

Programa de Formación Docente
**DE LA APRECIACION CINEMATOGRAFICA A LA
CREACION DE CINE CLUBES ESCOLARES**
- Manual de trabajo -



Organiza:

CENTRO

CULTURAL

LA MONEDA

CINETECA NACIONAL DE CHILE

Financia:



Colabora:

educarchile
www.educarchile.cl

Programa de Formación Docente
DE LA APRECIACION CINEMATOGRAFICA A LA
CREACION DE CINE CLUBES ESCOLARES
- Manual de trabajo -



RED CINE CLUB ESCOLAR

CINETECA NACIONAL DE CHILE

Redacción de contenidos:
Dr. Educación, Antonio Machuca Ahumada.
Encargado Académico.
Programa Escuela al Cine de la Cineteca Nacional.





CONTENIDOS

| | |
|---|-------------|
| 1. FUNDAMENTOS Y TEORÍAS GENERALES DEL CINE | p.11 |
| ¿Qué es el cine? Algunas aproximaciones. Caracterización de la imagen cinematográfica. Códigos generales del cine. | |
| 2. NARRATIVA CINEMATOGRAFICA | p.41 |
| Cine, relato y narración. Narrativa filmica. Configuraciones discursivas de la narración. El guion. | |
| 3. CREACIÓN AUDIOVISUAL | p.55 |
| Guion cinematográfico. Rodaje. Montaje y edición. Evaluación de la experiencia. | |
| 4. CINE Y ENSEÑANZA | p.65 |
| Fundamentos. Perspectivas educativas del cine. Cine club escolar. Material didáctico. | |
| 5. CÓDIGOS PARTICULARES DEL CINE | p.85 |
| Códigos particulares del cine. Escuelas cinematográficas (Vanguardias). Cinematografías y cineastas: Cine latinoamericano y contemporáneo. Cinematografía chilena. | |

PROGRAMA ESCUELA AL CINE

La **Cineteca Nacional de Chile** tiene como misión la conservación y valorización del patrimonio audiovisual, objetivo en el cual se incluye la incorporación del cine en la enseñanza. Hoy más que nunca, se hace necesario formar espectadores críticos y crear nuevos públicos para el cine nacional, mejorando y contribuyendo de esta manera, a la calidad de la educación.

Es en este marco que se desarrolla el **Programa Escuela al Cine**, que incluye la formación de espectadores que sean sensibles dialogantes con la producción nacional y que valoricen el patrimonio audiovisual como componentes relevantes de su desarrollo cultural. Su estrategia ha priorizado la formación de formadores, los profesores, para que a través de ellos se desarrolle la experiencia en el aula, considerada como el espacio natural de formación inserta en el proceso educativo.

Escuela al Cine se inició en el año 2008, como taller de apreciación cinematográfica, luego, con su evolución se constituye en un programa de formación docente que, por una parte, capacita a los profesores con elementos de análisis cinematográfico, y por otra, aporta herramientas para la constitución de cine clubes, como experiencias colectivas de análisis de filmes y de creación de obras.

Ello permite conformar la Red de Cine Clubes Escolares, con alrededor de 150 establecimientos a lo largo del país, donde se trabaja con la motivación de acercarse al cine al aula y ofrecer a los alumnos una nueva forma de aprendizaje.

Desde el año 2014, gracias al financiamiento del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, a través de su Fondo de Fomento Audiovisual, los integrantes de

la Red de Cine Clubes Escolares acceden a una serie de actividades de vinculación con distintas salas de exhibición cinematográfica en distintas comunas del país, que les permite la asistencia a estrenos nacionales, talleres de creación audiovisual, cine en tu escuela, así como disponer de material audiovisual y didáctico, como asesoría permanente por parte del equipo Escuela al Cine para el trabajo del Cine Club.

Para la exhibición de películas e invitación a escolares a distintas salas, se cuenta con la colaboración de las distribuidoras nacionales Miradoc de Chiledoc y Market Chile de BF Distribution.

A su vez, educarchile es un apoyo fundamental para la realización del taller de apreciación de cine para profesores, que se realiza en modalidad en línea. Y a partir del año 2016, con la colaboración del Área de Educación del Consejo Nacional de Cultura, se cuenta con certificación del Centro de Perfeccionamiento, Experimentación e Investigación (CPEIP).

En este manual se encuentran los contenidos teóricos y metodológicos que le permiten al profesor enriquecer sus conocimientos adquiridos en la capacitación en línea así como, desarrollar de manera informada la actividad de cine club. El manual es además, un documento de consulta y estudio, en el cual es posible encontrar no sólo el desarrollo de los contenidos, sino también, material como fuentes bibliográficas, sitios web, resúmenes, glosario y listados de películas y realizadores chilenos, latinos y europeos, con referencia a obras hasta el año 2016.

Esperamos con este manual contribuir a través del arte a generar cambios y crecimiento en nuestros estudiantes.

INTRODUCCIÓN: El cine y la educación

No cabe duda que vivimos en un mundo rodeado de imágenes. Millones se crean y difunden cada día a través de distintos medios. Las nuevas generaciones que se están formando en nuestras escuelas ven infinitos contenidos audiovisuales. En este contexto, la importancia de una educación de la mirada se torna cada día más esencial. ¿Cómo guiar y orientar a esos nuevos espectadores hacia contenidos que no sólo los entretengan, sino también les aporten en su desarrollo y sobretodo les ayude a ampliar su punto de vista, crecer junto a otros espectadores-ciudadanos y reflexionar?

El cine como arte, parece ser la excusa perfecta para generar un espacio de conversación transversal, donde profesores y alumnos se sientan “a un mismo nivel” y discuten respecto a lo que el cine les plantea: desde grandes reflexiones filosóficas, hasta aprendizajes técnicos a partir del uso de una cámara, o elecciones estéticas y artísticas, en torno a la construcción de un plano o el desarrollo de una historia.

Existe una dimensión que tiene que ver con la formación integral y que responde a las preguntas ¿Qué puede aportar el cine como arte en la formación integral de los alumnos? ¿De qué manera esta relación se puede hacer más estrecha y más interactiva?

En algunos foros, se ha ido concordando en que el gran desafío de la educación hoy en día es cómo las artes, con sus potencialidades, influyen en la formación de la personalidad, lo que llaman los expertos el desarrollo

de las “capacidades abiertas”. Existe un convencimiento amplio de que las artes en general debieran pasar a formar parte integral de la formación y no simplemente como una actividad alternativa y a veces secundaria.

Algunos plantean que la televisión e internet ha roto el tabú del conocimiento, es decir que los chicos cuando llegan al colegio ya conocen mucha información, que obtiene a través de estos medios. No es el maestro el que abre la puerta al conocimiento, sino que ese conocimiento llega con el niño y por lo tanto su problema es más bien cómo puede discriminar en relación con el conocimiento que ha adquirido. El gran desafío de la educación hoy en día no está en la entrega de conocimientos, sino más bien en cómo discernir entre ese alto cúmulo de contenidos. En ese elegir consideramos que al potenciar el desarrollo de la personalidad de los estudiantes, se torna muy relevante.

Existe un campo en que el arte del cine y en general de las artes, pueden aportar a la formación integral, la educación en este campo es donde se permite formar una persona capaz de pensar, de tomar decisiones, y de relacionarse positivamente con los demás. Más aún, puede desarrollar la capacidad de abstracción, la creatividad, la capacidad de pensar de forma sistémica, la capacidad de asociarse y emprender proyectos colectivos, es la llamada desarrollo de capacidades blandas. El cine, es además una herramienta de expresión y comunicación, que puede ser un aporte significativo en la formación de una persona.

Por otro lado, la disciplina del cine, en tanto oficio, al

introducirse dentro de las aulas, propone nuevas maneras de enfrentar el aprendizaje y el trabajo: más participativas y colectivas, que fomentan la autonomía y el desarrollo de las singularidades en sincronía con otros.

La formación de espectadores

Desde la perspectiva de las artes audiovisuales un primer interés está en formar espectadores críticos, es decir, personas sensibles que enriquezcan la apreciación de las artes, y que, por otro lado, sean espectadores más interesados en las producciones nacionales y de países que aporten diversidad al imaginario audiovisual. Para ello la experiencia del análisis colectivo de una obra cinematográfica y la experiencia de construir sus propios discursos audiovisuales son determinantes en la experiencia formativa.

Constatamos que necesitamos incrementar los espectadores que ayuden al artista a cumplir su rol, al estar en condiciones de establecer una relación profunda con su obra y, por tanto, que pueda disfrutarla, discutirla, confrontarla y, sobre todo, hacerla parte de su memoria, de su patrimonio.

