

PROYECTO DE GRADUACION
Trabajo Final de Grado

Directores Contemporáneos
El estilo de sus obras quiebra con lo clásico

Ronald Daniel Chong Salcedo
Cuerpo B del PG
Diciembre de 2009
Cine y TV.
Facultad de Diseño y Comunicación
Universidad de Palermo

AGRADECIMIENTOS

Al cine, ese conjunto de verdades expuestas en una pantalla que hipnotiza a cuanto sujeto se acerca, a veces sensible a veces onírico y otras tantas envuelto de realidades que no agotan a las culturas.

A mis compañeros, quienes iniciamos un camino juntos, con los que compartí proyectos, horas infinitas de estudio, risas, nervios, debates, a ellos, los que seguramente volveré a encontrar en el camino.

A los docentes, por la dedicación a la carrera, por introducirnos en una realidad no lejana desde que iniciamos los estudios.

A mi familia, por estar presente durante mi formación, por disfrutar del cine y ser parte de varios proyectos durante la carrera.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO 1 EL CINE CLÁSICO	13
1.1. David W. Griffith y el M.R.I.....	15
1.2. El texto versus la representación clásica.....	23
1.3. La escritura manierista en el cine.....	25
CAPÍTULO 2 CINE MODERNO	30
2.1. Inicios del modernismo.....	33
2.3. La narración en el cine moderno.....	36
2.3.1. El sujeto enunciador.....	37
2.3.2. La reescritura del género.....	38
2.3.3. la focalización.....	40
CAPÍTULO 3 DIRECTORES CONTEMPORÁNEOS	43
3.1. Wong Kar Wai.....	48
3.2. Gus Van Sant.....	55
3.3. Lars Von Trier.....	60
CAPÍTULO 4 PROPUESTAS DEL CINE ACTUAL	66
4.1. Integración de lo clásico y lo moderno.....	75
4.2. La estética documental.....	78
4.3. El montaje.....	81

CONCLUSIONES.....87

INDICE DE FIGURAS

Figura 1 Van Sant, G. Fotograma sacado del film *In the mood for love*. 200052

Figura 2 Van Sant, G., Fotograma sacado del film *Elephant* 2000.....58

Figura 3 Von Trier, L., Fotograma sacado del film *Dogville* 2003.....63

Figura 4 Wong Kar Wai, G. Fotograma sacado del film *My blueberry nights*. 200770

Figura 5 Lars Von Trier, G. Fotograma sacado del film *Anticristo*. 200977

INTRODUCCIÓN

La actual dicotomía que presenta el cine clásico versus el cine contemporáneo y a su vez, la aparición de nuevos textos fílmicos, autores, cultos, festivales y demás, muestran una gran diversidad a lo que discurso audiovisual se refiere. Por lo que se intenta evidenciar la evolución del texto cinematográfico desde el punto de partida denominado cine clásico, hacia un modelo contemporáneo que impone los rasgos de estilo y autoría por parte de sus creadores, ahondando en los directores contemporáneos y sus nuevas propuestas.

Así pues, el proyecto tiene como premisa fundamental, realizar un análisis puntual sobre los rasgos estéticos y creativos del cine contemporáneo, mediante la selección de un corpus fílmico correspondiente a los directores elegidos que por sus particulares características, plantean un fuerte referente de quiebre con el cine clásico.

La justificación del proyecto, está dada, por el hecho de que es imposible pensar que el cine, no muta ni evoluciona, al contrario, se nutre de vanguardias, literatura, realidades sociales. Por otro lado el continuo aprendizaje del espectador sobre la escritura audiovisual, infiere en una voluntad hegemónica que pone al descubierto a directores contemporáneos que plantean dicha evolución desde el estilo

propio de sus obras. Tomando como referencia a los directores Gus Van Sant, Lars Von Trier y Wong kar Wai, quienes han sabido mantener y construir un estilo propio en sus producciones, las mismas que emplean una construcción basada en la nueva lectura sobre el texto clásico y su resignificación.

El proyecto, cuenta con una delimitación en cuanto a rubro artístico, con esto se refiere a la selección de directores que con su estética aportan una diversidad de elementos que infieren a la ruptura con el canon.

Se pone en mesa de análisis al contemporáneo, teniendo consigo una pauta autoral e independiente. Los directores procedentes de Norte América, Dinamarca y China, respectivamente otorgan una diversidad cultural encarando el arte fílmico también desde su procedencia y así vislumbrar las propuestas individuales de cada autor.

El principal objetivo es evidenciar la ruptura que plantea un estilo cinematográfico determinado, al poner en descubierto al autor de las imágenes mostradas. Dado que en el cine clásico, todo lo relacionado con la producción y cualquier rubro que estuviese fuera de la historia, está oculto para que el espectador logre entrar y comprender el discurso sin ningún tipo de autoría que dificultara su lectura, por lo que el rol de dirección quedaba limitado a mostrar el relato de la mejor manera posible, con elementos

establecidos por el Modelo de representación institucional (MRI) que según González Requena en su escrito sobre los inicios del cine, "dota la narración y sus escenas en múltiples planos y diferentes posiciones de cámara con una lógica precisa" por la cual las fracturas que éstas suponían en la continuidad perceptiva de las imágenes quedaban automáticamente borradas. (González Requena, 2007, p. 33).

De la misma manera, los objetivos particulares buscan analizar de forma específica, los elementos artísticos, estéticos y visuales de los directores que han sido seleccionados para demostrar dicha ruptura, mediante el análisis y descomposición de sus obras, que evidencian una cultura de cine contemporáneo.

Se tiene así específicamente los elementos que suponen una diferencia del canon clásico, tomando el punto de vista y como se lo aplica en una estructura alternativa de focalización, desde la información que se le brinda al espectador en las obras de Gus Van Sant, la puesta en escena y el arte que evidencia el trasfondo de los estudios de filmación en las obras de Lars Von trier, la imagen poética y los elementos de reescritura del género *melodrama* en los films de Wong Kar Wai.

Dicho proceso se lleva a cabo mediante el visionado, recorte y análisis de la filmografía seleccionada de cada director.

Aumont, dentro de sus teorías sobre cine, señala un proceso similar; "Existe una tradición interna la teoría del cine llamada a veces teoría indígena. Es el resultado de la teorización acumulativa de las observaciones más pertinentes de la crítica de películas, cuando ésta se practica con cierta agudeza." (2005, p. 15).

El trabajo final de graduación, está categorizado como ensayo, puesto que cumple con una parte esencial de la carrera; Licenciatura en Comunicación Audiovisual, que es la crítica y el análisis fílmico.

Así mismo, el trabajo aporta a la carrera una mirada y un punto de vista sobre la evolución del cine clásico y como los nuevos directores proponen que las obras cinematográficas, al igual que en cualquier otro arte, tengan un estilo que las haga propias a su realizador y que sean identificables al valorar su estética personal y por otro lado ofrece a los consultantes del proyecto, un análisis profundo y puntual sobre rasgos estéticos y creativos de tres directores del cine contemporáneo, y como el análisis fílmico es considerado infinito, dado por las variables de enfoque que se pueden practicar, el trabajo aportaría a la disciplina, un análisis significativo sobre los cambios y tipos de escritura que posee el cine en la actualidad.

La metodología del trabajo, comprende un relevamiento desde la conformación del cine clásico como tal y las características textuales y formales que extiende dicho cine, para comprender como y cuando una obra cinematográfica infiere una ruptura en el canon.

Se evaluarán los rasgos que los directores seleccionados poseen en su escritura para comprobar o refutar el planteo que se expone en el trabajo, que se basa en que; el estilo propio que un director contemporáneo propone en su obra cinematográfica, infiere una ruptura sobre el cine clásico puesto que se evidencia una autoría sobre las imágenes mostradas.

Para tener un primer acercamiento al desarrollo de este proyecto, es necesario implementar y definir nociones teóricas que servirán como fundamento para la sustentación del trabajo.

Como elemento primordial de análisis, es importante identificar el contexto en el que surge el cine clásico, el mismo que tuvo lugar a partir de la narración que presentó David Wark Griffith, en cuanto a una primera cristalización del canon de representación clásica, logrando establecer un sistema de códigos de lectura cinematográfica desde su obra *El nacimiento de una nación* en 1915, en donde por primera vez se tiene noción sobre la construcción de la *historia* y el *discurso* en un largometraje.

Así también se diferencia la historia y el discurso dentro la narrativa audiovisual.

La historia presenta un conjunto de sucesos y situaciones que son producidas y/o experimentadas por los personajes en un tiempo y espacio determinado, teniendo en cuenta que el discurso se refiere a cómo se articula la historia, es decir, los recursos que se utilizan para narrar los acontecimientos en función de la historia (Chatman, 1990 p.26.).

Griffith, consigue contar una historia desde la fragmentación de planos, introduce el primer plano como elemento dramático, la cámara ubicada en diferentes ángulos, en el lugar justo para mostrar el recorrido, movimientos y gestos de los personajes, suponiendo entre cada plano una unión lógica a la que se denomina continuidad.

A su vez el *raccord*, un elemento puro del canon clásico, que tiene que ver con la concordancia visual entre cada plano.

La historia se convierte en diegética, y al hablar de diégesis, se comprende a la historia como un universo ficticio y sus elementos se ordenan para formar una globalidad, también se refiere a la serie de acciones, en un supuesto marco geográfico, histórico y social, así como el ambiente de sentimientos y motivaciones en la que se produce. Vale destacar el espacio clásico, que al pertenecer a la diégesis, presenta rasgos verosímiles desde su construcción,

es decir que están contruidos lo más realistas posibles para que se correspondan con la historia.

Es importante explorar a un film como texto, el autor Aumont, en su bibliografía sobre el análisis del film, sintetiza el texto fílmico como una "unidad de discurso, efectivo en tanto actualizado" refiriéndose a una materialización de una combinación de códigos del lenguaje cinematográfico (1990, p. 100).

Por otro lado, la aparición de los estudios cinematográficos y la inevitable creación del género, los mismos que dieron lugar a la creación de un sistema de estudios y un sistema de estrellas en Hollywood, dichos géneros, poseen rasgos y características propias, se contempla la temática y la estética correspondiéndose mutuamente.

En el caso del melodrama, se exaltan las penurias que le ocurren generalmente a una heroína, contemplando conflictos amorosos y familiares similares al denominado *culebrón* dado en las novelas televisivas hoy en día, dentro de una sociedad que repudia el comportamiento de distinto de la mujer, todo esto correspondido fielmente con los artificios del cine y los elementos formales, tales como la iluminación, la puesta de cámara, los espacios y el tiempo narrativo.

Así es como el cine clásico obtiene su eficacia, en cuanto la fácil lectura por parte del espectador, que con lo expuesto

anteriormente, busca borrar en su espectáculo fílmico, las huellas de su trabajo, es decir de su propia presencia.

En este punto aparece la premisa planteada, 'si la institución clásica de cine, pretende borrar las huellas de un sujeto enunciador y el cine contemporáneo presenta un estilo mostrado que evidencia la presencia de un autor dueño de las imágenes, se estaría entonces promoviendo un quiebre con dicha institución clásica', por lo que mediante el análisis fílmico del trabajo, se pretende demostrar la premisa de partida.

Para esclarecer el aspecto estético que entra en juego del lado contemporáneo, Bordwell, relata que ha habido, desde siempre, dos posiciones respecto a la representación fílmica, dos grandes actitudes encarnadas en dos tipos de cineastas, "los que creen en la imagen" y "los que creen en la realidad", dicho de otra manera, los que hacen de la representación un fin artístico, expresivo en sí mismo y los que subordinan a la restitución lo más fiel posible de una supuesta verdad, o de una esencia de lo real.

(Bordwell, 1996, p. 28).

Se produce entonces en el cine contemporáneo, una suerte de creencia en la imagen, puesto que los nuevos directores manejan la estética de sus imágenes más allá de mostrar simplemente un discurso pegado fielmente a la realidad, usando recursos que evocan a diversos sentidos y sensaciones

en cuanto el arte y dramatismo de sus obras así lo requieran, tomando elementos arbitrarios y característicos de su estilo personal haciendo propias las imágenes propuestas en su discurso contemporáneo, desde la instancia en que el cine clásico tuvo su primer período de crisis en el que surgió el *manierismo* aplicado al cine.

Se trataba de un estilo artístico predominante en Italia a finales del Alto renacimiento en 1590 extendiéndose hacia el barroco en 1600, dicho estilo se basaba en una cuestión anti clásica que cuestionaba el ideal de la belleza expuesto en la pintura del renacimiento, dicho término se le fue otorgado al cine en la década del 50, directores como Orson Welles y Alfred Hitchcock empezaban a dar señales de enunciación en sus obras, tratando de exponer su mirada personal en las obras que dirigían.

En el caso de *La dama de Shangai* de Welles, dicha mujer representaba al cine clásico llevando a la muerte de su amado hombre que simbólicamente representaba la figura de Welles como director. *La ventana indiscreta* de Alfred Hitchcock, aludía firmemente una figura omnisciente desde la puesta en escena y la ubicación de la cámara en la escritura de su obra. En la secuencia inicial, un fotógrafo permanece con la pierna rota sentado en una silla de ruedas, la cámara arbitrariamente se acerca hacia la ventana, tomando el punto de vista del director, quien según este acto muestra su

inconformidad sobre el espectáculo clásico que intentaba borrar su enunciación.

1. EL CINE CLÁSICO

En esta primera instancia, es necesario ubicar el contexto histórico del cine clásico, el mismo que se instauró a partir de la conformación de elementos constructivos de narración y se buscaba un perfecto entendimiento del texto fílmico conformado como tal.

