos de los avances en las formas de contar historias han venido conectados a avances tecnológicos.** Éstos eran incorporados por los creadores para generar nuevos códigos, nuevos estilos. La lista de ejemplos es interminable: el gran angular permite a Orson Welles y a su director de fotografía Greg Toland crear un nuevo estilo visual; las cámaras ligeras de cine en 16 mm y las emulsiones rápidas permiten a la nouvelle-vague ofrecer mayor verismo en las historias; el uso de steadycam en los 70 abre posibilidades importantísimas a la movilidad de la cámara; y por fin, en la era electrónica, nacen los primeros efectos de video con mezcladores analógicos, las experimentaciones con realimentaciones cámara-monitor, las colorizaciones y los croma-keys. Más tarde aparecería la imagen digital, con inmensas posibilidades de procesamiento. Las cámaras remotas (cabezas calientes), y por último las infinitas posibilidades de los avanzados softwares (infografía y modelado en 3D) que permiten día a día pequeños y grandes avances.

Técnicas más simples

Este constante *feedback* entre técnica y creación es el verdadero pilar que sustenta el desarrollo del lenguaje audiovisual. No obstante, la existencia del condicionante factor presupuesto, obliga en muchas ocasiones a los creadores a buscar soluciones más baratas, pero igualmente "efectistas", con capacidad para provocar el impacto deseado en el espectador sin necesidad de elevadas inversiones. Así llevamos asistiendo en los últimos años a una corriente paralela que junto al trabajo por ordenador y tecnológico, pretende innovar con *técnicas más sencillas*, consistentes por ejemplo en mirar hacia lo "amateur", bien sea imitando el aspecto de una película casera de super-ocho o video doméstico, o bien buscando deliberadamente "el feísmo", disfrazando el discurso con una sugerente aspecto "underground", asimilado a conceptos tan atractivos como la juventud, la libertad etc.

Un ejemplo evidente sería "Dogma 95", una especie de reinención del "cinema verité" de los 60, donde la utilización de cámaras de video de formato doméstico (mini Dv) y la proclamación de un código de conducta en busca de una depuración contra el teórico efectismo del cine nos lleva a la aparición de otro efectismo: el de la aparente realidad construida por ese aspecto de reportaje. La propia ausencia de los efectos del cine (música subjetiva, iluminación artificial, travellings, grúas etc..) a los que estamos tan acostumbrados, se convierte automáticamente en otro "efecto".

Convergencia

Cada día las barreras entre medios de comunicación son más finas y la globalización y convergencia de sus lenguajes es imparable. Hoy no sería nada raro ver un video-clip que imita la estética de un spot, que se basa en el aspecto de una película que copia a otra película en blanco y negro de los 50 que buscaba parecerse a una determinada serie de televisión.

Alberto Ruiz Rojo es director de cine, series de televisión y publicidad.