El espectador, de acuerdo con su capacidad de lectura de la obra, podrá completar el circuito comunicacional y plantear su propia visión de ésta. En muchas ocasiones ese “narratorio” se enfrentará a películas que presenten un imaginario culturalmente ajeno, y por ello, resulta necesario fomentar la formación de espectadores activos y

pensantes, capaces de dialogar con las obras y sus autores.

En la medida que existe una mayor comprensión del lenguaje y de las claves que las obras cinematográficas y audiovisuales presentan, el nivel de goce estético y las posibilidades de discernir con libertad van a ser mayores.

Buscamos contribuir a una educación donde se fomente el pensamiento crítico. Y estamos convencidos que el cine es una rica fuente de inspiración para este objetivo.

Cineteca Nacional de Chile



1. FUNDAMENTOS Y CÓDIGOS GENERALES DEL CINE

“Si escuchas atentamente”, Nicolás Guzmán 2016

La fotografía es verdad. Y el cine es una verdad 24 veces por segundo.

(Jean-Luc Godard)

PRESENTACIÓN

El capítulo Fundamentos y códigos generales, tiene como objetivo el conocer y comprender el funcionamiento de las formas cinematográficas. Se inicia el estudio por la revisión del pensamiento de diversos teóricos del cine, sobre la similitud del cine con otras artes. Más adelante se busca contextualizar al cine entre otras técnicas y avances científicos que nos orientan acerca de su evolución hasta llegar al invento cinematográfico; además, se hace una revisión sobre la percepción del

movimiento, elemento esencial que nos permite ver el cine. Se avanza en el estudio de la caracterización de la imagen cinematográfica, desde el encuadre hasta los códigos de espacio, tiempo y montaje.

1.1 ¿QUÉ ES EL CINE?

Algunas aproximaciones

Las definiciones del cine evocan de forma recurrente a las artes: Vachel Lindsay, en *The Art of the Moving picture* 1915, lo asoció a la escultura, a la pintura y a la arquitectura; el cine para Abel Gance es una fábrica de sueños; Leopold Survage y Elie Faure establecían vínculos con las artes del pasado planteando a un tiempo diferencias cruciales: el cine era pintura, pero en movimiento, o

música, pero de luz y no de notas esta vez. El denominador común era, para todos ellos, la idea de que *el cine era un arte*. Así pues, Rudolf Arnheim en 1933, expresó su asombro ante el hecho de que el cine no hubiese sido recibido con los brazos abiertos por los amantes del arte. Arnheim en *Films Essays and Criticisms* escribió sobre el cine: *es el arte por excelencia. Su única pretensión ha sido entretener y distraer; ha vencido a las artes anteriores en cuanto a belleza se trata*.

Ya en 1909, en su manifiesto futurista, Filippo Marinetti, reclamaba el reconocimiento del cine como arte autónomo que en ningún caso debe copiar al teatro. En el cine puro, el ideal, era, en palabras de Fernand Léger debe ser desprendido de los elementos que no son puramente cinematográficos.

Otra forma de expresar este deseo fue la fotogenia, que Louis Delluc, considera la esencia del cine y a la que Jean Epstein, en *El cinematógrafo visto desde el Etna*, 1926, se refería a la fotogenia como: *la expresión más pura del cine*. Con la noción de fotogenia nació la idea del arte cinematográfico. Para definir esa indefinible fotogenia, nada mejor que decir que es al cine lo que el color a la pintura y el volumen a la escultura, el elemento específico del séptimo arte.

En otro lugar, Epstein señaló a la fotogenia como cualquier aspecto de las cosas, seres o almas cuyo carácter moral se ve amplificado por la reproducción filmica. La fotogenia era, pues esa quintaesencia inefable que diferenciaba a la magia del cine del resto de las artes.

Germaine Dulac en 1927, invocó la analogía musical de *una sinfonía visual*. El movimiento y el ritmo, para Dulac, constituían la esencia única e íntima de la expresión cinematográfica.

Para Abel Gance el cine es *una fábrica de sueños* y caracteriza el tiempo actual que cree que es el tiempo de la imagen. El cine, para Gance, dotaría a los seres humanos de una nueva conciencia sinestésica: *los espectadores oirán*

con los ojos. Anticipando la visión epifánica del cine de André Bazin, Delluc veía en el cine, y especialmente en el primer plano, el medio que nos ofrece impresiones de una belleza eterna y evanescente algo que está más allá del arte, esto es, la propia vida. En una especie de iconografía trascendental, se consideraba que el cine ofrecía la vida tal cual es, presente e inmediata como la sentimos. Jean Epstein en 1923, da la máxima importancia al primer plano en el que se alcanza la máxima movilidad, emociones más intensas, máxima expresividad y donde el director busca concentrar la atención del espectador y lo margina de cualquier otro aspecto narrativo.

¿QUÉ ES EL CINE?

Definiciones de algunos cineastas:

François Truffaut

El cine para mí es un arte de la prosa. Definitivamente, se trata de filmar la belleza, pero sin que se note, sin que se note para nada. El cine es un arte especialmente difícil de dominar en razón de la multiplicidad de dones -a veces contradictorios- que exige.

Federico Fellini

Hablar de sueños es como hablar de películas, ya que el cine utiliza el lenguaje de los sueños; los años pueden pasar en segundos y se puede saltar de un lugar a otro. Es un lenguaje hecho de imagen. Y en el verdadero cine, cada objeto y cada luz significa algo como en un sueño.

Ingmar Bergman

Ningún otro arte atraviesa, como lo hace el cine, nuestra conciencia diurna para tocar nuestros sentimientos, al fondo de la cámara crepuscular de nuestra alma. Una pequeña miseria de nuestro nervio óptico, un choque, veinticuatro imágenes luminosas por segundo.

David Lynch

Para mí, el cine es un mágico medio que te hace soñar... te permite soñar en la oscuridad.

Michael Haneke

El cine es 24 mentiras por segundo al servicio de la verdad, o al servicio del intento de encontrar la verdad.

EL SÉPTIMO ARTE

El italiano Ricciotto Canudo; fue uno de los primeros teóricos del cine. Su interés por el recién nacido arte del cine le llevó a escribir en 1911 el *Manifiesto de las siete artes*, texto que se publicó en 1914.

A Canudo se debe el difundido término *séptimo arte*, a un postulado suyo, porque creyó ver en el cine un epicentro y una posible culminación de pintura, arquitectura, escultura, poesía, danza y música. Canudo interpreta el cine como la suma final de la ciencia y el arte, la circunstancia perfecta en que quedan unidas la máquina y el sentimiento. También se le deben otros escritos en los que propone o intuye el futuro del cine hablado y del cine en color.

Fundó el primer cine-club conocido el *Club des Amis du Septième Art* y las revistas *Montjoie* y *La Gazette des Sept Arts*. En el *Manifiesto de las siete artes*, considera el siguiente listado: las seis primeras artes son la arquitectura, danza, escultura, la música, pintura, poesía y la séptima, la cinematografía.

LA IMAGEN CINEMATográfica PRECINE

Desde la antigüedad, una lenta etapa experimental precedió al cinematógrafo de los hermanos Lumière. Ya fuera por ciencia, curiosidad o espectáculo, se trabajó incansablemente por ofrecer al público *lo nunca visto*, la *última maravilla de la ciencia*.

Como señala Enrique Martínez Salanova, sin esa *prehistoria*, el cine no hubiera existido. Desde las cavernas, en que la humanidad dejó plasmados sus dibujos, las sombras



Sombras chinescas, que originalmente nacen en Java.

chinescas, entre luces de antorchas y sombras, el mito de la caverna de Platón, dejaría de existir, enseñar, divertir y entretener mediante imágenes fue el objetivo de miles de personas, de eruditos e inventores, de actores y saltimbanquis, de fabricantes de juguetes y de comerciantes.

Sánchez-Salanova continúa señalando que el cine, por tanto, fue producto de una evolución lenta, de una necesidad de la especie humana de expresarse mediante imágenes utilizando las técnicas y posibilidades de cada momento. Para ello, se utilizaban los propios conocimientos, como la cámara oscura, los mitos, el folclore y la narrativa, la religión y la ficción creativa. Durante siglos, la gente quedaba maravillada por los inventos que se iban sucediendo, por la magia de las imágenes.

El interés por buscar nuevos caminos exigió la aplicación constante de la técnica y de la investigación sobre los nuevos descubrimientos, por lo que la base del cine está en el desarrollo de la ciencia y la técnica, en la que se basa y a la que le aportó muchos de sus descubrimientos.

Uno de los primeros avances científicos que llevó directamente al desarrollo del cine fueron las observaciones de Peter Mark Roget, que en 1824 publicó un importante trabajo científico con el título de *Persistencia de la visión en lo que afecta a los objetos en movimiento*, en el que establecía que el ojo humano retiene las imágenes durante



Cien niños esperando un tren, Ignacio Agüero, 1988

una fracción de segundo después de que el sujeto deja de tenerlas delante. Este descubrimiento estimuló a varios científicos a investigar para demostrar el principio, hoy discutido, de la persistencia de la imagen en la retina.