El director norteamericano, David. W. Griffith, quien mostró por primera vez en su largometraje *El nacimiento de una nación* en 1915, todos los recursos narrativos que el cine había ido desarrollando hasta ese momento, reuniendo y sistematizando los elementos que había puesto en marcha una serie de cortometrajes para la productora Biograph, la misma que abandona en 1913.

Su propuesta la realiza de una forma tal, en que queda establecido un modelo de cine que se perpetuaría hasta la actualidad, aunque existieron varios realizadores en dicha búsqueda y cada antecesor forma parte del proceso de conformación del modelo clásico, pero se toma a Griffith como el director más completo puesto que pudo lograr incluir en su discurso los elementos y recursos que forman el canon, ubicándose como fundador del modelo.

El cine clásico presenta un texto que enfatiza la continuidad y comprensibilidad de la película, dándole al espectador caracteres fuertes constantes durante toda la película y un argumento al que se adhiere un final feliz. La forma en que se establece el eje de acción, refiriéndose a la posición de la cámara con respecto al personaje y a su vez la mirada del personaje hacia cierta dirección, el uso de los primeros planos, la alternancia entre planos generales que permiten que el espectador comprenda y organice mentalmente el espacio donde transcurre la acción y planos cortos apreciando el detalle, constituyen la base del modelo, aunque se denomina únicamente como base del canon, puesto que en la escritura se pueden encontrar aún elementos pertenecientes al modelo primitivo, pero que se pulirán en los futuros textos con un sentido evolutivo.

El cine clásico presenta también un conjunto de normas que borra cualquier autoría del texto, es decir, que las imágenes que muestra el canon son específicamente construidas para generar la comprensión por parte del espectador, los planos están previamente pensados para ubicar y seccionar la pantalla de manera tal, que los personajes se muevan casi coreográficamente para no desorientar ni confundir la dirección en la que se desenvuelven los personajes y que el espectador no pierda la concentración del texto por un salto inesperado.

El cine de Hollywood, contiene elementos que atrapan al espectador, es decir, que además de los elementos narrativos, también cuenta con el *Star System*, (sistema de estrellas), donde se promueve a las películas publicitando según los actores que intervienen en ella y que también se incluyen dentro del texto, dichos recursos intensifican el denominado sistema, teniendo en la mayoría de las obras clásicas, un acercamiento de la cámara hasta un primer plano del rostro de las estrellas de Hollywood, remarcando la identificación del público con el artista.

El rápido crecimiento de la industria cinematográfica en los Estados Unidos, contribuyó al surgimiento del *Studio System* (sistema de estudios), se crearon amplios espacios para la realización de obras cinematográficas, como el caso de Universal estudios, Metro Goldwyn Mayer (MGM), Warner estudios, Columbia pictures, cada uno de ellos posteriormente van a girar sus producciones según el gusto del espectador, dedicándose de esta manera, al melodrama, el musical, el suspenso, la comedia, siendo todos éstos, *géneros* cinematográficos que contienen sus propios códigos de escritura, y que a su vez respetan las normas de construcción que pertenecen al modelo de representación institucional, (MRI).

1.1. David W. Griffith y el Modelo de Representación Institucional

Para comprender la búsqueda que Griffith contempló para la conformación del texto clásico y a su vez, entender los elementos de construcción que el canon emplea, se toma como referencia, los inicios del director en la etapa de realización dentro de la productora Biograph y su segundo largometraje *Intolerancia* de 1916, en la que se realizará la descomposición de dichas obras para introducir las bases del M.R.I.

Un trabajo relevante del director fue; *The Painted Lady* (La chica pintada) de 1912, un cortometraje muy rico a nivel dramático.

El corto cuenta la historia de una muchacha de clase alta, a la que no le gusta pintarse la cara, reflejando un contraste con su hermana, que atrae a los jóvenes en las fiestas por pintarse el rostro y lucir más extravagante.

La chica conoce a un ladrón que llega al pueblo, quien se gana la buena voluntad del ministro de la ciudad, conoce a la chica y le saca información sobre el trabajo del padre, la chica se enamora de él y cuando el ladrón entra disfrazado a robar a la casa, ella le dispara y lo mata, al darse cuenta de que era él, pierde la cordura y se vuelve loca.

En ésta etapa de Griffith, 1912, ya podemos observar un cuidado más exacto en detalles cinematográficos, la

presentación de los personajes es más notoria, las actuaciones definen rasgos de la personalidad de los personajes. En éste corto, la introducción esta dada por las dos hermanas, una apresurada pintándose la cara para salir a la fiesta y otra claramente más sencilla.

Los planos duran más tiempo sobre la protagonista, lo que es informante de su rol protagónico.

Griffith, usa espacios rigurosamente contiguos para construir la representación, tiene lugares claves dentro de la casa, que construyen una idea de ubicación, aunque los encuadres sean cortos, éstos empiezan ubican al espectador dentro de la casa, también en el estudio del padre y el pasillo contiguo que conduce a las escaleras junto a la habitación de las chicas, de esta manera utiliza únicamente tres escuadres dentro de la casa, y no cambia la cámara de lugar, lo que indica claramente que ya tenia planificada la idea de montaje y que grababa las escenas independientemente del orden lineal, sino por ubicación escenográfica.

Afuera, en exteriores, también encuadra tres puntos de vista, uno muy importante para la construcción dramática, ubicando las escaleras de afuera de la casa de las chicas, la plaza donde se lleva a cabo la fiesta, y por ultimo un pequeño puente, que es el lugar más importante en el corto, y en el que se puede observar claramente el afán de Griffith en construir un lugar común para la protagonista y para el

espectador, (puente en el que se conocen la chica con el ladrón, y adonde acude la protagonista varias veces después de la muerte del ladrón, desquiciada hablando sola como si él estuviera ahí).

En cuanto al *raccord*, término que alude a una concordancia visual entre los planos, está perfectamente logrado, las entradas y salidas de cuadro, la dirección de miradas, es decir, que no falla en el recorrido de un personaje en movimiento y que respeta el espacio en el encuadre cuando se trata de la dirección de miradas.

Griffith, en ésta etapa aún no fraccionaba la escena en muchos planos, básicamente usaba un solo encuadre para cada acción, es decir que aun no está del todo plasmada la idea de plano y contraplano, ni de corte en la toma, pero si utiliza el fraccionamiento para cumplir con acciones distintas usando un montaje paralelo, y también alterno al unir líneas narrativas, lo que implica narrar líneas argumentales simultáneamente, mostrando en paralelo una situaciones en espacios distintos, para finalmente unir las en un clímax, donde se puede emplear el denominado *rescate a último momento*, función del suspense que inicia el director y que será desarrollado a profundidad en las producciones hollywoodenses, el término que sabiamente François Truffaut, define como "La dramatización del material narrativo de un

film, o mejor aún, la presentación más intensa posible de las situaciones dramáticas". (2003, p. 57).

En cuanto a la iluminación, tampoco juega con recursos tales como penumbras, o sombras que contengan una carga dramática más notoria, es decir que, es plana, pareja, pero si respeta la diferencia entre la luz de interiores y la luz de exteriores.

En interiores usa una luz más tenue, un poco más oscura, pero pareja y en exteriores, se podría decir que usó luz natural, teniendo únicamente una suerte de rebote sobre los rostros para difuminar las sombras, puesto que es una luz muy clara y fuerte.

Se puede observar también, una temprana búsqueda de conformación de un lenguaje uniforme y claro, consiguiéndolo de una manera más notoria en *Intolerancia* de 1916, cuatro años más tarde y habiendo rodado ya un largometraje anterior, aparece este film que posee una alta complejidad narrativa, tratándose de cuatro historias que ocurren en distintas épocas, y que las va alternando unas con otras, pasando de la historia de Babilonia, la de Judea, la de Francia y la actual, uniéndolas con el plano de una mujer meciendo a su hijo recién nacido, como elemento simbólico.

De esta manera, en la secuencia *In the temple of Love, The sacred dance in memory of the resurrection of Tammuz*. (En el templo del amor, el baile sagrado en memoria de la

resurrección de Tammuz). Presenta una puesta de cámara y luces, es decir propuesta fotográfica y un gran despliegue coreográfico de actores.

La secuencia empieza con cientos de fieles alabando de rodillas a la imagen del Tammuz, mostrado en un plano general y con un punto de vista de la cámara, más lateral, lo que remite a una perspectiva encontrada.

La escena siguiente es muy interesante a nivel compositivo sobre los elementos y la disposición dentro del cuadro, se observa una escalera grande, y una coreografía actoral, la cámara es alta y usa una grúa que va bajando hasta encuadrar a la pareja que baila en el centro de los actores, al bajar la grúa cambia de plano, y hace un *travelling* hacia adelante y retrocede, como si la quisiera darle ritmo a las tomas, no solo con los actores, sino también con un movimiento coreográfico de la cámara en conjunto.

La toma siguiente no solo tiene una buena composición en cuanto a la ubicación de los personajes y la forma de encuadrarlos, sino que, en cuanto a la historia, tiene un fuerte contenido erótico, hombres y mujeres recostados sobre alfombras en una actitud referente al placer de la carne, pasando a una toma muy corta donde muestra una vasija humeante, incluyendo nuevamente el simbolismo en sus imágenes y luego regresa a exteriores donde se rinde un homenaje al

Tammuz, de esta manera, continúa el ritmo de la cámara acompañando a la coreografía.

Para resaltar a los actores principales, de entre tanta multitud, los ubica más arriba que el resto y cierra el iris, focalizando la atención en ellos. La reina Egipcia le envía una rosa al Rey usando unas palomas atadas a un carruaje, que salen y entran en cuadro en una perfecta unión entre ambas tomas.

También, la iluminación de esta secuencia tiene una gran carga dramática, usa las penumbras para los interiores donde están agrupados hombres y mujeres, aludiendo a un descontrol de las multitudes, que se tocan unos a otros, utiliza el artificio del humo, que crea un ambiente denso aportando intensidad dramática.

En los exteriores, la escenografía majestuosa, alude a la construcción del verosímil en la película, junto a una iluminación que marca una diferencia en las texturas, creando una reconstrucción por demás verosímil de la época.

El avance en cuanto a estilo que presenta Griffith, está dado desde la puesta de cámara, la iluminación y la complejidad narrativa.

Además de lograr una técnica más compleja en cuanto al montaje, podemos observar un mayor trabajo en la dirección de actores y un nivel coreográfico más alto en cuanto al ritmo de la estructura dramática, así como la puesta de cámara, que

logra un avance notorio en la composición del encuadre y la búsqueda de perspectiva, se observa una fragmentación dentro de la acción, usa recursos de montaje como la ampliación, recurso que se basa en hacer un corte sobre el eje de cámara y acortar el plano, dándole énfasis a lo que está ocurriendo, que a diferencia de los cortometrajes anteriores solo cortaba para cambiar de lugar o de acción, ahora también fragmenta el plano dentro del mismo espacio, usando recursos como plano y contraplano, que consiste en mostrar en un plano la acción y en otro la reacción ayudando a una mejor comprensión de la línea objetiva de acción.

El uso de cierre de *iris*, (lentilla ubicada en el lente de la cámara), delimita o focaliza a un personaje, logrando una identificación con el espectador y alude a un protagonismo mayor centrando la información en un espacio del cuadro.

Los decorados tienen un mayor tratamiento y conjugado con el vestuario hacen que tenga mayor realismo sobre la representación, a su vez, la iluminación es usada con un sentido dramático, el uso de sombras y recursos como penumbras, aportan a que el *suspense* sea más profundo, puesto que proporciona el clima necesario para que el espectador se comprometa con lo verosímil de la historia.

También, el hecho de trabajar con cuatro historias diferentes y ambientadas en épocas distintas, denota un mayor

conocimiento del lenguaje cinematográfico, es decir, el control que tiene con la representación.

En los cortos de la Biograph, si bien tenía conocimientos del montaje alterno y unía varias líneas narrativas, en intolerancia pone al máximo sus conocimientos de montaje, porque no solo alterna una línea narrativa, sino que, por cada historia que narra, va alternando dentro de cada una y a su vez lo hace externamente, al cambiar de una historia a otra, de ahí la complejidad narrativa, y el crecimiento del ritmo en su obra, pero esto, también estuvo presente a menor escala en *El nacimiento de una nación* de 1915, donde se lo considera como director del modelo de representación institucional, sirviendo de ejemplo a los futuros directores del cine clásico.

Otro de los factores por lo que se lo considera parte del MRI, es la duración de la película, es decir que al trabajar con largometrajes, lo hace parte del modelo con el que se trabaja hasta hoy en día en el cine clásico, porque tiene un mayor control sobre el texto fílmico y puede subdividir en actos con un principio, un desarrollo y un final pero con más complejidad en la trama principal y en las secundarias.

1.2. El texto en la representación clásica

Una vez conformado y sistematizado el canon clásico, surgieron directores hegemónicos que emplearon lo conseguido por Griffith, para realizar obras cinematográficas bajo el sello y la estampa de Hollywood, encontrándose un sin número de obras que reflejaban un silencio en cuanto a su escritura, volcados a una construcción del universo ficcional fuertemente verosímil, habitado por personajes impecablemente caracterizados, sólidos y creíbles, donde la mirada del espectador sobre la representación era del todo clara y limpia, sin que estuviese contaminada por los elementos externos del lenguaje, es decir, que las huellas de un sujeto enunciador y creador de dichas imágenes, estaba por demás oculta por los relatos, primando lo narrativo y lo construido a nivel de historia y argumento, sin que los artificios de escritura y autoría pudiesen poner al descubierto a los creadores de la representación y de esta manera contaminar la mirada telespectador sobre lo que observa.

Por ello, no se habla de texto, puesto que la escritura es borrada por completo para que el espectador se comprometa con lo narrativo y se alude más bien a una representación que deja de lado la escritura.

El cine clásico, presenta una realidad ordenada y no existe pie para enigmas que develen algún otro significado que no sea el propio de la representación.