Concretamente, se descubrió que si 16 imágenes de un movimiento que transcurre en un segundo se hacen pasar sucesivamente también en un segundo, la persistencia de la visión las une y hace que se vean como una sola imagen en movimiento.

Un instrumento que se convirtió en juguete, el *zoótropo*, es uno de los antecedentes más claros del cine. Consta de una serie de dibujos impresos en sentido horizontal en bandas de papel colocadas en el interior de un tambor



Galope caballo de Eadweard Muybridge



Praxinoscopio

giratorio montado sobre un eje; en la mitad del cilindro, una serie de ranuras verticales, por las cuales se mira, permiten que, al girar el aparato, se perciban las imágenes en movimiento.

Un ingenio algo más elaborado fue el *praxinoscopio*, un tambor giratorio con un anillo de espejos colocado en el centro y los dibujos colocados en la pared interior del tambor. Según giraba el tambor, los dibujos parecían cobrar vida.

Mientras tanto, nació la fotografía, sin la cual no existiría el cine. Hacia 1852, las fotografías comenzaron a sustituir a los dibujos en los artilugios para ver imágenes animadas. A medida que la velocidad de las emulsiones fotográficas aumentó, fue posible fotografiar un movimiento real, en vez de poses fijas de ese movimiento.

En 1877 el fotógrafo Eadweard Muybridge empleó una batería de 24 cámaras para grabar el ciclo de movimientos del galope de un caballo (fotograma).

El crono fotógrafo portátil, una especie de fusil fotográfico, movía una única banda que permitía obtener doce imágenes en una placa giratoria que completaba su revolución en un segundo. Fue un paso relevante hacia el desarrollo de la primera cámara de imágenes en movimiento.

Thomas Edison, una vez más, junto a un colaborador,



Hermanos Lumière

inventan el *Kinefotógrafo* y el *Kinetoscopio*, máquinas capaces de crear imágenes en movimiento (cámara) y reproducirlas. Un disco rotatorio actúa de obturador y permite la imagen intermitente. La apuesta de Edison fue crear un equivalente óptico del fonógrafo. Quería hacer de las imágenes en movimiento una experiencia personal. El observador se acercaba al aparato para mirar a través de un visor.

Los hermanos Louis y Auguste Lumière parten de una idea distinta a la de Edison. Administraban una sala en que se proyectaban imágenes de linterna mágica. Sacan a la imagen tanto de su carácter científico como de su observación restringida. La imagen había nacido para ser imagen proyectada. El movimiento exigía que se le diera su plena magnitud. Los Lumière patentan un mecanismo conocido como *grifa*, una uña capaz de tirar intermitentemente la película por sus perforaciones. La *grifa* en conjunto con el obturador de disco rotatorio conseguía secuenciar la imagen cinematográfica. Había nacido el cinematógrafo.

Proyecto Lumière y Compañía

El proyecto Lumière y Compañía fue una iniciativa de Sarah Moon, quien en 1996, para conmemorar los 100 primeros años de cine, reunió a unos cuarenta renombrados directores de cine de todo el mundo para que realizaran cada uno un cortometraje de 52 segundos de duración, con la cámara y la emulsión originales que usa-



Efecto PHI.

ron los hermanos Lumière en 1895, dándoles a los directores completa libertad creativa pero señalándoles unas cuantas restricciones técnicas, tales como: usar sólo luz natural, sin sonido directo, con un determinado número de tomas, etc.

Realizadores como Claude Lelouch, Zhang Yimou, Michael Haneke, Costa Gravas, Fernando Trueba, Abbas Kiarostami, Liv Ullman, Win Wenders, entre otros, participaron de esta experiencia que festejaba los 100 años del nacimiento del cine.

El plano y la percepción del movimiento

Percibir movimiento es percibir puntos que se desplazan en el espacio. Entre un punto y otro se percibe una variación significativa. Al enlazar aquellos puntos vamos descifrando la variante como un movimiento asociado al sujeto que se nos presenta. Cuanto más fragmentado el movimiento mejor podremos reconstituirle.

¿Cómo percibe nuestra visión el movimiento? Por corpúsculos que se mueven sucesivamente. Nuestra visión no es continua, no puede serlo, es discontinua. La rapidez de la sucesión nos impide ver la fragmentación, percibimos una continuidad.

Es el mismo fenómeno perceptivo que encontramos en el cine. Este fenómeno de visual, de unir puntos o destellos para crear movimiento, es conocido como efecto PHI

y está en la base de la visión humana. La ilusión de movimiento es perfecta en el cine, casi mágica. La percepción filmica es posible por el efecto *PHI* y el enmascaramiento visual que nos desembaraza de la persistencia retiniana

1.2 CARACTERIZACIÓN DE LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA.

Concepto general del plano

El plano es la imagen creada por la aparición del cine. Hablar de plano es hablar de imagen cinematográfica. Contiene: cuadro, campo, movimiento, duración, ritmo, valor de relación por el montaje y el valor agregado del sonido.

LA IMAGEN Y SU FUNCIONAMIENTO COMO SISTEMA DE REPRESENTACIÓN

Cuadro, encuadre, punto de vista¹

La imagen en el cine se nos da como una imagen plana delimitada por un cuadro. Sus dos características materiales bidimensional y encuadrada están en la base de nuestra aprehensión de la representación filmica. La imagen se representa en una pantalla plana, y sin embargo la sentimos con profundidad.

El cuadro es el límite material (límites físicos) de lo que se representa en pantalla. Reaccionamos ante esta imagen como si viéramos una porción del espacio en que vivimos. Cumple una función delimitante similar al cuadro pictórico. Pero en el cine, el cuadro fija el encuadre que tiene un carácter expresivo-dinámico. Por el encuadre se fija el punto de vista de la imagen. Asociado al aparato mecánico que es la cámara, la imagen del cine fija genera cada vez un sólo punto de vista.

Por el encuadre se compone la imagen, con su doble expresión temporal: la existencia de un movimiento al interior del cuadro y, por otra parte, el movimiento



Freeheld, Peter, Sollet, 2015.

Concepto de cuadro (sólo dos personajes)

agregado al mismo (movimiento de cámara). Román Gubern² define el encuadre como: *la porción de realidad elegida con determinada perspectiva, mediante la cual el director expresa en el cuadro su voluntad subjetiva.*

Caemos como seducidos por esta *impresión de realidad* que se manifiesta en la ilusión de movimiento y en la ilusión de profundidad. Es el triunfo del cine: con esta impresión de realidad nos acerca a un mundo verosímil y nosotros, impulsados por esta aura ilusoria, tendemos a proyectarnos fuera de campo.

CAMPO Y FUERA DE CAMPO

Desde aquí en adelante tendremos claro lo siguiente: reaccionamos ante la imagen filmica como ante la representación realista de un espacio imaginario que nos parece percibir. Como la imagen está limitada en su extensión por el cuadro, apreciamos sólo una zona de ese espacio.

Al observar la imagen cinematográfica, no percibimos todo el espacio al que alude la imagen, solo una porción limitada de ese espacio. Esta porción de espacio imaginario contenido en el interior del cuadro es lo que se conoce como Campo (*espacio in*).



El escritor fantasma, Román Polanski, 2010.

Cuando vemos una película tenemos la idea de que hay un espacio más amplio, más allá de los límites. Un espacio que imaginamos y que no podemos ver: aquel espacio fuera de la frontera del cuadro. Percibimos un espacio invisible que prolonga lo visible y que se llama fuera de campo (*espacio off*).

Fuera de campo

Podríamos entender este concepto como: el conjunto de elementos (objetos, personajes, decorados) que, aun no estando incluidos en el campo, le son asignados imaginariamente por el espectador a través de cualquier medio. O también definirlo como: el espacio invisible que prolonga lo visible y que interactúa con éste. Tiene una existencia episódica ligada al desarrollo de la escena³.

Los cineastas saben que esta tensión entre campo y *fuera de campo* es parte esencial del espacio filmico. Es lo que se llama dialéctica de los espacios. Lo que él *fuera de campo* aporta al cine es de inmensa proyección. A veces

sugerir, y no mostrar tiene un valor mayor.

En el ejemplo (fotograma *El escritor fantasma*) se observa el poder del fuera de campo, dado que los personajes ven lo que a nosotros como espectadores se nos oculta. Gracias a su mirada, el espacio de la imagen se amplía más allá del cuadro.