Barthes, en su texto *El grado cero de escritura*, afirma que "Las palabras del discurso clásico, llevan el cine más lejos un sentido que no quiere depositarse en el fondo de una palabra, sino expandirse a modo de un gesto total de intelección, de comunicación". (1973, p. 49).

Entendiendo que la representación clásica, impone una realidad evidenciada en la pantalla, se recurre a una historia donde solo cabe lo que se cuenta y la mirada del espectador ante lo narrado, como si se tratase de un libro con el que solo se efectuase una lectura lineal y se obviara la reflexión o el punto de vista de su escritor. Puesto de otra manera, el cine clásico traza una única división, que se basa tan solo en la narración y el espectador, dejando de lado a una escritura que exigirá sea leída e interpretada por el mismo espectador, invalidando la crítica y el planteo de una diferencia artística de creación.

1.3. La escritura manierista en el Cine

El término manierista que es proveniente de la pintura, se basaba en una cuestión anti clásica que cuestionaba el ideal de la belleza expuesto en la pintura del renacimiento, dicho manierismo reflejaba un quiebre con la exposición de lo bello, es decir, que el sujeto observador de dichas obras

renacentistas llenas de realismo y perfección, aluden a una pronta identificación para quien las observa, ya sea por la clase social burguesa que estaba inmortalizada en la pintura, o en algún tema específico de la época que era tratado mediante la pintura con un tono realista en cada pincelada, siendo criticado por la pintura manierista que arremete contra la pintura del renacimiento planteando un quiebre con dicha forma perfecta y realista que plantea una supuesta realidad en el lienzo.

El término fue empleado en el cine en la década del 50 y se alude a una escritura manierista sobre el cine clásico, que plantea una mirada propia sobre el texto fílmico, por el hecho de que surgió la necesidad por algunos directores pertenecientes al cine clásico, quienes promovían la autoría de sus obras.

Así pues, si la pintura renacentista, promovía ser contemplada como única, fuerte y real, tendiendo en su composición una sola mirada, que encierra un universo propio que es independiente de todo lo que fuera del cuadro rodea, el cine clásico se compara y se asemeja a dicha estructura, presentando en el canon, una única mirada sobre la representación que sin importar quien observe la obra, perpetuará un solo significado.

Como resultado de lo mencionado anteriormente, surge la necesidad por parte de varios directores pertenecientes al

cine clásico, de dotar sus obras con otro tipo de miradas e interpretaciones, teniendo connotaciones simbólicas en sus representaciones, por ende ya se puede plantear una idea de escritura, puesto que en sus obras se maneja un significado que demuestra que detrás de los relatos y argumentos, hay una mirada extra que pertenece a su creador.

Orson Welles, un director clásico que empieza a utilizar simbólicamente dentro de su relato, una analogía sobre la mirada del modelo de representación institucional y representa la potente acción del cine clásico, intocable y perfecto, por medio de una mística mujer que en contraste con el hombre que vive por ella y que a su vez muere por querer entrometerse en su perfección, hablando específicamente sobre *La mujer de Shangai* (The lady from Shangay) de 1947, encontrando una fuerte relación simbólica, sobre la situación en la que se encontraban varios directores de la década del 50, sirviendo como ejemplo para los demás realizadores clásicos y sus necesidades de quiebre con la industria.

Alfred Hitchcock, también realiza una propuesta que encierra una mirada externa a la propia representación, se habla de su mirada personal, teniendo como referencia a *La ventana indiscreta* (The rear window) de 1954, la historia presenta a un fotógrafo incapacitado que observa el comportamiento de sus vecinos por medio de la ventana. Desde el primer plano de la película, Hitchcock caracteriza a un fotógrafo, arte que

también implica un acto de mirar sobre lo que se va a retratar, y por otro lado, lo presenta inválido sobre una silla de ruedas, lo que simboliza su propia circunstancia, un realizador inválido de realizar su propia obra.

Por otro lado, la ventana enfatiza el fotograma de la pantalla cinematográfica en un acto simbólico y ese travelling hacia fuera de la misma, donde el punto de vista a partir de quien nos cuenta la historia, no corresponde ni al fotógrafo inválido ni a nadie más dentro de dicho espacio, sino que compromete directamente al director, sobre lo que de ahí en más se va a mostrar, siendo puramente un acto de rebelión ante la industria, para dar pié a sus meritos y haciéndose responsable de su propia obra, aclarando y mostrando desde el inicio que si existen huellas de una escritura sobre el texto fílmico, quebrando de esta manera con las características del cine clásico, que por su parte y desde sus bases, es imposible pensar en una tercera mirada.

El voyerismo (pasión que despierta el hecho de mirar para algunos y el de sentirse observado para otros), va a caracterizar al cine de Hitchcock.

Se enfatiza el lugar de la mirada, jugando abiertamente, con el que mira, el que es mirado y también el rol de la mirada propia sobre sus obras, pasando por el hecho pasional, erótico y desde luego fisonómico que se puede despertar en el espectador.

Esto lo consigue, puesto que pone en juego el punto de vista en sus manos, informando al espectador, que ciertos planos los introduce en su escritura, para reafirmar que tiene el control sobre el texto y la representación, lo que es indicativo de una fuerte noción de estilo, y que da paso hacia una modernidad y una resignificación sobre las bases del cine clásico.

Los directores clásicos empiezan a ahondar temas más profundos que la simple representación y el espectador mantenía una postura pasiva ante lo mostrado, cumpliendo con una misión espectacular, más no de reflexión ni de crecimiento.

El inicio del cine moderno también invitaba al espectador a sacar conclusiones sobre lo mostrado, realizando hipótesis sobre la resolución y jugando con un ir y venir en base a la mirada y la interpretación del film.

2. EL CINE MODERNO

El cine moderno se refiere al conjunto de películas que se alejan de las convenciones que definen al cine clásico, y cuya evolución ha establecido desde su surgimiento, un fuerte llamado de ruptura. Estas formas de cine, no surgen de la tradición artística, sino de la imaginación de artistas individuales involucrados en el arte cinematográfico con la firme convicción de creación en sus propuestas.

De manera que, mientras el cine clásico es tradicional y colectivo, el cine moderno es individual, le pertenece a su autor y el espectador está en su derecho de reconocerlo. Mientras el cine clásico está constituido por un sistema de convenciones que a su vez constituyen un modelo cinematográfico, en cambio el cine moderno está formado por las aportaciones de artistas individuales que ofrecen elementos específicos derivados de su visión personal de las posibilidades expresivas del lenguaje cinematográfico. Las experimentaciones que dan pie al surgimiento de un cine moderno, tienen que ver intrínsecamente con las formas y los contenidos del discurso fílmico, ahondando tanto en la temática como en la estética de las obras.

En muchos casos, se realiza una resignificación del cine clásico, puesto que es anterior y se presenta con una estructura clara, la misma a la que se plantea una evolución, promoviendo un quiebre con lo que el canon propone. Así pues, si el cine clásico presenta un raccord, y unas secuencias impecablemente narradas, el cine moderno, va a implicar un falso raccord en el que se salte el eje de acción y se produzca un ritmo que evidencie la producción del film.

También, si el cine clásico ocurre en estudios y en ambientes completamente verosímiles, la experimentación del cine moderno acudirá a escenarios reales y naturales, además de presentar una construcción espacio temporal que implique más que un realismo, una estética.

Muchas fueron las situaciones que pusieron en marcha la experimentación del hombre y el arte, la más fuerte y potente fue la guerra, y sobre todo la segunda guerra mundial, que generó elementos de experimentación para lo que se había expuesto hasta ese momento, generando un quiebre contra toda figura clásica de creación.

Puntualmente en el cine, se formaron vanguardias con manifiestos explícitamente armados con objetivos claros y contundentes, se buscaba desencontrar y descontextualizar lo convencional del arte para desvirtuarlo y poder demostrar la manipulación del hombre detrás de cualquier representación en el caso de cine.

Así el Surrealismo, de la mano de Salvador Dalí en la pintura y Luis Buñuel en el cine, que cuando se unen para realizar una obra cinematográfica surrealista basados en el manifiesto de Bretón, consiguen explorar el subconsciente y plasmarlo en la pantalla. El automatismo psíquico puro, que planteaba trataba sobre la escritura inconciente del ser humano y descomponía cualquier tipo de acercamiento a la razón. El surrealismo fue uno de las vanguardias que generó una capacidad de quiebre con lo convencional, y por medio de la estética sugirió abrir la mente de los creativos y realizadores audiovisuales para generar una nueva forma de narrar.

El modernismo es en el cine, una puerta abierta a la experimentación, teniendo como premisa el cambio metodológico de creación y la apertura de las normas narrativas hacia un universo amplio y nuevo.

Desde la puesta en escena, el modernismo aplica una rapidez tanto en la composición hasta la fragmentación del plano, la cámara en mano y la desprolijidad expuesta con la misma, imponen los deseos de cambio en la imagen tradicional.

Pero no se trata simplemente de causar una ruptura por el simple hecho de desafiar al sistema, más bien se trata de encontrar vertientes individuales para enriquecer al arte cinematográfico, puesto que el cine no le pertenece al sistema, todo sujeto que desee comunicarse narrativamente por

medio de este arte puede incluso llegar a aportar un sin fin de cualidades para que la comunicación cinematográfica se mantenga fresca y a la orden del día.

2.1. Inicios del modernismo

Vale especificar, dónde y bajo el brazo de quienes surgen dichas experimentaciones. Teniendo como fuerte referente a *La nueva ola francesa* (Nouvelle Vague), que surgió por el agrupamiento de varios críticos de cine, que se convirtieron en directores a partir de 1958. Entre ellos, se destacaron Jean Pierre Melville, Jean Luc Godard, Jacques Rivette, François Truffaut, Claude Chabrol y Éric Rohmer. Por otro lado, Alain Resnais, otro director de la época, propone un estilo que se basa en catalogar al cine como cine de autor.

Lo que esta nueva ola encierra, es un cine de bajo presupuesto, sin grandes estrellas, cuentan con allegados y compañeros que cumplen con el rol actoral.

También, el rodaje lo realizan en la calle, con luz natural y basan dicha propuesta en el devenir azaroso del protagonista, es decir, que los acontecimientos y obstáculos que se presentan al personaje principal son más considerables que una construcción perfecta y verosímil del entorno.

Emplean en su nuevo cine, características que tienen que ver únicamente con el argumento de la historia, sin importar si esta se presenta con una cronología exacta o con un

encadenamiento que indique una progresión lógica. Para ello, utilizan el corte directo, abrupto y brusco en vez de un fundido encadenado que permita comprender el paso del tiempo, evidenciando que el cine es una herramienta de comunicación que presenta un artificio y no una copia de la realidad.

El manejo de la cámara, se contempla como evidente, puesto que realizan las tomas con cámara en mano, encuadres sucios y movidos, que claramente indican la presencia de un realizador detrás de la escena, pero estos directores que estaban en contra del cine clásico, eran más bien, admiradores de los realizadores que encaraban la realidad que en Hollywood se planteaba y que a su vez se revelaban contra su propia industria, siendo Hitchcock para ellos un ejemplo completo.

Pero también estaban en contra de el cine de calidad (*cinéma de qualité*), que se producía en Francia, puesto que dicho cine promovía una copia de la realidad, una exactitud y una prolijidad que borraba la escritura del texto fílmico y se comprometía con la literatura y los temas morales e ideológicos de la alta sociedad francesa, críticos como Truffaut comprendían dicho cine como cine de guionistas, lo que generaba una contradicción en su crítica sobre el cine industrial, puesto que, sobre Hitchcock, piensa que es "el hombre que mejor que nadie ha filmado el miedo" afirmándolo en su escrito "El cine según Hitchcock".

Dicha contradicción puede ser aclarada desde el momento en que los directores clásicos como es el caso de Hitchcock, se auto expulsan de la institución y plasman en sus obras una mirada personal, siendo en este caso un llamado de admiración para la nueva ola.

El cine moderno promueve pensamientos propios de sus realizadores, la mirada personal sobre las creencias y la moral, siendo un cine que no implica bajo ninguna circunstancia lo que la moda exige sino los pensamientos de cada realizador que se quieran plasmar en la pantalla, teniendo como consecuencia un quiebre con la industria, arremetiendo con el cine de masas, que para estos realizadores modernos, implica un espectáculo que no es ni real ni profundo.

El movimiento encabezado por la Nouvelle Vague, manifiesta una cierta renovación del texto fílmico y del lenguaje, se ahonda en la mirada personal de sus realizadores y la consecuente mirada del espectador, empleando y resignificando el montaje para llevar a cabo sus propuestas, reafirmando de esta manera una noción de cine de autor y donde incluso se reflejen temas de interés propios a los creadores, por lo que se recalca una vez más el carácter individual del cine a partir del modernismo.

2.3 La narración en el cine moderno

El cine moderno, dentro de su búsqueda basada en las necesidades de autoría y reflexión sobre la imagen, emplea diversos elementos que se diferencian plenamente de lo clásico, dicha forma de narrar contiene de forma directa al espectador, puesto que no se trata de brindar la información predecible de los sucesos ni tampoco hacerlo participar de manera pasiva ante lo que ve, alude más bien a una nueva forma de narrar que implica el despertar del sujeto espectador hacia una forma activa en la narración.

Como en todo arte, que sería del mismo sin la evolución, el cine en su afán de sobre vivencia, avanza con la misma intensidad del espectador provocando nuevos modelos, nuevas formas que animan a redescubrir antiguas miradas provocando la unión de lazos entre el público y las historias narradas. Pero la narración también consiste en la fluidez del relato, y esto está directamente ligado con la rapidez de lectura del espectador, si pensamos en una novela escrita, donde los sucesos son contados de forma ágil en el primer capítulo y en el segundo se ralentice la historia, el lector perdería interés o se aburriría, es lo mismo para el cine, donde la narración innova desde su contenido y desde su forma para que el asiduo espectador que está abarrotado de historias y que aprendió a leer el texto fílmico de una manera tan eficaz, pueda continuar disfrutando de su lectura al mismo tiempo que

sigue aprendiendo sobre como decodificar las imágenes narrativas.

2.3.1 El sujeto enunciador

Según el modelo de la conversación audiovisual, dictada por Bettetini, el sujeto enunciador se enmarca por fuera de la representación actoral y se le es otorgado al creador del texto, por tener en su poder la libertad para mostrar y difundir los puntos narrativos de su propio interés, Bettini lo resume de la siguiente manera.

El sujeto enunciador (o sujeto de la enunciación) se corresponde con una entidad que enuncia el texto, independiente de las personas que lo hayan compuesto. Este sujeto está formado por la cadena de significantes del texto. Este sujeto es un simulacro, puesto que no se corresponde con un narrador empírico (p. 29, 2004).

Este punto, se corresponde con la mirada del director dentro de la representación, es decir, que las imágenes que no son correspondidas a un punto de vista cercano a un personaje, le serán otorgadas a su propia enunciación.

Este elemento corresponde directamente al cine moderno, puesto que en el cine clásico no existía la posibilidad de

que las imágenes mostradas le fueran otorgadas al director de la obra, lo que esto promueve sin duda alguna, es la capacidad de distinguir una obra de otra por medio de la creación de los artistas y lo que estos pueden lograr en sus narraciones. Actualmente, es el cine clásico quien toma parte del fenómeno que provocó el revelamiento de los artistas en la industria, puesto que hoy en día el promover una película desde la postura basada en: 'del director de', está quebrando con su propio modelo y abriéndose a las posibilidades que el cine moderno creó.

2.3.2 La reescritura del género

Otro aspecto importante en la narración moderna, corresponde a la reescritura del género. La noción de género cinematográfico proviene del teatro y éste a su vez de la literatura, pero el cine abarca los géneros desde la problemática que se plantee en las obras. El cine clásico, en su afán de abarcar un público diverso, propone la construcción de géneros cinematográficos que entretengan a los diversos componentes del hogar.

Cada género posee en su construcción, elementos que van de acorde a la temática de los mismos, en este tramo del proyecto, se buscará incidir en uno de los géneros que ha sobrevivido a la monótona propuesta clásica y ha sugerido la

reescritura por parte de los directores contemporáneos, como es el caso del melodrama, un género que propone una búsqueda existencial más compleja que los demás géneros cinematográficos, puesto que la construcción arquetípica de sus personajes, mantienen una actitud contradictoria en sus acciones y no demuestran una inconstancia en su objetivo, logrando una complejidad narrativa mucho más elevada, pero también minimalista y simple, si se lo comparase con el terror o la comedia, que mantienen más variantes en cuanto a relato se refiere, pero la caracterización de dichos géneros se basa más en la función estereotipada de los personajes, omitiendo la profundidad y el existencialismo de los mismos. Según Pérez Rubio, "El melodrama es por definición un relato con aspiraciones esencialistas, que hunde sus raíces en las narraciones que buscan respuesta a los grandes enigmas de la existencia, generalmente unidos a un ámbito trascendente." (p. 169, 2004)

Dentro del melodrama casi a nivel de subgénero, resaltan los melodramas de madre, donde se enfatiza el conflicto en el hogar, hijos rebeldes o madres que pagan una punición por un mal comportamiento, de igual manera los melodramas de mujer, donde se practica la adoración hacia la figura femenina y su asenso social contrarrestado con la sociedad que pone trabas para que lo logre superarse. También está el caso de la

pareja, la infidelidad y las consecuencias de tal hecho. Sin duda alguna el melodrama se basa en las heroínas y el existencialismo humano que se refleja a través de la mujer. El cine contemporáneo, realiza una reescritura sobre el melodrama, si bien respeta las conjunciones básicas de su construcción, emplea y explora nuevas dimensiones en tal existencialismo, ya sea satirizando el hecho de la heroico de la mujer o tejiendo nuevas tramas en las historias melodramáticas, los elementos icónicos pertenecientes al género original de Hollywood, quedan tapados bajo la estética y la poética de las imágenes contemporáneas.

2.3.3 La focalización

Ahora, cuando se trata de exponer la información que los personajes transmiten al ir espectador para ir develando la historia, existe la focalización, término que Según Genette, "Establece una relación entre el saber del narrador y el saber del personaje, hablando directamente sobre la información que se pone en juego durante la representación". (1989, p. 211).

En base a esto, el espectador puede saber la misma información que el narrador o que el personaje, en muchos casos puede ocurrir un aplazamiento en la información

brindada al espectador, para promover el suspenso en la película.

El narrador cinematográfico, es el personaje encargado de narrar la historia desde su punto de vista, no siempre está destinado a un personaje, puesto que en el cine, las imágenes se cuentan por si mismas, en tal caso, se puede recurrir a la voz en off, que va a narrar los acontecimientos de un modo omnisciente, es decir, fuera de la representación.

El Profesor Michael Chion, en su teoría sobre como escribir un guión divide dicho proceso en varias instancias. Así pues lo clasifica en Interna, externa, fija y variable.

La focalización interna, dentro del relato, se basa en la relación del saber entre el narrador y los personajes que en este punto, es el mismo nivel de información que comparten entre sí y puede ocurrir una identificación por parte del narrador con uno de los personajes. También entran en la clasificación, las variables; focalización fija, tratándose de un solo personaje, la variable, que consta de varios personajes que se alternan la información y la múltiple, donde una misma situación es contada por varios personajes. Así mismo, la focalización externa consiste en que la información se brinda por medio del personaje, quien sabe más que el narrador y el relato de focalización cero, en la que el narrador posee ventaja informativa sobre los demás personajes. (Chion. M., 2009, p81-90.)

La focalización se vislumbra de manera más compleja en el cine contemporáneo, existe un grado de exploración sobre el punto de vista que enriquece el texto por medio de las variables e hibridaciones que se proporcionan en un film. Según la focalización, se desarrolla otro aspecto visual, que se denomina *ocularización*, término que también introdujo Michael Chion, que está relacionado directamente con lo que vemos mediante los ojos de un personaje, también, se lo puede llamar plano subjetivo, cuando una imagen la asociamos a la mirada directa de un personaje.

3. DIRECTORES CONTEMPORÁNEOS

En la actualidad convergen el cine de Hollywood y el cine independiente o de autor, sin embargo se toma a directores que pudieron funcionar en ambos cines, puesto que los mismos presentan características que develan un redescubrimiento tanto en la estética como el en el modo de narrar. Aunque parezca ilusorio lo que se plantea, los directores empezaron a mostrar sus dotes inventivos y de creación bajo el aura del cine de autor, exponiendo al máximo sus ideales y pensamientos del cine, y posteriormente pudieron llegar a la gran pantalla participando a la par con el cine de Hollywood. El cine de autor, presenta características y manierismos en los textos fílmicos respectivos a cada autor, el poder reconocer una obra y otorgarle autoría a la misma, es parte de lo que en el ensayo se quiere encarar. Puesto que el cine en su carácter puro y artístico necesita pertenecer y mantener las obras de manera firme en la memoria del público, como si se tratase de una pintura, donde sería absurdo reconocerla sin que se le sea asignado un autor, por ejemplo

La Mona Lisa no sería la misma sin que se hable de su autor Leonardo da Vinci.

Los directores seleccionados, además de hacer notar su sello personal, también han reutilizado elementos del cine clásico, o los han evidenciado a manera de sátira. Las reglas de construcción del cine clásico pueden ser quebrantadas en las obras de estos autores, puesto que en su afán de comunicar su propio lenguaje descomponen el modelo de representación institucional en busca de nuevos recursos para la realización propia de sus obras.

La filmografía seleccionada, alude directamente a la época actual, comprendiendo los noventa hasta el presente año 2009, tratando de vislumbrar la necesidad de cambio frente al cine clásico y la evolutiva mirada del espectador frente a la diversidad cinematográfica presentada hasta hoy en día.

Dicho rango de tiempo, fue seleccionado dado al cambio sociocultural que ésta década impartió, provocando el surgimiento de una nueva tecnología que aporta a la necesidad de mostrar imágenes potentes adaptadas a un entorno de crisis económica y social, que es una fuerte generadora de historias y sucesos activos de revolución en la industria.

Teniendo de ésta manera, un cine que se manifiesta independiente, por cerrar cualquier acercamiento a la industria clásica, de autor, refiriéndose a una búsqueda personal y experimental sobre el lenguaje fílmico, puesto que

éste, hoy en día se registra como elemento infinito de análisis.

Así pues, en este tiempo se generó el Dogma 95, que implicaba reglamentaciones a modo de pacto entre sus creadores, en cuanto al nivel de realización, teniendo parámetros tanto desde el formato en 35mm, hasta la temática empleada en sus obras, siendo radical en sus pensamientos e innovando el sistema con sus peculiares tramas y construcciones espaciales, también Lars Von Trier, director seleccionado para el análisis sobre el cine contemporáneo, tuvo participación y que se evaluará más adelante.

A su vez, el cine que se inicia en los noventas, posee un grandioso avance sobre el sonido, una dicotomía muy relevante en la apreciación cinematográfica, dado que no se puede evadir la postura que implica el sonido en las realizaciones contemporáneas, siendo un elemento que aporta al lenguaje, con iguales características que la imagen. Teniendo obras como el Soldado Ryan, de Steven Spielberg de 1998, donde el sonido toma una evolución reforzando a las imágenes, pudiendo escuchar lo que el propio personaje escucha, como las balas rebotando sobre el agua, sobre el metal o rozando la oreja de un soldado. (Pita, O. 2007, p.1).

La actualidad, también imparte una hibridación sobre el formato, encontrando obras que contienen elementos de animación, que conjugados a la imagen fotográfica, proveen

una fuerte noción de modernidad narrativa, también los films documentados, que presentan una mixtura de formato, por un lado la cámara con estética documental y por el otro las historias minimalistas que refuerzan la idea de reflexión de un autor específico.

El caso de Wong Kar Wai, donde los encuadres ofrecen una discrepancia con el cine clásico y a su vez relaciona las historias pasionales de manera en que se exalte la pasión desde el interior del personaje y no de su entorno.

Cuando se menciona la temporalidad, se aplica a el tiempo en el que los realizadores seleccionados para el proyecto tuvieron ascenso y distinción ante los medios de comunicación, a su vez, se trata de encontrar una aproximación para los años venideros y evaluar las nuevas tendencias en lo que a estilo y temática se refiere, tanto de los directores seleccionados, como en general.

La selección de los directores contemporáneos elegidos para la realización del proyecto de grado, está situada desde la premisa inicial, el estilo de sus obras, quiebra con lo clásico y dicha selección, se realizó por el éxito que sus propuestas alternativas produjeron en el público, teniendo una gran repercusión y un enorme aporte al discurso audiovisual.

Dicho recorte, podría funcionar como ambiguo, puesto que se está planteando un quiebre con lo clásico que se presenta

como cine de masas y por otro lado, los directores seleccionados después de su gran aceptación, también funcionan con una gran cantidad de seguidores, aunque no en la magnitud que el cine de Hollywood puede conseguir.

Pero estas nuevas obras, no dejan de crear una ruptura con el canon, evidenciando con esto, que no es necesario regirse a una estructura clásica siempre clara y con buenos resultados, ya que una propuesta fresca y contemporánea también produce un notable nivel de consumo.

El estilo cinematográfico en sí mismo, ya plantea un quiebre con lo clásico, de tal manera que si podemos identificar un estilo particular en las imágenes y rápidamente asociarlas a un director, se está hablando de un autor y solo en ese aspecto ya existe un quiebre.

Pero si se quiere ahondar en un amplio espectro y diferenciar ambos cines, es imprescindible descomponer las propuestas contemporáneas para evaluar la resignificación y los nuevos descubrimientos tanto estéticos como narrativos.

Los últimos años, desde el punto de vista cinematográfico, son de gran interés ya que se evidencian las nuevas tendencias y se puede diferenciar la forma del contenido.

La industria americana es casi plena en cuanto a la concepción comercial, pero los nuevos discursos emergentes son cada vez más consistentes y aparecen obras

inclasificables que cuestionan el discurso hegemónico clásico desde todos los ángulos.

A ello, hay que unir el creciente proceso de la tecnología y la digitalización, la respuesta postmoderna y los cambios esenciales en las formas de escritura cinematográfica.

Todos estos puntos, sugieren un avance más en lo tecnológico que trae consigo la era contemporánea o la modernidad, pero también se pueden retomar los valores esenciales de creación, los mismos sentimientos de la década de oro en Hollywood, pero se los trasporta a un nivel distinto de tratamiento.

Ya no se habla de una misma construcción ni de evolución tecnológica, sino más bien de estilo y necesidades propias de cada realizador. Cada necesidad se puede encontrar por cuestiones de quiebre con lo clásico, o por la necesidad de comunicar bajo el estilo que los mismos impongan, lo que si es respetable mientras mantengan el arte cinematográfico como un medio de comunicación activo y positivo según las experimentaciones que se llevan para que aquello suceda, por lo que dichos directores fueron seleccionados, ante todo por el aporte que han brindado con sus obras, por sus descubrimientos y por lo llamativo de su estilo y temática.

3.1. Wong Kar Wai

Director proveniente de la China Continental, nació en Shangai en el año de 1956, emigrando hacia Hong Kong donde estudió diseño gráfico en la Universidad Politécnica de Hong Kong. Es mundialmente conocido por sus obras estilizadas y la poética de sus imágenes. También, es reconocido ante la crítica mundial, por no usar un guión detallado para sus películas, invitando a la improvisación por parte de los actores, quienes tienen que mantener una caracterización agudamente lograda para que funcione su método de dirección ya que sus películas están basadas fuertemente en la actuación.