1 NAVARRO, Sergio. (2011). *Acerca del cine como medio expresivo*, Valparaíso: Universidad de Valparaíso.

2 GUBERN, Roman. (2014). *Historia del Cine*, Barcelona: Anagrama, Colección Compendiun.

3 Navarro, S. *Ibíd.* op. cit. pág. 26

APORTES SIGNIFICATIVOS DEL FUERA DE CAMPO EN LA CREACIÓN DEL ENCUADRE.

Como efecto dramático

Un sonido fuera de campo puede reemplazar toda una situación (una pareja, una sirena suena, el hombre huye: sin ver el auto policial, deducimos que el hombre es buscado).

Como efecto subjetivo

Cada vez que mostramos en los rostros de los actores las consecuencias de lo mostrado.

Capacidad de evocación o *sinécdoque*⁴

Algo ha sucedido, un accidente, pero no lo hemos visto, tan sólo resta el testimonio de su consecuencia. (ejemplo de *El Escritor fantasma*).

Evocación por concentración

Producto de un encuadre cerrado, un detalle más o menos simbólico cuyo contenido evoca lo que sucede fuera de campo. Ej. Escena de *Psicosis*, mano de la mujer asesinada, desgarrar la cortina, no vemos la caída.



El efecto de la parte por el todo o *Litote*

En la película *Una mujer en París*, de Charles Chaplin, el realizador se limita a mostrar los reflejos de las luces del tren en el rostro de la protagonista. El espectador a través de este efecto, imagina el fuera de campo.

OTROS CONCEPTOS ASOCIADOS AL PLANO

El Plano subjetivo

Se define como aquel encuadre que corresponde con la mirada del personaje. Vemos al personaje mirando hacia afuera del campo, cambio de plano, aquí lo que el personaje está mirando.

El plano-contraplano

Corresponde a la descomposición de un espacio en dos a fin de contraponer a dos o más personajes dialogando. Se produce una alternación simétrica entre los dos campos captados, de esta manera, podemos seguir de más cerca la acción, mediante el aislamiento de las partes que se corresponden.



Ejemplo de *over shoulder*

Over-shoulder shot

Aquí, ambos personajes se presentan en el mismo encuadre: un personaje destacado y frontal y otro sólo de referencia, sobre su hombro. La ventaja del *over shoulder* es la de contener las reacciones del personaje en referencia.

TÉCNICAS DE PROFUNDIDAD

Ya hemos dicho que la *ilusión de movimiento* y la *ilusión de profundidad* son los principales agentes de la impresión de realidad de la *imagen cinematográfica*. ¿Pero hemos visto cómo operan?

a. La perspectiva

Para llegar a la imagen del cine, hay todo un proceso que contempla al menos la aparición de la imagen pictórica. La pintura constituyó en un primer momento un tipo de representación que no respetaba la percepción del espacio real. El espacio pictórico no viene dado naturalmente, responde a la creación de técnicas para conseguir una representación convencional.



Ejemplo de perspectiva

Durante el Renacimiento impulsado por el espíritu humanista se buscó un tipo de representación que marcara la ilusión de realidad. Los estudios y descubrimiento de la perspectiva (Filippo Brunelleschi), son un paso fundamental para instituir el moderno espacio pictórico. La perspectiva es una transformación geométrica que consiste en proyectar el espacio tridimensional sobre un espacio bidimensional (o superficie plana) según ciertas reglas que se apoyan en una ilusión perceptiva.

La perspectiva en el cine es heredera de la pictórica, pues también añade profundidad a través de la organización espacial de sus elementos. El cineasta Stanley Kubrick, preocupado por los espacios opresivos, hizo de la perspectiva un vehículo expresivo relevante en la arquitectura de sus decorados. (ver fotograma *2001 Odisea del espacio*).

b. La profundidad de campo

Otro rasgo de la representación que desempeña un pa-

pel clave en la profundidad es la nitidez en la imagen. Cineastas como Jean Renoir, Orson Welles y William Wyler hicieron de este argumento expresivo un puntal de su creación. La profundidad de campo, define la extensión de la nitidez en la imagen.

La profundidad de campo, consiste en el espacio comprendido entre el objeto más próximo al objetivo de la cámara y el más alejado, entre los cuales se aprecia nitidez. Nos muestra la importancia de todo el campo de la imagen. Recordemos que en general, por obra del enfoque, hay zonas de la imagen que tienden a perder o ganar nitidez. Ambas posibilidades son expresivas: si se quiere transmitir la turbulencia interna de un personaje, el primer plano de su rostro puede estar nítido, pero, el fondo emerge como una mancha nubosa.



En el fotograma de *Que pena tu vida* vemos el ejemplo donde se observa un primer plano nítido, más fondo nebuloso, dando como posibilidad expresiva la turbulencia interna del personaje

Por otro lado, el uso de la profundidad de campo permite ocupar el espacio de un decorado. Una situación ubicada al fondo de la escena puede transformarse en un signo más importante que los acontecimientos del primer plano.

⁴ Navarro, S. *Ibíd.*. op. cit. pág. 26

En la película *2001 Odisea del espacio* podemos encontrar un ejemplo donde se pueden observar tanto la perspectiva como la profundidad de campo en una sola escena. En este ejemplo la profundidad de campo nos muestra la importancia de todo el campo de la imagen. En el primer plano, los astronautas preparan la desconexión de la computadora *HAL 9000*. La máquina, desde el fondo, vigila la conversación de ambos.



2001, Odisea del espacio, Stanley Kubrick, 1968

1.3 CÓDIGOS GENERALES DEL CINE ESPACIO, TIEMPO Y MONTAJE

Vimos previamente las características principales de la imagen cinematográfica y cómo ésta dispone de diversas cualidades para crear la ilusión de realidad. Ahora conoceremos los códigos generales del cine, los cuales conforman el lenguaje cinematográfico, las formas cinematográficas. Si ellos no estuvieran presentes no estaríamos ante una película. ¿Cuáles son estos códigos?: Ellos son los códigos de espacio: (el plano, posiciones y movimientos de cámara), los *códigos de tiempo*: (continuidad, avance, retroceso) y el *código de montaje* que articula los anteriores.

El espacio

a. Los conceptos de espacio

El espacio es uno de los principales códigos del cine. Lo que el director de la obra nos presenta en su estructuración ha seleccionado: encuadres, colores o lugares (locaciones), movimientos y posiciones de cámara y la relación de estos con sus personajes. Todos constituyen

el espacio de una película. Este proceso creativo es definido como *puesta en escena y puesta en cuadro* (composición audiovisual) que presenta tres nociones de espacio:

a.1. Espacio Pictórico: Considera a la imagen proyectada sobre el rectángulo de la pantalla con los pictóricos criterios, vale decir: composición, colores, luz. Este espacio no tiene que ver tanto con la inspiración pictórica de algunas películas como *La última tentación de Cristo* 1989, de Martin Scorsese, por ejemplo, que se inspira en cuadros de Andrea Mantegna e Ieronimus Bosch; sino, con la lectura pictórica que hacemos de la imagen. Por ejemplo, al decir: *ese rostro se recorta en diagonal, con un fuerte contraluz, lo que otorga una dimensión expresionista, lúgubre y tétrica al personaje.*



El Séptimo Sello, Ingmar Bergman, 1957.

Ejemplo Espacio Pictórico

Se representa el motivo medieval de la danza macabra. La muerte guía a los personajes. Gracias a la dirección de fotografía, las figuras se recortan como sombras. Nótese la composición y dinamismo del plano.

a. 2. El espacio arquitectónico: Considera al mundo natural o artificial como presencia objetiva. Tiene que ver con las locaciones, lugares y decorados que componen el espacio de la película. Ejemplos clásicos como: *Metrópolis* 1926 de Fritz Lang y *Blade Runner* 1989 de Ridley Scott, muestran a la arquitectura como señal inequívoca de una presencia expresiva y dominante. En *Valparaíso, mi amor* de Aldo Francia, 1969, la ciudad y su arquitectura son otro de los protagonistas.

Pero, no es necesario que la película aluda explícitamente a edificios. Los espacios de una casa pueden decirnos muchos acerca de los personajes que la habitan.



Valparaíso, mi amor, Aldo Francia, 1969.