Wong kar Wai, registra en sus producciones, el culto al amor, revela el sentimiento más antiguo exaltando la pasión en personajes dispuestos a amar. El caso de *Happy Together*, una producción de 1997 ganadora del festival de *Cannes*, donde dos hombres de ascendencia oriental y de tendencia homosexual, viajan a Buenos Aires para profundizar su amor, encontrándose con conflictos personales que enfatizan la pasión y el amor de la pareja, una temática que sin duda alguna ha sido tabú en las producciones clásicas.

El director recurre a la memoria fotográfica, la estructura está narrada desde los recuerdos de aquel viaje y sobre la decadencia a la que se enfrentan por ser tan distintos unos a otros y por no pertenecer a la cultura occidental. Wong Kar Wai se traslada hacia el continente americano para satisfacer

las necesidades informativas hacia su cultura, es decir que lleva hacia su entorno las imágenes poéticas distintas a su propia idiosincrasia.

El director, posee varios títulos en su haber y ha conservado una poesía en las imágenes de sus producciones, en las que ya es fácilmente reconocible su estilo cinematográfico.

Su filmografía se inicia con *As tears go by* (las lagrimas se van, 1988) pasando por *Happy Together* (felices juntos, 1997), *In the mood for love* (Con ánimo de amar, 2000) y su reciente obra *My blueberry nights* (Mis noches de frambuesa, 2007) donde reúne un gran elenco para la realización de la película, incluyendo el sonido y la actuación de Norah Jones que enfatiza las historias románticas y minimalistas. En cuanto a una visión meramente estilística, se podría decir que se guarda la esencia, pero ya dentro de la misma película podemos apreciar, en realidad, pequeñas variaciones sobre puntos comunes entre sus obras, en las que lejos de hacer una presentación al uso de los personajes, nos ofrece un pequeño resumen de las líneas maestras de lo que nos iba a ofrecer a lo largo de toda la cinta.

De entrada, Wong Kar Wai comienza con un rápido montaje, una estructura ágil, con cámara en mano, abandonando el trípode por completo. El director, también mantiene el ritmo de la grabación pero no se abusa de la velocidad de la cámara. Y

por cierto, el trabajo del director ocasiona la primera vez en que el público occidental puede descubrir el difuso estilo de un realizador oriental.

También el gusto del hongkonés por rodar "sin guión" (o con guión abierto, tal vez sería más correcto decir), falto por momentos de cierta coherencia interna, ya que no aprovecha del todo el verdadero interés de las historias que narra y el continuo abuso de la voz en off. Dicha falta de interés por develar demasiado, está explícitamente ligado a lo contemporáneo, el dejar un hilo suelto para el regocijo del espectador al completar el faltante de la historia. Los personajes colaboran con la propuesta del director puesto que sus actuaciones expresan esa improvisación planteada desde el guión.

Wong Kar Wai, manifiesta su deseo de plasmar el melodrama bajo sus propias convicciones. Su obra *In the mood for love* (deseando amar, 2000), cita a una pareja en la ciudad de Hong Kong en los años 60, las convicciones de la pareja clásica se verán distorsionadas por infidelidad oculta en una habitación, Chow Mo wan, periodista de un diario local, renta una habitación en un departamento, simultáneamente, Su Lizhen, una hermosa mujer alquila la habitación conjunta, ambos van a entablar una apasionante amistad hasta que descubren que sus respectivas parejas, que viajan por motivos

laborales, entablan una relación amorosa en común, lo que invita al deseo de venganza por parte de ellos.

El deseo y la pasión expuesta, son el motivo de quiebre con la concepción clásica del melodrama, puesto que entabla una imagen poética sobre la situación de infidelidad, los personajes deambulan en sus habitaciones y mantienen una constante visita entre ellos. Sus personajes se deprimen, se envuelven en sus emociones, alteran el sentido común de la situación y se mantienen firmes en su deseo de no traicionar a sus respectivas parejas, que al contrario de la puesta clásica en la que el acto de infidelidad ya se hubiese dado y se enfocaría más el tema de la punición para su accionar.

Sin embargo, la propuesta de Wong Kar Wai, presenta elementos simbólicos que tienden a poetizar y realzar el deseo de estar juntos, mediante la coloratura de sus imágenes y las repetidas escenas de convivencia tras la pared que los divide.



(Figura 1, fotograma, *In the mood for love*, 2000)

El plano que se registra en la figura uno, presenta una construcción que evoca a lo barroco, con una recarga de elementos y formas que sintetizan la situación de los personajes.

Ese juego amoroso que plantean durante sus prolongadas visitas y la estadia emocional de sus rostros, que imponen deseo al mismo tiempo que se prohíben cruzar la línea de pecado.

El espejo que observamos, plantea un encuadre contemporáneo, ubica al personaje fuera de campo, en el campo izquierdo del cuadro, por lo que sus miradas quedan en la misma dirección, imponiendo la poética y el simbolismo no solo desde la reescritura del género sino que aporta un sentido dramático desde el encuadre.

El sentido simbólico del plano que observamos, se lee a partir del desdoblamiento del personaje, se cuestiona la idea de caer en la infidelidad que sus respectivas parejas han cometido.

In the mood for love, es una obra que arrastra al espectador hacia un territorio íntimo que está en su propia mente, se habla de lo que produce el recuerdo, el tiempo, el amor frustrado, la incomunicación, el desencuentro. Vivencias personales que los seres humanos soportan y pretenden hundir en el olvido. Wong Kar wai consigue que ese lugar oculto

rompa todas las barreras que nuestro subconsciente le ha impuesto salir a la luz con toda su crudeza. Claro está que este flujo de tensiones y sensaciones no proviene de la obra cinematográfica sino del espacio turbulento en que se debate la mente y las sensaciones del espectador ante la pantalla. *In the mood for love* actúa como ambigua, la historia que nos cuenta Wong Kar Wai es doble, por un lado, la que proviene de la trama argumental que juega con los desencuentros de una pareja de amantes en los años sesenta y por otro lado, la que cada uno llevamos en nuestro interior, otra historia de amor de aquello que pudo ser y nunca fue. La verdadera película trasciende el espacio de la sala para proyectarse directamente en nuestro pensamiento.

El hecho está en que el director, aplica en su representación, valores extremadamente conocidos por el ser humano y los explora de una manera que trasciende una lectura pasiva, puesto que es imposible para un espectador medio, no identificarse con la situación simbólica de los personajes.

3.2. Gus Van Sant

Director estadounidense, nacido en Louisville, Kentucky en el año de 1952, dentro de sus labores cinematográficas realiza

la tarea de guionista, productor y a su vez director de sus obras.

Gus Van Sant, representante americano que trabaja en sus producciones hechos ocurridos en la vida real y cotidiana de los ciudadanos americanos y critica su propia cultura por medio de sus producciones.

Los largos pasillos de una escuela en Oregon, donde la cámara acompaña a sus estudiantes con un encuadre prolijo y saturado de color, aludiendo a los videojuegos, es decir que reproduce la situación que en éstos se da, donde el héroe armado atraviesa una serie de pasillos y pasadizos para acribillar a quien se aparezca en su camino.

La temática de *Elephant* (Elephant, 2003) trata sobre un hecho ocurrido en una escuela de los Estados Unidos, dos jóvenes compran armas a domicilio, y planifican una matanza en la escuela.

Gus Van Sant, se enfrenta a tal hecho y lo narra de manera psicológica, envuelve al espectador en un constante giro y cambios de puntos de vista en la película, lo que permite que el espectador recuerde a cada uno de los estudiantes y se identifique por el color empleado en cada uno y por su arquetípica construcción.

Este director, recurre a sucesos ocurridos en su país de origen, para resaltar y criticar los errores de su sociedad, encontrando en dichos sucesos la clave para realizar sus

obras, dentro de su filmografía, también toca el repudio de los Estados Unidos hacia la Homosexualidad, en su film *My Own private Idaho* (Mi Idaho privado, 1991), la obra trata sobre la vida de dos jóvenes homosexuales, que recurren a la prostitución para sobrevivir en las calles de la ciudad de Nueva York. De igual manera, toma los cuatro últimos días del cantante de rock ídolo de los jóvenes americanos, Kurt Cobain, de la banda *Nirvana*, mostrando la vida decadente de la estrella rodeada por el sórdido mundo de las drogas. En su última obra *Milk* del año 2009, retoma la temática homosexual, y replica los acontecimientos y manifestaciones sobre los derechos humanos para los homosexuales en la década de los 70's donde Sean Penn encarna a un manifestante luchando por los derechos de sus compañeros.

No se puede negar la efectividad de impacto en las escenas que Gus Van Sant consigue en sus propuestas, dadas desde el montaje que aporta un ejercicio visual al espectador, acompañados del sonido y el color de las imágenes. Sin embargo, el acentuado estilo del realizador se impone, se encarga de quedar subrayado por encima de la historia, encallando en algunos momentos la narración para deleitarse con la cámara subjetiva, la ralentización combinada con música y sonidos dispares. Las historias de Van Sant son tratadas a modo de puzzle, con una narración que rompe la estructura temporal y que juega con la cronología de los

sucesos para conseguir lo más interesante de la propuesta, que el espectador testigo único de la verdad, vaya asumiendo junto con el protagonista mientras va descubriendo y reconstruyendo el relato.

Gus Van Sant es uno de esos realizadores del cine moderno, dispuestos a no encasillarse bajo ningún concepto, y de sorprender incluso a los propios asiduos seguidores. Ahora que parecía dispuesto a llegar más lejos que nadie en su incansable bombardeo de las convenciones narrativas de su país, regresa, en apariencia nada más, a un cine más accesible, si bien lleno de inteligentes y sutiles cargas de profundidad que lo alejan de cualquier clasificación clásica o de un modelo institucional.

En el caso de *Elephant*, se inicia con un plano general del cielo semi nublado y saturado con una tonalidad azul casi violácea, una toma de angulación contrapicada fija.

Las nubes moviéndose en dirección de izquierda a derecha del cuadro a una velocidad acelerada, alterada desde la postproducción, dicho plano no revela ningún punto de vista sobre algún personaje. Se habla directamente del sujeto enunciador, puesto que funciona también desde lo simbólico y anticipa desde lo visual, los acontecimientos que bajo ese cielo se van a dar, es decir, la matanza que planifican dos estudiantes de la escuela en Columbia, Estados Unidos. Desde este punto, Gus Van Sant apunta a la inserción de su obra,

bajo su propia mirada, intenta mostrar aquel hecho basado en una historia real, desde su propia conciencia, intentando no repasar el porque del hecho sino que asegura mostrar una versión poética de los hechos para que el espectador sea el que cuestione, el porqué estos hechos pueden ocurrir.

Por otro lado, revela el recurso de la focalización en su en la misma obra, lo consigue por medio de un suceso en común, que sería el momento en que dos alumnos de la escuela entran armados y dispuestos a asesinar a sus compañeros y profesores.

Lo realiza mediante el seguimiento de varios personajes mostrando la situación en que se encuentran durante el día, lo curioso del proceso se basa en el recorrido de cada personaje, llega hasta un punto específico sobre el recorrido de cada uno y en cuanto pasa otro personaje junto al anterior, cambia el recorrido siguiendo a otro personaje y por ende cambia la focalización, centrándola en un nuevo sujeto que nos proporcionará su punto de vista.



(Figura 2, fotograma, *Elephant*. 2003)

Como se observa en la figura dos, el director mantiene una función repetitiva para la focalización de sus personajes, que al mismo tiempo, elabora una propuesta múltiple, al otorgar la misma información desde varios puntos de vista.

Lo que se consigue en ésta obra, es la internación por parte del espectador en el relato y por ende en la historia, de esta manera el público se puede identificar con los personajes y plantear hipótesis tempranas sobre la resolución de cada uno.

El color, toma mucha relevancia en los planos secuencias observados, teniendo una connotación psicológica que anticipa el final de cada uno de los personajes.

El tercer fotograma de la figura dos, contiene una paleta de color fría con tonos azulados y un pasillo oscuro que posee un intrínseco valor negativo, sumado al vestuario del personaje utilizando el color rojo y lo relaciona psicológicamente con la muerte del personaje que es la primera en morir dentro de la cadena de asesinatos que ocurrirán después de ella.

El personaje del segundo fotograma de la figura dos, mantiene una puesta más esperanzadora, el color amarillo es sinónimo de esperanza al estar ligado más la paleta de colores cálidos, el personaje que cumple dicha misión es uno de los

sobrevivientes y el que va a alertar a los demás para que salgan de la escuela.

Por último, el personaje del primer fotograma de la figura dos, lleva una prenda roja que indica la misma función basada en la sangre y la muerte, pero el detalle que sobresale, es la cruz blanca que está estampada en su prenda, dicho personaje cumple una función similar al personaje amarillo, pero finalmente es asesinado en un acto heroico.

La puesta total de estos planos secuencia, revela el tema interno de la obra, se trata de una crítica hacia los videojuegos, recurriendo a este formato de puesta en escena, para evidenciar la influencia que tiene en el público adolescente.

Otra de las películas de Gus Van Sant, en donde muestra su poética enunciación, es *Gerry* del año 2000, la temática pone a prueba la sexualidad de dos amigos con características robustas, que emprenden una excursión hacia el desierto de Arizona.

El director introduce a los dos únicos personajes en una historia mínima en diálogos, perdiéndolos en el desierto y probando su sexualidad al dejarlos casi moribundos deambulando por el amplio lugar. El director muestra los continuos atardeceres y amaneceres en el desierto, con una fotografía poética que invita a la reflexión desde la potente imagen visual.