Espacio Arquitectónico

a.3. Espacio fílmico (puesta en escena y montaje):

Es un espacio virtual reconstruido en la mente del espectador, basándose en los elementos fragmentarios que le proporciona la cinta. Esta espacialidad es exclusiva del arte cinematográfico y se conjuga, por ejemplo, en la secuencia de la ducha de *Psicosis*, 1960 (allí, por obra del montaje, éste se ensancha. Se rompen los contornos cerrados del baño, pero de manera virtual). Una explicación más simple es la siguiente: en las películas se suelen editar fragmentos de tiempo innecesarios (lo que se llama *elipsis*). Así, por ejemplo, un hombre que está en el décimo piso de un edificio desciende en ascensor hasta la calle. Al director le interesa mostrarnos que sube al ascensor, y luego que ya está caminando en la calle. En nosotros quedará una imagen virtual del recorrido. Éric Rohmer⁵ en su estudio dedicado a la organización del espacio, distingue tres tipos de espacio y su correspondencia con las distintas fases en el proceso de elaboración del *film*:

Espacio Pictórico (fotografía): se considera la imagen cinematográfica como una representación, más o menos fiel y más o menos bella, del mundo. Es posible relacionar la iluminación, el dibujo y la composición con estilos, escuelas y pintores concretos.

Espacio Arquitectónico (escenografía): corresponde a las partes del mundo, naturales o construidas, dotadas de una existencia objetiva en lo pre-fílmico. Son las formas o los conjuntos de formas que se muestran al espectador, es decir, todo lo que constituye el diseño de producción.

El Espacio fílmico (montaje): es un espacio virtual, reconstruido por el espectador a partir de una operación de sutura imaginaria. El desglose en secuencias y planos (*découpage*) y el montaje organizan tanto la duración de la película como su espacio. El espacio fílmico, aunque no corresponda a ningún espacio objetivo real, es convertido en habitable por medio de la imaginación del espectador. El espacio del filme es siempre un producto: producto de una técnica, pero también de la mente del espectador. Hemos considerado a la imagen cinematográfica como si se tratara de una pintura fija, única, independiente del tiempo. Esto no es así cuando presentamos una película. La imagen de cine *no es única*, está encadenada en medio de otras. Por ello *transcurre en el tiempo*. Las imágenes están en un *movimiento permanente*, ya sea al interior del cuadro (personajes que se desplazan) o por movimientos de cámara. El cine es un arte vital que permanece en el tiempo.

Todas estas condiciones que hemos leído hasta ahora, es decir: dimensiones, cuadro, movimiento, duración conforma una idea más amplia: el *Plano*.

CARACTERÍSTICAS DEL PLANO

Antes mencionamos el concepto de plano como unidad espacio-temporal. Notamos su importancia en la construcción de un relato cinematográfico. Ahora veremos sus tres características principales como código de espacio: Encuadre, Angulación y Movimiento.

⁵ ROHMER, É. (1977). *L'organisation de l'espace dans le "Faust" de Murnau*. París: Unión Générale d'Éditions.

i. Encuadre: Tipos de planos

El Plano: Es el espacio transversal que abarca el visor de la cámara y que luego reproducirá la pantalla. De manera más simple, lo que cabe dentro del marco. En el rodaje, el plano designa el fragmento de película que corre de forma sin interrupción en la cámara, entre la puesta en marcha del motor de la cámara y su detención.

Es increíble que una palabra tan corta tenga tantas definiciones entre los teóricos del cine. Para algunos es la *unidad mínima del montaje*. Para otros es todo *fragmento de película comprendido entre dos cambios de plano*.

Por ejemplo, si tenemos la imagen de un rostro de una mujer que llora, y luego vemos una imagen de un tren que se aleja, tendremos dos planos diferentes. Lo maravilloso es que, con estos dos planos yuxtapuestos, entendemos que la mujer está triste por una partida.

En esencia, cada vez que cambia una toma, la ubicación de la cámara o el tamaño de encuadre, asistimos a un cambio de plano. Lo que debe interesarnos es que el plano es parte de una gramática del cine que determina la ubicación de la cámara y que equivale a una *disposición del mirar*.

Un estudioso de esa gramática del cine, Yuri Lotman en *Estética y Semiótica del cine*, define el plano como: *el espacio de la frontera artística* y nos recuerda que éste presenta tres dimensiones: perímetro, volumen y duración. Para liberarse, el cine hizo uso de sus propios medios. Piense, por ejemplo, en los movimientos de cámara.



Ejemplo de Plano detalle

En la escala básica, el nombre de cada plano recuerda lo que abarca del sujeto que denominamos su determinación personal. Se detalla el tipo de relación interpersonal y la función más frecuente que establecen cada plano. Finalmente, la recurrencia de cada plano en la producción y la duración corriente respecto a su lectura en el cine convencional.

La terminología de los planos se establece de conformidad con la figura humana en relación con la dimensión vertical de la pantalla. Expresado de menor a mayor espacio abarcado:

Plano detalle (Big close up): También conocido como *Primerísimo Primer Plano*. Es el aislamiento extremo respecto al espacio. Oculta el espacio. Más bien opera como marca del rostro, marca del espacio, marca del tiempo. También este plano puede mostrar detalles de un objeto, mano, cerradura, otros. No puede durar mucho dada la desorientación espacial y de situación que experimenta el espectador. Es el encuadre más cerrado de la escala.

Primer Plano (Close up): Se lo caracteriza como un encuadre de rostro y hombro que expone el rostro. Recoge la emoción del personaje, y en cuanto tal se revela como un plano íntimo, de contacto físico. Su duración es regulada, ya que aísla al sujeto de su entorno. Busca el impacto emocional. El primer plano es una marca registrada del cine. Uno de los más famosos primeros planos del cine, por ejemplo, es el de la escena final de *"Blade Runner"* que nos muestra el rostro de Rutger Hauer en su



Ejemplo de Primer Plano

soliloquio *"Tears on the rain"*.

Plano Medio (medium close up): El personaje lo vemos de la cintura hasta la cabeza. El espacio está segmentado. Es un plano coloquial, seguimos de cerca la acción, mantiene el personaje en su entorno. Dado el papel de la palabra en el cine este plano tiene una larga utilización. Hecho para durar.

Plano americano (medium shot): Es el que muestra a los cuerpos desde las rodillas hacia arriba. Muestra las acciones de los personajes y los rasgos del rostro y pueden aparecer detalles del entorno. Muy utilizado para relatar la acción. Está bien utilizado en la escala: ni muy abierto ni muy cerrado. Es el plano de mayor duración aceptada.

Plano de Conjunto (medium long shot): Este plano exhibe un grupo de personajes. Corresponde con el reconocimiento del sujeto dentro de un conjunto. Podemos explorar el espacio con información identificable. Es el plano por esencia descriptivo, fijo o con movimiento. Es habitual en el cine de corte épico o masivo. En el cine de *western* podemos encontrar grandes ejemplos, como en los filmes de John Ford y Howard Hawks.

Plano General (long shot): Es el que enseña el espacio total en el que se desarrolla la acción. Muestra el conjunto de un escenario o un paisaje amplio. Aunque la mayoría de las veces tiene un sentido meramente descriptivo, de referencia global o de situación geográfica, hay cineastas que infunden a estos planos resonancias cósmicas. De utilización episódica. Su información es tan general que puede leerse con rapidez. En ellos el hombre es definido por el entorno. Pensemos en *Ran* (1985) de Akira Kurosawa, una obra horizontal donde el paisaje plástico es testigo de la tragedia y la ambición humana.

Mencionemos al cineasta alemán Werner Herzog, con su *Aguirre, la Ira de Dios* (1972), donde la selva amazónica trepida en devolverle al hombre su cara desquiciada. Se pretende destacar la soledad o pequeñez del hombre frente al medio. Un ejemplo es el clásico de David Lean,



Ejemplo de plano Medio



Ejemplo de Plano Americano



Ejemplo de Plano de conjunto.



Ejemplo de Plano general

Lawrence de Arabia. (ver fotograma)

ii. Ángulos de cámara

Angulación: La cámara puede asumir distintos puntos de vistas que influyen tanto en el marcateje de la imagen como en su composición. La escena puede ser vista no sólo de cerca o lejana sino también desde arriba o desde abajo, de frente o costado, producto del desplazamiento de la cámara de su nivel normal.

Hay al menos tres series de encuadramientos asociados a las formas como pueden mirar la cámara al sujeto: El código de ángulos de tomas que trabaja en un eje vertical; el código de las posiciones de cámara en torno al sujeto que permiten un giro en el eje horizontal. Finalmente, la forma como se trata el sujeto respecto a los bordes del cuadro, de índole compositiva.

Código de Ángulos de Toma: La mirada normal es aquella que realizamos a la altura de los ojos del sujeto. Correspondería, por tanto, a la angulación cero de cámara o ángulo normal. Este tipo de ángulos nacen en el momento en que la cámara se baja o se sube de lo normal creando un doble tipo de angulación, como lo muestra la siguiente gráfica:



Ejemplo de ángulo inclinado



Ejemplo de Ángulo picado



Ángulo contrapicado

Ángulo Normal o Neutro: Es aquel en el que la visión humana (es decir la cámara) está en la misma altura de los ojos de los personajes, por lo tanto el eje objetivo es paralelo al suelo. Representa la realidad tal como es vista (también llamado perpendicular).