El film posee planos secuencias de hasta nueve minutos de duración, y su enunciación se hace notar por la puesta arbitraria de la cámara y los momentos en que retoma a la situación de interacción de sus personajes.

3.3. Lars Von Trier

Director nacido en Copenhague, Dinamarca el 30 de abril de 1956. Uno de sus primeros pasos en la cinematografía, lo dio en la creación de un movimiento denominado dogma 95, que consistía en la realización de obras cinematográficas alejadas de los efectos especiales y deslindadas de equipamiento técnico, realizando obras realistas con decorados naturales, cámara 35mm sin puesta de luces ni estrellas de cine, lo que implicaba una manera dogmática en su realización, funcionando como leyes a respetar dentro de su institución.

Lars Von trier, un director que nunca ha viajado a los Estados Unidos, por padecer fobia a volar, ha registrado y criticado a la sociedad estadounidense, desde su propio país, realizando obras que encasillan a la sociedad americana y por sobre todo al cine clásico.

Así pues, en su obra *Dancer in the dark* (bailarina en la Oscuridad, 2000), que forma parte de su trilogía Golden Heart, realiza una sátira sobre los géneros cinematográficos provenientes de América, la obra funciona en paralelo con la

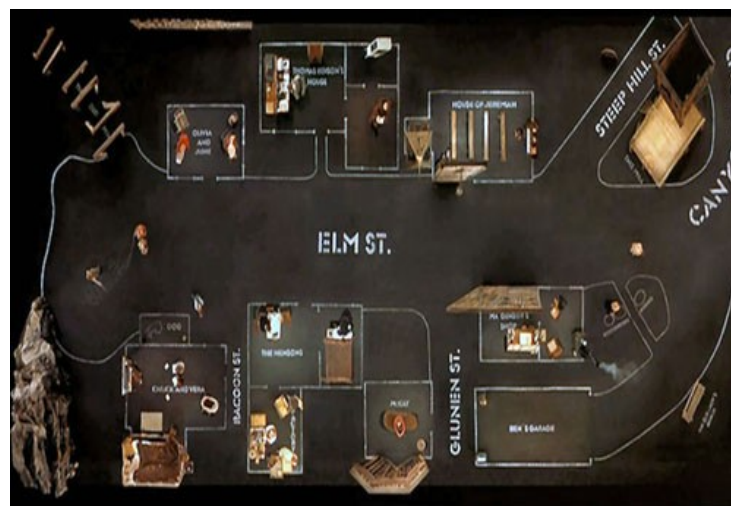
vida real de la protagonista *Björk*, y el universo interno imaginativo de la misma, acudiendo al musical cantado y bailado sobre una tragedia.

Sus Obras presentan particularmente una gran cantidad de crítica hacia el cine clásico, y lo vuelve a presentar en su film, *Dogville*, que sería la primera parte de otra trilogía llamada E.E.U.U, claramente vuelve a la sátira y burla de los sistemas narrativos en América del norte. También sus producciones son basadas en tonos monocromáticos, es decir con colores Standard, que implican una monotonía y una angustiosa vida de sus personajes, lo que hace más verosímil su crítica hacia lo clasista.

Lars Von Trier, es un director al que continuamente se lo somete a críticas como narcisismo y egocentrismo sobre el planteo de sus obras, sin embargo, el proyecto no entra en críticas sobre modismos o actitudes sobre los directores, más bien deja de lado cualquier crítica banal de estos sujetos y aplica únicamente la descomposición de sus obras y sus aportes a la cinematografía.

Lars Von Trier, ha conseguido capturar en su filmografía, la esencia de la vida americana, los códigos morales de esta sociedad, ha satirizado desde la realización de sus obras a el consumismo americano, la falta de igualdad y la injusticia que puede presentar el sistema legal de los Estados Unidos,

pero no lo ha hecho con un cine transparente, ha tomado su mirada personal y la necesidad de volcar su pensamiento en la pantalla, pero lo ha hecho de una manera tan original, que ha sido imposible no hacerse notar ante los demás directores contemporáneos. La sátira ubicada desde la puesta en escena, la burla hacia los géneros, hibridando por completo la historia para conseguir llanto, risa y asco al mismo tiempo. Lars Von Trier, presenta su enunciación en la obra *Dogville*, el director inicia la película desde un plano cenital de la escenografía, que consiste en una planta dibujada sobre el piso, no existen paredes ni calles, invitando a la construcción imaginaria del decorado por parte del espectador. De esta manera, Lars Von Trier, devela la producción de la película, y a su vez nos introduce en el tal espacio imaginario, desde su mirada enunciativa del film.



(Figura 3, Fotograma, *Dogville*. 2003)

Desde el plano que se observa en la figura 3, el director desde su punto de vista, introduce tanto al espacio como a los personajes.

Emplea un acercamiento logrado con elementos de animación desde la postproducción y que se asemeja a un zoom de la cámara hacia la escena, centrando la atención en la primera 'casa' (decorado), que tendrá relevancia a medida que transcurren las acciones hasta la llegada de la protagonista al pueblo de Dogville.

La enunciación prevista por los directores contemporáneos, representan rasgos de autoría que por su parte cumplen con una función de quiebre con la narración clásica, dicho control sobre la representación denota una autoría en sus obras, que independientemente del tema central de los films, muestran el estilo contemporáneo que a su vez promueve una rápida decodificación por parte del espectador.

Por otro lado, Lars Von Trier, en su obra *Dancer in the dark* (bailarina en la oscuridad, 2000), muestra su quiebre contra el melodrama clásico, a partir de la resolución del film, no evoca un final feliz, sino que alude a la tragedia y satiriza a la heroína del melodrama clásico. La historia trata sobre una mujer que está a punto de quedarse ciega, la motivación de la protagonista se basa en recaudar la mayor cantidad de dinero para la operación de su hijo, su enfermedad es hereditaria y su primogénito perderá la visión al igual que

ella. La propuesta de Lars Von Trier, muestra una mujer con dos puntos de vista, uno el de madre y el otro de artista, la protagonista sueña con cantar en un musical y el director emplea una propuesta distinta para las dos situaciones, tomando estéticas diferentes para cada situación.

La protagonista asesina a su vecino que intenta robar el dinero ahorrado, en una confusión que la conduce a la horca, lo que da cuenta de un final injusto y no de un final feliz como se acostumbra en el cine clásico. La situación artística y de musical, satirizan la idea de la heroína del melodrama, la búsqueda existencial se ve partida por dos motivaciones en paralelo. Ésta propuesta, evoca al melodrama de madre planteado en el cine clásico, pero con la mirada crítica del director Danés Lars Von Trier.

4. PROPUESTAS DEL CINE ACTUAL

Muchas veces se suele pensar que ya se lo ha visto todo en la pantalla y que no hay nada en cartelera que sirva como incentivo para sentir que vale la pena abonar la taquilla. Solo hasta el instante en que aparece alguna obra que desde su estética nos llama la atención. ¿A qué se debe? Pues, simplemente a la capacidad de uno o varios individuos que estuvieron detrás de la pantalla leyendo los pensamientos del espectador y que pudieron encontrar una novedosa manera de narrar una nueva o antigua historia, pero con elementos innovadores que atrapan rápidamente al hambriento espectador. El cine hoy en día, está por encima de las antiguas convenciones sobre lo clásico y lo moderno, lo dogmático y lo experimental, ahora más bien se reutilizan las experiencias de obras anteriores, se analizan nuevas posturas en las que fácilmente pueden aparecer integradas las distintas formas de narrar. Así pues, en la actualidad se generan obras cinematográficas que están conformadas con elementos del cine

clásico y al mismo tiempo con elementos modernos desde su construcción.

La imagen que se muestra en la pantalla actual, es decir la contemporánea, va a presentar automáticamente una estética, puesto que no se trata simplemente de distraer al espectador, sino que se emplea la seducción para él. Hay que ser conscientes de que los modelos narrativos tienen un solo destinatario y es el espectador, ese ser que se alimenta de imágenes nuevas y al que ya no se lo puede timar con un cine transparente.

Las concepciones del cine moderno han ido variado e innovando, por la misma voluntad evolutiva sobre los años cincuenta, pero que en la presente, se evidencian a partir de la evolución sobre la mirada y percepción del espectador, es decir, que la escuela aplicada durante estos años de crecimiento del cine, provoca un giro en las representaciones audiovisuales y el lenguaje cinematográfico, hoy en día se habla de una posmodernidad que alude al desarrollo de las experimentaciones del cine moderno y a la reutilización del cine clásico, teniendo consigo una hibridación de los modelos tratados previamente.

La influencia televisiva y los demás medios interactivos como el internet y su fluida actividad, provocan una rapidez interpretativa en el asiduo sujeto al que se lo ha sometido a una continua formación visual y auditiva, desde el momento en

que los sujetos caminan por las calles abarrotadas de graficas y estímulos visuales provenientes de la publicidad.

Por lo que el cine, esta vez el contemporáneo, adopta una nueva forma de escritura en cuanto al cine clásico y al cine moderno se refiere, interfiriendo en un tratamiento estético que va de acorde al avance en la lectura del espectador ahora también contemporáneo, además de las temáticas actuales y la denuncia que en ellas se pueden encontrar.

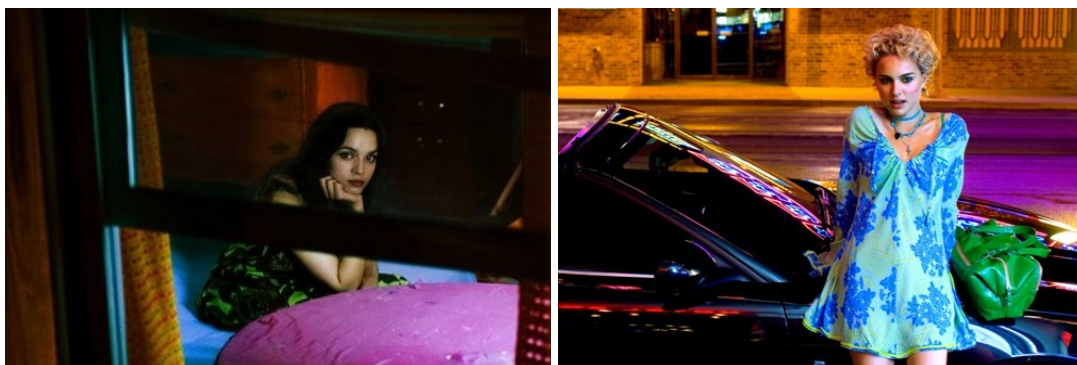
Una vez comprendidas las necesidades del cine clásico y el cine moderno, es fácil de evidenciar los elementos que emplea el cine contemporáneo. De manera que, el presente cine, siendo tan amplio en su construcción, puesto que no se basa en la simple, redundante y expositiva manera de narrar siguiendo un modelo, sino que presenta una amplia gama de elementos audiovisuales para su elaboración, como una estilización de la imagen, una arbitraria asincronía en la estructura del montaje, también, se puede citar la ausencia de cierre narrativo, lo que invita al espectador a realizar una labor interpretativa del texto, se plantea una escritura alternativa de guión, donde cabe recalcar la fragmentación de los relatos tratando cada historia como unitaria y uniéndolas en un punto en común, aplica también el desvelamiento sobre los procesos ficticios de cine, evidenciando a la producción. Desde luego, se apunta a una reescritura de los géneros cinematográficos donde se trata de manera más arquetípica, es

decir, que se indica un tratamiento sobre la caracterización basada más en la búsqueda interna de un personaje conciente, real y su dilema existencial, en vez de una majestuosa producción que contenga elementos de espectacularidad, teniendo como resultado, personajes pensantes y libres de expresar sentimientos o actos humanos separados de la moral y los valores como se es planteado en el cine clásico. Pero lo mencionado anteriormente no se le puede otorgar a todo el cine contemporáneo, puesto que si bien el cine hollywoodense en el presente año 2009 sigue manteniendo el carácter de majestuosidad dado por su propio sistema de estudios, también se presentan en la actualidad obras de autor que se generan desde otro punto de vista, es decir desde lo minimalista de sus obras.

Para esto el cine actual, hablando específicamente del independiente o de autor, se enfocan en desarrollar no solamente el estereotipo común de las sociedades sino que aportan un plus a dicha caracterización, desarrollando las líneas de relación que sustentan cualquier tipo de reacción de los personajes en su entorno.

El color en el cine contemporáneo, tiene un valor agregado a la representación, se basa en los valores cromáticos que implica el color sobre las imágenes, puesto que las connotaciones que se pueden dar mediante su uso, otorgan un acercamiento psicológico entre el espectador y el texto

cinematográfico, al mismo tiempo que el cine contemporáneo puede emplear el blanco y negro o intercambiar con el color, según la estética que se desee plantear.



(F
gu
a
4,

fotograma del film My blueberry nights, 2007)

Como se observa en la figura 4, el film de Wong Kar Wai, intenta crear una igualdad desde el conflicto principal de estos dos personajes, ambas mujeres vagan por la vida en busca de algo o alguien que las haga detenerse en el camino, mediante el uso del color, plantea una escena en interiores y otra en exteriores utilizando los mismos niveles cromáticos y la misma coloratura, ambas tienen estampados en su atuendo y el color naranja y el violeta se repiten para causar el efecto de mutua identificación.

Este valor agregado, impulsa una nueva cultura visual que aplicada al cine, denota sentimientos, sensaciones y comunica fuertemente la situación en que se encuentran los personajes, su espacio y su pensamiento.

Dicha connotación no actúa sobre los valores descriptivos de la imagen, como se da en el cine clásico, sino que más bien se presenta en el ámbito psicológico o estético, generando un clima que se corresponde con lo subjetivo, funcionando habitualmente con la sensibilidad.

El color, también anticipa una futura revelación o acontecimiento en la historia y no solo se lo puede aplicar durante la representación sino desde el mismo instante de los créditos iniciales o cabeceras de los films.

El montaje, ahora cumple una nueva misión en el cine contemporáneo, los textos fílmicos adquieren una nueva lectura por el modo en que están escritos, es decir, por el modo estructural en el que están narrados.

El uso de flash backs y flash forwards se unen a dichas producciones, en un balance de la historia que parte de una situación, explora sus actantes, sus objetos y los objetivos en un ir y venir de la historia en función de ir al futuro o retroceder al pasado para conseguir involucrar la mirada del espectador y que este se encuentre de manera activa sobre lo que observa, o se suele recurrir a fragmentos oníricos separados de la representación realista, para infundir los deseos y pensamientos internos de los personajes.

Una de las grandes diferencias de montaje entre lo clásico y lo contemporáneo, se basa en que las nuevas producciones no se enfocan en la exactitud del plano y su coherencia visual

entre sí, se enfatiza lo que está más allá de lo realista o de lo que se ve a simple vista, puesto que no tienen como premisa validar la película por el Star System, dado que, no es necesario mostrar un vertiginoso acercamiento a un rostro famoso para la identificación con el público, al ser tramas más minimalistas basadas en sentimientos puros y situaciones cotidianas, el montaje adquiere un nivel más psicológico e invita a recordar las escenas anteriores para anticipar las posteriores, siendo el montaje un elemento activo para recordar y no un expositivo modelo para narrar.

La temática contemporánea, también va a variar en cuanto a la dimensión dramática de las mismas, siendo obras minimalistas basadas en la vida cotidiana de las personas y sobre el detonante que inicia el viaje del protagonista para resolver su conflicto.

Se tocan temas morales y sociales con una dosis de autoría en el desenvolvimiento de las tramas principales y secundarias, se presentan temas polémicos que en su gran mayoría arremeten contra la moral de Los Estados Unidos, en historias sobre la Homosexualidad, la educación en América, el frustrado sueño americano y algunos muestran en sus historias, sentimientos de amor, criticando la frialdad que existe hoy en día en las producciones hollywoodenses.

A su vez, se exploran los géneros cinematográficos provenientes del cine clásico, pero se le conforman a los

mismos una entidad propia de cada autor, resignificando los valores impuestos por los códigos morales de Estados Unidos y aplicando una mirada alternativa para la resolución sin final feliz de las obras.

La imagen en el cine actual, hablando específicamente de las opciones que están radicadas hoy en día y en las que intervienen los autores mencionados en el ensayo y por su puesto las creaciones de la industria hollywoodense que también tomaron parte de la fusión autor obra, tiene autonomía referencial, pues no pretende representar una realidad exterior ni tampoco una realidad subjetiva, sino construir una realidad que sólo existe en el contexto de la película misma. Esto es evidente al emplear ciertos recursos del espacio diegético (el universo perteneciente a la película, todo lo que vemos en la pantalla), pero también puede lograrse simplemente manipulando las imágenes con el fin de hacer evidente su naturaleza cinematográfica, es decir, evidenciar la presencia del autor.

El sonido en el cine actual, cine que también podemos llamar posmoderno, puesto que se presenta en la contemporaneidad, evidentemente posterior a las etapas clásicas y las modernas, y que según el Lash Scout, cumple una función itinerante, es decir, puede ser alternativamente didáctica, asincrónica o sinestésica. Esta simultaneidad de registros propicia que la película pueda ser disfrutada por muy distintos tipos de

espectadores, cada uno con expectativas y experiencias estéticas diferentes.

La puesta en escena puede ser llamada fractal, puesto que el plano se fragmenta en cuantas partes sea necesaria según el criterio y la estética del director y la historia que quiera narrar, lo cual significa que es autónoma frente al personaje y no está sometida a la naturaleza de éste, con el cual establece un diálogo en el que adquiere una importancia similar a la suya, definida por el concepto global de la película.

A su vez, la estructura narrativa está organizada como un sistema de simulacros de narrativa y extra narrativa, de tal manera que cada secuencia tiene no sólo un sentido literal, sino que también puede ser leída como una reflexión acerca de la película misma. La lógica genérica tiene una naturaleza integrante, y por lo tanto es libre y fragmentaria, lo cual significa que alterna fragmentos simultáneos o alternativos de diversos géneros y estilos, teniendo consigo películas en las que se alternan modelos narrativos con géneros cinematográficos, por ejemplo, un film con características del melodrama puede presentar dentro del mismo características del musical y a su vez estar narrada con elementos puros del documental.

Según Scott Lash, el hecho de que una película esté narrada con una estructura clásica pero desde la puesta formal utilice elementos modernos como la cámara en mano o la estética documental, entrelazar modelos radicalmente distintos entre sí y que tiene que ver directamente con la posmodernidad, por el deseo narrativo del artista que exploya su arte en la pantalla. (Lash, S. 1990, p.62).

4.1. Integración de lo clásico y lo moderno

Se puede tratar de una nueva estrategia del cine para promover su capacidad narrativa, pero el cine es una herramienta artística y comunicativa manejada por el hombre, por lo que tal estrategia sería otorgada a los realizadores actuales que vislumbraron la posibilidad de tal integración. Lo clásico y lo moderno, se mostraban tan distintos desde su construcción, y no solo esto, sino que también perseguían ideologías distintas, ¿Entonces cómo es que se dio tal integración? Para responder dicho cuestionamiento, vale recalcar que el cine desde su aparición intentó plasmar la realidad en una pantalla, y en la actualidad cuando ya se tiene una profunda noción del arte cinematográfico, se habla entonces de la estética. El profesor y crítico de cine André Bazan, lo resume de la siguiente manera, "No hay realismo en

arte que no sea ya en su comienzo profundamente estético” (Bazan, A. 1966, p. 28).

En el transcurso de realización de este ensayo, apareció en pantalla la nueva obra de Lars Von Trier, *Anticristo*, y es un fiel reflejo de hibridación de la estética clásica y la moderna, el film arranca con una estilizada imagen sexual, vale recalcar que es en blanco y negro y dentro de la construcción del montaje, la imagen se muestra ralentizada, los planos explícitos de los genitales es puramente moderno, el hecho de causar pudor al espectador es parte de las experimentaciones modernistas, por otro lado finalizada esta escena, la película se torna a color y es contada en cierto punto de manera clásica. Pero la temática morbosa y provocadora y que nada tiene que ver con la noción religiosa del anticristo, representa más bien una búsqueda individual de parte de los protagonistas que mientras más intentan más caen en la depresión cuando su hijo tras ver el acto sexual se lanza por la ventana.

Esta obra resume lo que la posmodernidad y la hibridación de estilos trae consigo, el simple hecho de narrar una historia con elementos puramente estilísticos y promover una nueva cultura visual, es parte del momento actual, teniendo en cuenta la aceptación o el rechazo del público pero proponiendo un aporte al medio.



(Figura 5, Fotogramas del film Anticristo, 2009)

Como se observa en la figura 4, la alternancia de planos entre la escena sexual de los protagonistas y el niño cayendo por la ventana, sumado a la imagen que se muestra con un efecto lento en el tiempo real de los sucesos, aportan suspenso al espectador, el deseo del mismo por avisar a los padres sobre su hijo cayendo por la ventana pero al mismo tiempo el pudor por lo explícito de los planos detalles de los genitales provocan una mixtura en lo que sería el suspenso en el cine clásico y lo que se renueva en el cine posmoderno. Esto provocó en muchos espectadores el rechazo ante la fuerte y erótica escena, pero también atrajo el descubrimiento del suspenso posmoderno, la punición a los padres por el deseo de la carne y el descuido de su hijo sería la clave para iniciar la película con esta escena.

4.2. La estética documental

El documento filmado, es sin duda anterior al modelo mismo de cine narrativo, el poder captar sucesos e informar visualmente lo que estaba ocurriendo en la guerra por ejemplo era sinónimo puro de reflejo de la realidad. El documental sienta las bases de su propia escritura, la imagen desprolija, los escenarios reales y la entrevista a los protagonistas de aquellos sucesos son unos de los puntos importantes de este género.

En su carácter de documento filmado, ha sido víctima de la desconfianza del público, puesto que su fuerte propuesta promueve la persuasión del espectador ante los recortes de realidad que se ven en la pantalla, y al haber sido utilizado con fines políticos, está muy por fuera del simple entretenimiento que el cine clásico promovía.

Pero hoy en día donde el cine se nutre de sus propias convenciones, de sus propios géneros, ha sido posible obtener del documental su más destacable esencia que es su estética.

El desarrollo del documental se presenta como no ficcional, puesto que en su carácter de documento filmado, originalmente no existía la noción de ficción más si de narración y por esto ha marcado la evolución más intrigante en el audiovisual contemporáneo.

Antonio Weinrichter en su libro "Desvíos de lo Real. El cine de No-Ficción", define este género como "una tierra de nadie entre el documental convencional, la ficción y lo experimental." Posee la "libertad para mezclar formatos, para desmontar discursos establecidos, síntesis de ficción, información y reflexión." (2004, p.32).

El cine contemporáneo hereda la tradición reflexiva de la modernidad y supera los límites de su tradición para ejercer una crítica de la misma.

Los distintos géneros que puede integrar el modelo no ficcional, sólo podrían tener cabida en el contexto actual, es decir hoy en la pos-modernidad, entendida como la corriente ideológica, social y artística que marca nuestra época. Encontramos distintas versiones a cerca del concepto de posmodernidad, que intentaremos aplicar al mundo de las artes, o más concretamente al cine.

Si empleamos el legado del documental, a los directores seleccionados en el ensayo, se puede encontrar un sin número de cualidades en sus obras provenientes del documental.

Partiendo de la temática, Gus Van Sant, utiliza hechos basados en la vida real, en donde interviene fielmente el documental, tanto *Elephant* en donde muestra la masacre en una escuela de Estados Unidos por la influencia de los violentos video juegos, o su producción más reciente *Milk*, donde relata el despertar homosexual en San Francisco donde los ciudadanos

de dicha tendencia empezaban a luchar por sus derechos. Entonces observamos que el director posmoderno entiende el avance del texto fílmico y no se limita a la simple ficción, sino que la alimenta de realismo con el legado de la estética documental.

Sumado a la temática y a las historias, entra en juego la propuesta formal en la narración que Gus Van San presenta, siendo un híbrido a medio camino entre la narración biográfica y el recurso de imágenes de archivo. Las películas biográficas suelen tener una gran aceptación por parte del público y recurso de imágenes de archivo, apuesta al género en el que se impuesta un estilo documental a partir de hechos ficticios con la pretensión de que el aspecto verídico implícito en el género influya positivamente en el espectador.

Por otro lado, Lars Von Trier, es un precursor del estilo documental, en el Dogma 95 antes mencionado, ya promovía la infinidad de recursos que el género podía influir en el cine actual, si se piensa en las reglas que el dogma promulgaba, estaban las más fieles al documental, el no grabar en estudio, no usar luz artificial, no al sistema de actores, son parte de lo que el documental propone pero con un nivel más estricto. Pero Lars Von Trier al retirarse del movimiento dogmático, no elimino sus postura y hoy en día sigue

utilizando éstos recursos, como se pudo observar en el análisis de su obra.

4.3. El montaje contemporáneo

El montaje, elemento que puede ser definido como la ordenación, selección y unión de los planos a registrar, según la puesta del director y su montajista, basados en la descomposición previa del guión técnico (Russo, E. p. 45, 2006).

El proceso de montaje en el cine clásico, tiene concepciones de continuidad visual que alude a una pronta comprensión por parte del espectador, la concordancia visual entre los planos facilita la lectura de la obra cinematográfica, pero éste método clásico ha sido cuestionado por los directores contemporáneos puesto que no deja que el espectador participe de la obra, asentando un espectador pasivo puramente observador de entretenidas imágenes que no permiten sacar ahondar en la reflexión y en la decodificación analítica de las imágenes.

La propuesta que los directores contemporáneos proponen es un tanto generalizada, las series de televisión que presentan una gran cantidad de personajes ha ido variando la mirada del espectador, haciendo que su lectura sea cada vez más rápida y que pueda comprender varias historias a la vez.

El cine contemporáneo adopta dicha cualidad y la utiliza en su estructura de montaje. Normalmente, el montaje sobre la temporalidad del relato, se presenta como lineal, es decir que la historia empieza en un punto A y termina en un punto Z, otro sería el circular, la historia comienza en un punto A y termina en el mismo punto en el que empezó y por último el cíclico, basado en comenzar la película en un punto determinado y terminarla en un punto cercano al inicio.

Los directores contemporáneos, exploran las variables estructurales del montaje y ahondan en búsqueda de un sentido más profundo para narrar la historia.

Así pues, si el cine clásico presenta una identificación eficaz, el contemporáneo va a lograr un extrañamiento de la forma y del contenido, de igual manera, ante la transparencia presentará evidenciación.

La clausura del cine clásico pretende satisfacer y premiar al espectador con una impactante resolución, mientras que el contemporáneo empleará una apertura narrativa, invitando a la invención y la construcción imaginaria del espectador. La ficción del modelo hegemónico, pasará a segundo plano en el contemporáneo que por su parte se mostrará realista.

Las alternativas estructurales se enfocan desde el guión, y se lo termina de trabajar en el montaje, una estructura contemporánea sería la del flash back, se explora la totalidad del film hurgando en la historia y el *backstory*

(historia de fondo) de cada personaje, se mantiene una línea de presente desde varios puntos de vista y se retorna al pasado para vislumbrar el comportamiento de los personajes en la línea secuencial del presente. La estructura secuencial también obtiene variaciones en las propuestas contemporáneas, las uniones secuenciales pueden estar alteradas en su orden y un mismo hecho presente, se cuenta desde varios puntos de vista.