Ángulo Inclinado: Es aquel en el que la cámara varía su eje, rompe con el vertical hacia la derecha o izquierda. Suele utilizarse para acentuar el dramatismo, pro-

vocar inestabilidad o valoración estética en la imagen. En el fotograma de *Al este del Edén*, se expresa el estado psíquico del personaje interpretado por James Dean.

Ángulo Picado (*plongée*): Es aquel en el que la cámara se sitúa por encima de la persona u objeto. En el cine clásico, el sujeto aparece como minimizado o abatido, dado que la línea de fuga⁶ se cierra. El punto de vista de la cámara, por tanto, impone superioridad. El cine contemporáneo ha buscado nuevo sentido para este tipo de ángulo. A veces, se emplea para marcar una situación dramática terminal.

Ángulo contrapicado (*contre-plongée*): Es aquel en el que la cámara se sitúa por debajo del personaje u objeto, apareciendo este como ensalzado o magnificado, en este caso la línea de fuga se abre. En el cine clásico se emplea para subrayar una situación de prepotencia triunfal, voluntad de poder y fuerza. Ej. *El ciudadano Kane* de Orson Welles o *El halcón maltés* de John Huston.

Ángulo Zenital: Domina el espacio, ubicando la cámara encima del personaje o del espacio. En este caso se lleva el ángulo picado a la vertical absoluta. Por lo contrario, el **Ángulo Nadir**, es llevar el contrapicado a la vertical absoluta.

iii. Movimientos de cámara

Los movimientos de cámara, junto con los primeros planos, los ángulos inhabituales y la profundidad de campo, han llevado a un desarrollo progresivo de la imagen cinematográfica en búsqueda no sólo de dinamismo sino de un avance estético. Con estos aportes, el cine es más cine, porque se diferencia de las artes que lo antecedieron, encuentra su propio nicho estético, sin olvidar que es un arte visual y sonoro. Precisamente, el movimiento de cámara constituye un recurso propio del cine que modifica su realización.

Existen tres familias de movimientos de cámara, cada una de las cuales, cuenta con sus propias modalidades

de aplicación⁷:

a. Serie de las panorámicas

Desarrolladas por la cámara girando sobre su propio eje y sin desplazamiento del aparato, permite leer el espacio como lo haría una persona inmóvil que gira su cabeza. Tres son sus modalidades:

Panorámica o *panning*: Movimientos de rotación horizontal que se hace al girar el cuello del trípode sin desplazar la cámara. La panorámica vertical es llamada *Tilt*. A veces, imita la mirada de un personaje o bien ilustra las características del espacio físico. Existen panorámicas descriptivas, dramática y de carácter expresivo.

El Tilt, es una panorámica en la coordenada vertical. El *Tilt up* corresponde a la vertical superior, hacia arriba, establece un contrapicado en movimiento. La acción simétrica lo representa el *Tilt down* o movimiento que pica la cámara en movimiento. Permite el seguimiento de una mirada en la vertical inferior.

Paneo-Tilt, utilizada en caso en que la partida y la llegada del movimiento no estén en la misma coordenada (aflojando seguros vertical y horizontal del trípode).

b. Serie del *travelling*

Consiste en un desplazamiento de la cámara sobre un móvil cualquiera. En el *travelling* cobra importancia el tipo de trayectoria que éste sigue: lateral hacia adelante (*Dolly in*), hacia atrás (*Dolly back*), aéreo o volante (grúa), libre (*Steady cam*). En su trayectoria el *travelling* abarca sucesivamente campos de naturaleza diferente. El *travelling* modifica en cada movimiento el punto de vista del espectador, papel también asignado al cambio de plano.

⁶ Línea de fuga: Líneas reales o imaginarias, que ayuda a crear la ilusión de profundidad en un plano.

⁷ Navarro, S. *Ibíd. op. cit.* pág. 55-56



El Resplandor, Stanley Kubrick, 1980.

Travelling con trayectoria hacia adelante

Travelling lateral (avanza con): Involucra al espectador, acompaña la acción o la situación. Un buen ejemplo es la escena final de *Los 400 golpes* de Francois Truffaut. Por el *travelling* la cámara desempeña un papel activo de acompañamiento.

Dolly in o travelling hacia adelante (entra con): Llamado así por la cámara montada sobre una plataforma (*dolly*) que corre sobre rieles o ruedas. De esta forma, el movimiento sale fluido y estable. Sigue la acción de cerca, tiene la facultad de entrar a la escena hasta centrarse en un punto específico de interés, en plano corto.

Dolly Back (abre con): Forma de retroceso del *dolly*. Acerca la acción dramática. Un uso importante es el acompañamiento de personajes que avanzan y que queremos mantener encuadrados. El *dolly back* puede incorporar nuevo espacio y nueva información, hacer tomar conciencia de una presencia hasta entonces ignorada y que modifica lo visto. El *dolly* es un activo participante en la construcción dramática.

Travelling por desplazamiento en grúa: La cámara está situada en un brazo metálico o grúa que permite movimientos complejos, a veces ligados a los dos anteriores. Habitualmente es usada en planos de clausura, la cámara se eleva, permite un desplazamiento simultáneo en las tres dimensiones. Ej. inicio de la película *Sed de mal* 1958 de O. Welles.

Steady cam: Arnés que lleva el camarógrafo sobre el cual se monta la cámara. Salva obstáculos que el *dolly* no salvaba, recuperando la naturalidad de la visión. Es una cámara que marcha.

c. Serie Ópticos

Zooming: Es un movimiento de lentes exclusivamente. A través de una lente *vari focal* que equivale a tener múltiples lentes, obtenemos imágenes cercanas y lejanas del objeto. En un *zoom* la distancia focal cambia en el curso de una misma toma. Como en el *travelling* existen modalidades ligadas al tipo de trayectoria: el *zoom in* y *zoom back* (acercarse o alejarse del objeto sin desplazar la cámara). A esto hay que agregar, un movimiento totalmente distinto, pero también óptico, llamado *pan foco* (capacidad de enfoque y desenfoco de la lente, se utiliza cuando dos sujetos dialogan). El *zoom* por su facilidad de operación y rapidez de respuesta es un excelente recurso en la filmación del documental (ej. animales salvajes).

d. Movimientos internos de toma

Movimientos que difieren absolutamente de los movimientos de cámara. Movimientos realizados en la acción filmica, al interior del plano, codificados por su aporte a la anotación del guion. Por ser movimientos netos son de gran efecto estético. Se los usa para pautar una escena y darle ritmo. Para abrir o cerrar.

Head on: El sujeto de la acción se acerca a la cámara, con la intención de salir de cuadro. Si lo hace lo hará rozando la cámara. El personaje no sale por los costados del plano (por sus bordes laterales que es lo común), sino que utiliza un espacio fuera de campo detrás de la cámara. El efecto es su proyección al espectador, incluso puede llegar a tapar la lente. El inicio de la cinta *Fargo*, es un buen ejemplo, notable por la duración del plano y marca la nota dominante de la película. (ver fotograma)



Fargo, Joel Coen 1996.

Tail away: Simétricamente inversa. El sujeto se aleja de la cámara hacia el fondo del espacio decorado. Un ejemplo son los finales de las películas de Chaplin, donde el personaje se aleja de espaldas, (ver fotograma *El circo*).



El Circo, Charles Chaplin, 1928

Tail away en escena final El circo

Cross screen: Representa el cruce absoluto de la pantalla, perpendicular al eje de la cámara (sujeto, vehículo).

ARTICULACIÓN ESPACIO-TIEMPO: EL MONTAJE

La imagen de la cual hemos hablado hasta ahora, no es una imagen aislada. Forma parte de un movimiento más amplio que lo engloba, le da su ubicación y le otorga sentido, El plano aislado adquiere sentido en el conjunto. Más allá del sentido propio. Esta acción de acción de empalmar los planos, de colocarles en relación y de otorgarle un sentido que no pertenece a nin-

guno de ellos por separado, es lo que se llama montaje. Jacques Aumont en *Estética del cine* 1989, señala que el montaje se compone de tres grandes operaciones: selección, combinación y empalme del plano. Con ellas, los fragmentos adquieren una totalidad. Para el ejercicio de edición se requiere una gran sensibilidad plástica y auditiva, un sentido del ritmo en alto vuelo.

El montaje no es sólo ordenar la sucesión de planos, sino dotarles de una duración que incida en el ritmo de la película. Y eso no es todo: el montaje define un estilo, y a partir de allí, puede tratarse de un montaje narrativo, expresivo o abstracto, otros. Revisemos algunos hitos históricos que nos ilustran la evolución del montaje:

Montaje de actos: En 1902, George Méliès en su *Viaje a la Luna*, tiene la audacia de salirse del plano único y estructura el relato en un plano por acto siguiendo la división teatral. Méliès introduce un argumento contado en una serie de episodios. El espectador se deja llevar por la historia a través de tiempos diferentes. En la escena hace que la cámara adopte dos puntos de vista distintos: lo que pasa al interior de la casa y lo que sucede en el exterior. De esta manera, logra que el espectador, esté en dos lugares de manera simultánea.