Wong Kar Wai, en su film *My blueberry night*, enfoca el romance de una joven en búsqueda de un lugar para quedarse, interpretado por Norah Jones, cantante estadounidense de jazz, dicho personaje acude a un bar en repetidas ocasiones, mantiene un juego romántico con el dueño del bar interpretado por Jude Law.

Wong kar wai, nos introduce a los personajes con un montaje contemporáneo que aporta un sentido poético sobre los encuentros, intercala las miradas de los personajes con travelling circulares de postres que simbolizan su romance. Una porción de helado derritiéndose sobre un caliente trozo de pie de manzana, es suficiente para encarar la tentación que ocurre en el lugar.

La historia también muestra la vida de la protagonista, su viaje y recorrido interno en búsqueda de la felicidad, hasta que retorna a la ciudad para el reencuentro con su amor, Jude Law.

La totalidad del film se presenta lineal, nos presenta a los personajes y los separa hasta que vuelven a estar juntos, pero su propuesta se vuelve distinta al no existir una coherencia ni una concordancia visual entre los planos, nos muestra una asincronía entre los mismos que es a su vez sustentado con un ritmo sonoro y visual que impone la simbología y la exaltación al amor.

También se refleja una diferencia hacia lo clásico, desde la falta de clausura narrativa, en tal propuesta sería redundante colocar una escena matrimonial entre los protagonistas, dado que para Wong Kar Wai, sus personajes arquetípicos y realistas, viven la vida como los demás seres humanos, así que para el director la simple llegada de la protagonista y el encuentro con su amante, es suficiente para descartar el cierre narrativo e invitar al espectador a que saque sus propias conclusiones sobre el romance expuesto.

Lars Von Trier, recurre dentro de su estética, al corte directo que sin importar el extrañamiento que éste pueda causar para con el espectador, evidencia que el cine es un artificio y lo que se está observando es simplemente una representación de hechos creados por un equipo y un sistema de creación. La complejidad en cuanto a montaje que presenta éste director, alcanza un gran mérito en su obra *Dancer in the dark*, posee una puesta coreográfica al mejor estilo del musical de Hollywood, en un baile sobre los vagones del tren

donde la protagonista interpreta la canción, *I have seen it all* (lo he visto todo).

El director usó más de 20 cámaras para captar esta secuencia, utilizando un montaje prolijo y dotado de una profunda coherencia entre los planos, para volver a las escenas de la cruda realidad con encuadres desenfocados, cámara en mano y asincronía entre un plano y otro. El director demuestra su capacidad de prolijidad y evidencia su mirada personal más identificada con la búsqueda existencial del personaje que son los sueños de ella por convertirse en una estrella.

Gus Van Sant, también genera en sus películas un recorrido sobre la historia, revela los acontecimientos desde varios personajes por medio del montaje, una perfectamente una secuencia con otra pero repite fragmentos anteriores para remarcar la información.

Esto no se da en el cine clásico, porque confundiría al espectador y generaría extrañamiento al repetir una escena desde varios puntos de vista.

Este proceso secuencial, recorre la variedad psicológica de los alumnos de la escuela en su obra *Elephant*. El director mantiene su estilo cinematográfico en la obra *Paranoid Park* (Parque paranóico, 2007).

Vuelve a introducir la juventud americana ésta vez desde los gustos juveniles y los deportes extremos como el patinaje y nos introduce en una estructura secuencial que retorna al

pasado del protagonista por medio de flashbacks que atrapan los recuerdos de una muerte en las vías de tren.

Desde la postproducción, Gus Van Sant, presenta un control sobre el ritmo de la historia, acelera y realenta las imágenes según la circunstancia en la que su protagonista se encuentre. La estética documental aporta un plus a la representación, la dota de realismo y provoca la identificación por parte del espectador.

CONCLUSIONES

Mediante el análisis y la descomposición de cine tanto clásico como contemporáneo, se puede tener una idea más clara y reveladora sobre la evolución del cine, que se presenta como un lenguaje que se nutre de realidades humanas y de sucesos revolucionarios que implican una regeneración de argumentos para que su labor comunicativa no muera.

Por tanto, se demostró bajo qué circunstancias surge el quiebre con lo clásico y en que se basa dicho proceso de evolución. La premisa queda saldada con una afirmación de quiebre según la estética de los realizadores contemporáneos, teniendo como consecuencia, el quiebre de los elementos clásicos de construcción cinematográfica, como se ha podido encarar en el trajo, pero en esta instancia más bien reflexiva se quiere plantear un aliento para los nuevos realizadores, se evoca al todo y a la nada, es decir, que el cine aún posee esa calidad generadora de innovación en su lenguaje, no todo está visto ni todo está hecho. Se debe aprovechar dicho elemento fructífero de creación para colaborar con el discurso audiovisual, sea cual fuere la vertiente o los rasgos que lo caractericen.

Se debe partir del hecho de que el cine además de arte constituye un poderoso medio de comunicación, que influye día a día en la conciencia y la mentalidad del sujeto espectador. El arte e industria parecieran haber estado desde sus inicios destinados al ocio, y muchas veces a una escapatoria, aunque en el transcurso del tiempo han existido cineastas cuyas obras constituyen un legado de incalculable valor para la posteridad, ahí tenemos a Chaplin, Orson Welles, Hitchcock, Buñuel, Kubrick, entre otros.

Ahora, vale evidenciar la diversidad existente entre los tipos de cine que se plantearon en el proyecto, se habla de una diversidad que se desarrolla en contextos diferentes y desiguales. El cine clásico, es decir, el cine de Hollywood, sigue siendo el predilecto por las empresas distribuidoras a nivel mundial puesto que garantizan una taquilla ciertamente efectiva, mientras que las producciones independientes en sus inicios, reinventan espacios para su proyección, encontrándose en auditorios, cinematecas y pequeños festivales que apoyan éste tipo de cine.

La diversidad antes mencionada, también alude a un cambio en el formato de captura de las imágenes, el tratamiento que se les da a las mismas y el proceso final en que termina la obra que finalmente llega al público.

Así pues, hoy en día se pueden rodar películas de igual manera que en los inicios del cine, es decir de una manera

tradicional, en contraste a esto, se evidencia un uso modernista del tratamiento de la imagen por computadora y emplear el celuloide para la etapa final.

Ésta sinergia del soporte es sin duda de utilidad para ambos cines, puesto que en las grandes producciones con muchos recursos como Hollywood, se emplea la tecnología digital para reconstruir un universo realista y majestuoso, mientras que en las producciones independientes se consigue rodar a bajos costos y una vez terminado realizar las copias en material de celuloide.

El quiebre que producen los directores contemporáneos sobre la industria clásica, se evidencia a partir de una nueva ideología, no se trata de un quiebre cinematográfico, que si bien existe una diferencia en el modo de narrar y en el estilo particular de cada director que hacen prevalecer sus deseos de comunicación por medio de sus obras, se trata más de pensamientos ideológicos que ponen en juego una nueva ola de problemáticas planteadas en las carteleras.

De manera tal, que los directores contemporáneos aplican en sus obras, una crítica sobre el modelo clásico no solo en el modo en que este practica la cinematografía sino que también exigen un cambio desde la temática de las obras, proponiendo un cine liberador de conciencias realizando en el texto un apoderamiento estilístico en las obras cinematográficas. Se encuentran temáticas que generan polémica ante los

espectadores, expresando hechos históricos denigrantes de la condición del ser humano.

Los directores contemporáneos también acuden a un llamado universal, basados en el entorno cultural inmediato a cada uno. Los realizadores que se expusieron en el proyecto de graduación, tan diversos de territorio pero no en cuanto al cine, exclamaron en sus producciones las necesidades propias de comunicación, sus temáticas expresan la necesidad de divulgación no solo de su estilo como un hecho narcisista de su creación, sino que tratan de brindar una alternativa para el beneficiario espectador y darle un lugar activo de recreación y pensamiento.

Sin embargo, el cine clásico también se ha nutrido de éstas nuevas tendencias y ha retomado las temáticas y los estilos de cada época y nación, ha sabido eliminar en cierto punto, la redundancia sobre la información que se le brinda a al actual espectador. El cine clásico en repetidas ocasiones ha cambiado el final en sus películas, proporcionando giros que provocan la aceptación de los espectadores, ha dejado actuar a los directores para promocionar sus obras, lo que antes era inaceptable por parte de la industria, puesto que se borraba cualquier huella de enunciación estilística, hoy en día lo realzan y le dan cabida al estilo y al nombre de los realizadores para que el público no solo pueda elegir una

obra hollywoodense por sus bellos actores y por el género que se encasille, sino también por el realizador de la misma.

Por otro lado, el cine contemporáneo tanto el de Hollywood como el de autor, se contemplan como novedosos, el clásico más por los nuevos formatos, la animación y el soporte, mientras que el de autor, se vislumbra como genuino ante la experimentación del encuadre y del contenido de las historias. Sin embargo lo novedad que supone el cine contemporáneo en el caso del cine independiente, consiste precisamente en que se vuelve minimalista en cuanto a las temáticas según lo que se muestra y lo que se narra.

Finalmente se ha encontrado una mixtura entre un cine transparente y un cine que invite a sacar conclusiones propias y se ha determinado que por más de que sigan existiendo cambios en la forma de escribir un texto fílmico, el espectador seguirá teniendo la capacidad interpretativa para decodificar dichos textos, pudiendo así en las producciones venideras, entablar experimentaciones para colaborar con el arte y con los asiduos espectadores.

Por último, este ensayo trata de evidenciar la infinita capacidad del arte cinematográfico para mutar y persistir en el tiempo, se ha expuesto las tres vertientes más relevantes del cine, la etapa clásica, moderna y la contemporánea, donde surgieron cuestionamientos que fueron revelados al mismo tiempo en el que surgieron nuevas obras de análisis y en el

que se intentó evaluar la capacidad del texto fílmico desde las posturas anteriores para poder comprender las actuales. Queda simplemente mencionar que todos los estudiantes de cine, cualquiera que fuese el área a desarrollar dentro del extenso medio, cuentan con la certeza de que el cine aún tiene esa capacidad de integrar las experimentaciones previas y a los géneros que están dentro del mismo.

Lista de referencia audiovisual

Griffith, D. (Director). *The Painted Lady* [cassette de Video]. Biograph, 1912.

Griffith, D. (Director). *Intolerancia* [cassette de Video]. Triangle & Wark, 1916.

Godard, J. (Director). *Al final de la escapada*. [cassette de Video]. Impéria Films / Société Nouvelle de Cinema, 1960.

Van Sant, G. (Director). *Elephant* [DVD] Meno Film Company / Blue Relief, 2003.

Van Sant, G. (Director). *My Own Private Idaho* [DVD] Meno Film Company / Blue Relief, 1991.

Von Trier, L. (Director). *Dancer in the dark* [DVD] Zentropa
Entertainments, 2001.

Von Trier, L. (Director). *Dogville* [DVD] Zentropa
Entertainments, 2003.

Wong Kar Wai, (Director). *In the mood for love* [DVD]
Block 2 Pictures Inc, 2000.

Wong Kar Wai, (Director). *My blueberry nights* [DVD]
Block 2 Pictures Inc, 2008.

Lista de Referencias Bibliográficas

Aumont, J., Michel, M., (1990). *Análisis del film*. Buenos Aires: Paidós.

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M., (2005). *Estética del cine*. Buenos Aires : Paidós.

Bazin, A., (1966) *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.

Barthes, R., (1973). *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Bettetini, G., (2004). *La conversación audiovisual*. *Problemas de la enunciación fílmica y televisiva*. Madrid: Cátedra.

Bordwell. D., *La narración en el cine de ficción*. Barcelona:

Paidós.

Chatman, S., (1990), *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid: Taurus.

Chion, M., (2009), *Como se escribe un guión: Edición Definitiva*, Madrid: Cátedra.

Genette. G., (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen

González Requena, J., (2007), *Douglas Sirk, la metáfora del espejo*. Madrid: Cátedra.

Lash, S., (1990), *Cine: de la representación a la realidad en Sociología del posmodernismo*. Buenos Aires, Amorrortu. S.A.

Mulvey. L., (2001). *"El Placer Visual"*. *Arte Después de la Modernidad - Nuevos Planteamientos en torno a la Representación*, pág. 367 Londres: Akal S.A.

Perez. P., (2004). *El cine melodramático*. Barcelona: Paidós
Iberica S.A.

Pita. O., (2007). *Cine de los 90's: Imagen y sonido*.

Recuperado el 23 de febrero de 2007 de

[http://nuvolaglia.blogspot.com/2007/02/cine-de-los-90s-
imagen-y-sonido.html](http://nuvolaglia.blogspot.com/2007/02/cine-de-los-90s-
imagen-y-sonido.html)

Russo. E., (2006). *Diccionario de Cine*. Buenos Aires:
Paidos.

Truffaut. F., (2003). *El cine según Hitchcock*. Buenos Aires
Madrid: Alianza Editorial.

Weinrichter, A., (2004): *Desvíos de lo real. El cine de no-
ficción*. Madrid: T&B.

Bibliografía

Aumont, J., Michel, M., (1990). *Análisis del film*. Buenos Aires: Paidós.

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M., (2005). *Estética del cine*. Buenos Aires : Paidós.

Bazin, A., (1966) *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.

Bordwell, D. Thompson, K. (1995), *El arte cinematográfico*, Barcelona: Paidós.

Bordwell, D. (1996), *La narración en el cine de ficción*, Barcelona: Paidós.

Chatman, S., (1990), *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid: Taurus.

González Requena, J., (2007), *Douglas Sirk, la metáfora del espejo*. Madrid: Cátedra.

Mongín, O., (1999), *Violencia y cine contemporáneo*,
Barcelona: Paidós Ibérica.

Prosper, J. (2004), *Elementos constitutivos del relato cinematográfico*, Valencia: UPV.