Montaje de planos: En 1903, Edwin Porter introduce la fragmentación de la acción. En *La vida de un bombero americano*, resolvió utilizar varios planos por escena (casa se incendia, madre e hijo atrapados por las llamas). En cada escena un plano hace progresar al siguiente. La novedad reside en el tratar la acción entre un plano y otro. El montaje actúa como articulador de la acción y darles sentido. Ahora los planos se necesitan unos a otros.

Montaje de acciones: En 1915, David Griffith propuso fragmentar más la escena. Sacar la cámara de su sitio único y llevarla a distintos planos (distancias) de la acción. Acercarla y alejarla siguiendo el pulso del acontecimiento. Obtuvo así más planos que Porter y estos de diferentes tamaños de encuadre, lo cual se traduciría en un mayor trabajo de montaje.



El Acorazado de Potemkin, Sergei Eisenstein, 1925.

Montaje de atracciones

El Nacimiento de una nación, de Griffith, tiene una estructura narrativa distinta. La escena se bifurca en varias acciones paralelas. Si Porter trabajaba con dos acciones alternadas, Griffith lo aumentará a cuatro o cinco. Además, su sistema narrativo supera la continuidad entre planos. La acción no sólo se continúa de plano a plano. Monta planos que pertenecen a distintas acciones, aunque confluyan en narrar la misma situación.

El punto de partida de Griffith es distinto. Al mover la cámara lo que hace es enfatizar determinados momentos del argumento. Se dio cuenta de que un primer plano intensificaba la tensión del relato, y que un plano de conjunto podía disminuirla. El espectador está en una ubicación privilegiada. Ha nacido el montaje dramático, al servicio del relato con profundidad. Ej. asesinato de Lincoln, en *El nacimiento de una nación* 1915.

Montaje de atracciones: El director ruso Sergei M. Eisenstein posee una decidida actitud de prescindir del imperativo narrativo, le interesan las conclusiones que de los hechos puedan obtenerse señala: “*el montaje intelectual da paso al proceso del pensamiento y se busca un cine puramente intelectual, libre de sus tradicionales limitaciones, con formas directas para expresar ideas, sistemas y conceptos*”. El montaje intelectual que él invoca se expresa median-

te la relación de dos planos yuxtapuestos, de manera que dé esta relación nazca una idea que no está contenida en ninguno de los dos planos tomados por separado. Este montaje opera por choques de planos que deja en evidencia el cambio de plano. La narración, si hay, progresa por una serie de colisiones entre términos opuestos del cual pudiera resultar una síntesis, lo que se llama *montaje de atracciones*. En el *Acorazado de Potemkin*, Eisenstein pone en juego esa dialéctica: Un cosaco blande su sable en contra de una multitud (*tesis*); en el otro plano los rostros del pueblo vociferan contra el ataque (*antítesis*); la idea resultante es de resistencia (*síntesis*). En este montaje, el conjunto es superior a la suma de sus partes.

Estas dualidades del montaje pueden agruparse en otra pareja: el montaje narrativo y el montaje expresivo. En el primero, hay especial atención al encadenamiento de escenas, al sentido del orden y alternancia en la historia. El segundo, afloran los dotes puros del montaje, tales como el corte, el ritmo, la duración y el encuadre.

Nunca hay una oposición entre ambas formas. Es una cuestión de énfasis. En estricto rigor, todos los grandes directores, según su búsqueda creativa, oscilan entre el montaje emocional y el racional, entre un montaje na-

rrativo y uno expresivo. En el fotograma de *El acorazado de Potemkin*, Eisenstein muestra a un pueblo oprimido por los soldados, por el poder de las armas. Se crea un *tempo* artificial, para potenciar el dramatismo de la escena, con 170 planos.

Formas Básicas de Montaje⁸

Montaje directo (forma narrativa lineal): El montaje directo permite que extraigamos lapsos de tiempo sin que la acción se resienta. El conjunto representa una acción en continuidad. La identidad de la acción lleva al espectador a unir los planos. Ejemplo, un alumno entra a la sala, se dirige a una mesa, se sienta y saluda a su compañero.

Montaje alternado (de implicancia inmediata o simultánea): Es aquel que separa una situación en dos o más acciones implicadas mutuamente y que se desarrollan simultáneamente creando una tensión entre ellas por la conjunción a la que se ven expuestas. Normalmente, lo encontramos dentro de una misma escena, pero no exclusivamente. Griffith ya había alternado acciones que pertenecían a una misma escena.

Montaje paralelo (narración *multiplot*): El montaje paralelo señala el paso necesario de una escena a otra. Se trata de dos o más situaciones autónomas que guardan rasgos comunes, que se dan en tiempos distintos, por tanto, no simultáneamente que esperan una confluencia futura. La identidad ha sido reemplazada por la similitud.

Montaje en retroceso (la vuelta atrás): Forma particular del montaje paralelo. Se trata de rescatar un antecedente en un momento que es necesario presentarlo. Este recurso llamado *flashback*, implica la aparición de una nueva escena. Cada *flashback* implica una escena distinta. Entre presente y pasado se produce un salto por *elipsis*.

Montaje transitivo: Variante del montaje directo, pero con causalidad más marcada. La situación presentada en un plano encuentra su prolongación y su complemento en el plano siguiente (una pistola dispara, en el

siguiente encuadre un personaje afectado). La división de la acción en causa y consecuencia. Más generalmente, corresponde con el régimen de plano- contra plano en que se alternan los personajes, se transita de uno a otro.

Montaje lírico: Este montaje procura no perder nada de lo que ofrece la situación. Los acontecimientos son fragmentados en múltiples planos, rodeado bajo diferentes ángulos de visión. No importa detenerse en el hecho y perder ritmo. El hecho debe ser indagado prolijamente a fin de extraerle toda su potencia.

Tipos o Métodos de Montaje

Montaje métrico: Longitud absoluta de los fragmentos que se siguen de acuerdo con su medida en una fórmula correspondiente a un compás musical. Se acorta la toma, se abrevia el tiempo que tiene el espectador para asimilar la información. El uso de planos-detalle con toma más corta crea una secuencia intensa y tensión. Ejemplo: Escena de la película *Octubre* de Sergei Eisenstein (pueblo contra el ejército y éste es acibillado por una ametralladora).

Montaje rítmico: La idea de ritmo está íntimamente ligada a la del montaje. El ritmo filmico (que no puede asimilarse al musical); está determinado por dos componentes: el ritmo temporal que tiene que ver con la organización temporal de la sucesión y el ritmo plástico, que puede resultar tanto del cambio, considerable de tamaños de plano como la organización de las superficies en el cuadro. Repeticiones, multiplicación de planos, hacen posible esta edición. Un caso de creación de ilusión de movimiento producto del ritmo temporal empleado, lo representa Abel Gance. Su montaje es conocido como *montaje acelerado*. Por ejemplo, en su película *La Rueda* 1923, nos da la ilusión de la aceleración de una locomotora sin recurrir a verdaderas imágenes de velocidad, tan sólo con la multiplicación de planos, cada vez más cortos.

⁸ Navarro, S. Ibíd, op. cit., pág. 55-56

Montaje tonal: Se refiere a las decisiones de edición tomadas para determinar el carácter emotivo de una escena. Es aquel que juega con el tono emocional de las imágenes, busca la respuesta emocional del espectador. Ej. escena de autobús, cuando la protagonista es herida a bala, en *Babel* 2006, de González Iñárritu.

Montaje armónico (súper tonal): Es el entre juego del montaje métrico, rítmico y tonal, mezcla como en escena del casino en *Corre, Lola, Corre*, Tom Tykwer, 1988: las ideas (la mesa de juego y el jugar al todo o nada); el ritmo (rueda de la ruleta girando, el grito) y las emociones (las consecuencias del grito, la emoción del ganador).



Corre, Lola, Corre, Tom Tykwer, 1998

CAMBIO DE PLANO E IMPRESIÓN DE CONTINUIDAD

El montaje busca restituir la continuidad del espacio real fragmentada por el trabajo del plano. Cada plano se mueve entre dos cortes sobre la realidad observada. Hay un efecto de fragmentación del espacio, independiente al hecho que el mismo plano se considere fragmento de un discurso. El plano en la película representa un fragmento tanto de la realidad como del montaje, dos caras de un sólo hecho.

Hablar de cambio de plano, es referirse al paso de un plano a otro dentro del montaje. El cine ha instituido dos formas de desplazamiento del punto de observación:

-Al interior del plano: mediante el movimiento de cámara, que al abandonar su eje va cambiando de puntos de

vista. El cambio de cámara mantiene la variación permanentemente informada.

- Por el cambio de plano: saltamos de una mirada a otra. Al agotarse una mirada se pasa a la siguiente.

El cambio de plano

No necesariamente implica un cambio de punto de vista. Hay dos tipos de cambio de plano:

Sin cambio de punto de vista: Manteniendo el emplazamiento; se salta de una mirada más lejana a una más próxima, o viceversa. Cambiamos el tamaño del plano por el llamado montaje en el eje. El salto implica mantener un mismo espacio que contribuye a la ilusión de continuidad.

Con cambio de punto de vista: El más habitual, la cámara se desplaza a una nueva posición, con cambio o sin cambio de ángulo de toma.

Obtener que el cambio de plano pase desapercibido ha sido un trabajo formal asumido por una larga tradición cinematográfica. Lograr que el cambio de plano sea imperceptible, ha sido el objetivo perseguido por la utilización de ciertos tipos de enlaces conocidos como: *raccords*.

Continuidad Espacial

El concepto de *raccord* nace por una necesidad de continuidad espacial. Se produce entre emplazamientos sucesivos que pertenecen a un mismo espacio concreto. El cambio de plano puede presentar corte espacial y/o corte temporal. El *raccord* responde al corte espacial. El *raccord* es un tipo de enlace que permite hacer imperceptible el cambio de plano con proximidad espacial. Se da, regularmente al interior de una misma escena. Se distinguen dos tipos de *raccords*: con proximidad espacial o sin proximidad. El primero responde a una relación por identidad; el segundo a una relación por semejanza de objetos o de situación.



Tiempos Modernos, Charles Chaplin, 1936.

Raccord de objetos:⁹ La continuidad más conocida es la que existe sobre los objetos (cigarros gastados, chaqueta, otros). El espectador que repara en fallas pierde confianza en la competencia del narrador. A estas fallas se les denomina error de continuidad y se responsabiliza al continuista.

Raccord directo: Se le conoce como la toma *paso por puerta*. Se aplica cada vez que deba proseguir una acción, con proximidad espacial. Para obtener la plena continuidad deberá aplicarse el *raccord* de dirección y observarse una regla conocida como *continuidad de eje*.

Raccord de mirada: Un acuerdo entre una mirada fuera de campo y el plano siguiente que muestra la razón de lo mirado. Cuando dos personajes se miran, separados en planos distintos, es necesario mantener la geografía inicial inalterada. Así, si el personaje del primer plano mira al margen derecho, será necesario que el personaje del segundo plano mire al margen izquierdo. Si no, dará la impresión al espectador de que ambos personajes no se están mirando. El *raccord* de mirada está presente en el régimen de plano contra plano, entre un personaje que habla y otro que escucha.

Raccord de dirección: El eje de acción está establecido por la relación de los personajes que interactúan, por ejemplo, el camino del personaje hacia un punto de destino. El objeto es que el espectador perciba la continuidad del movimiento con continuidad geográfica. Este tipo de *raccord* está esencialmente ligado a la continuidad de la acción. (ver ejemplo, arriba en fotograma de *Tiempos Modernos*)

Raccord de posición: Se refiere al paso de un tamaño de plano a otro de diferente tamaño, con continuidad de espacio. Si dos personajes se encuentran en un mismo plano (*two shot*) y al saltar a un segundo plano, debe mantenerse la impresión de continuidad, las posiciones de ambos personajes debe ser respetada.

Raccord sobre un gesto: Otro *raccord* de acción (como el de mirada, por ejemplo); lo representa la continuidad de un gesto, empezando el primer plano y terminando en el segundo. Continuidad de gesto entre un plano y otro.

⁹ Navarro, S. *Ibíd.* op. cit. pág.98-100.

Continuidad Temporal

Corte directo: Coincide con el *raccord* directo. Se reconoce en el cambio de un plano a otro, dentro de una secuencia. Se da en tiempo presente, al interior de la escena. El corte a una cosa distinta no es corte directo, es simplemente corte. Pasar de una imagen a otra por corte, es sinónimo de no utilizar transición alguna.

Fundido: El fundido es un procedimiento por el cual la imagen va desapareciendo. El fundido de entrada o apertura (*fade in*) da una introducción tranquila a la acción. Un fundido de entrada lento sugiere la formación de una idea. Un fundido rápido, un poco menos de vitalidad e impacto en él corte.

Fade out: Un fundido de salida (*fade out*) tiene menos énfasis y suspenso que el corte de salida. Un fundido de salida es un cese de la acción tranquila. La imagen va desapareciendo. El fundido puede concluir en negro o en blanco. Indica cambio en la acción, en el transcurso del tiempo o un cambio de lugar. En la película *La Soga*, de Alfred Hitchcock, se utiliza un recurso de transición con fundidos a negro, en el ropaje de los personajes.

Fundido encadenado/superposición: Hace desaparecer una imagen mientras otra aparece. Hay una alusión a la unidad de imágenes. Si hacemos un símil con la literatura, podríamos apuntar las comas o los puntos suspensivos. Se usa en el cine para señalar un cambio espacial o temporal. También suele utilizarse en instancias oníricas, donde las imágenes tienden a traslaparse como un sueño en la conciencia.

Cortinilla (wipe) Sustitución de una imagen por otra mediante deslizamientos progresivos de formas diversas u otro efecto visual. Indica el paso de un espacio a otro (cambio de lugar). Ejemplo: *La guerra de las galaxias*.

Avance Temporal

Elipsis

La entendemos como un salto en el tiempo o en el espacio. Es la supresión del tiempo innecesario en la narración de una historia. Hace más ágil el relato eliminando acciones que el espectador puede obviar o deducir fácilmente con las pistas dadas por el director. Es un recurso de síntesis narrativo y de economía de medios de expresión. Es un factor poético de inusitado potencial expresivo. (revisar escenas de *Matilda* 1996, cuando la protagonista de niña va a la biblioteca y después ya es mayor en una sola secuencia)

Tipos de elipsis:

- Narrativas, permiten agilizar el relato, eliminando lo superfluo.
- De estructura, están motivadas por razones de construcción de relato, por ejemplo, dramáticas (intriga policial).
- De contenido, las que están motivadas por razones de censura social, moral, política o religiosa.

Clasificación:

-Elipsis Inherentes: Sirven para desaparecer espacios y tiempos débiles o inútiles en la acción (por ejemplo los rótulos que indican el paso del tiempo, como un calendario o números); es una de las más usadas del cine. Ej. *Naufrago*, elipsis temporal/inherente, con un rótulo que



Ejemplo de elipsis expresiva.

indica 4 años después y nos entrega información de cómo ha cambiado el personaje.

-Elipsis Expresivas: Las elipsis pueden dar un efecto dramático que va acompañado de un significado simbólico. Un ejemplo es una escena de "*2001, Odisea del espacio*": el hueso se transforma en un satélite, este último simboliza la evolución humana y de la tecnología, un salto de 4 millones de años, en sólo 13 segundos, (ver fotograma).

Elipsis temporal: La elipsis temporal consiste en la exclusión de fragmentos cronológicos en beneficio de la progresión del relato. Es lo que permite contar una historia, cuya línea de tiempo puede abarcar meses, años, miles de años, en tan sólo noventa minutos.

Elipsis espacial: Exclusión de espacios en el encuadre, los cuales quedan insinuados por sonido, por ciertas líneas, ciertos volúmenes o movimientos periféricos del cuadro.

Retroceso Temporal

Flashback

Es un plano interpolado que señala un hecho acaecido en un pasado más o menos indefinido. Habitualmente se asocia a un instante en la mente del personaje: un objeto, persona o situación que le suscita un recuerdo breve y penetrante. En *El tiempo recobrado* 1999 de Raúl Ruiz, el protagonista navega a través de continuos *flashback*. El tintinear de una cuchara o el aroma de una toalla son suficientes para recordarle imágenes del pasado. O en el ejemplo de *Django encadenado* de Quentin Tarantino, el personaje recuerda su esclavitud.

Flashforward (prolepsis)

Es un plano interpolado que señala un avance de un hecho futuro. Es una técnica que altera la secuencia cronológica de la historia (ida repentina y rápida al futuro). Un ejemplo, *La Quimera del oro* de Charles Chaplin, escena del baile de los tenedores o en *El resplandor* de Kubrick que está plagada de estos avances.

Racconto (analepsis)

Se asocia a un recuerdo pasado de aliento largo (retrospectiva extensa), se establece como una secuencia en el presente de la narración. Un ejemplo clásico: *El Padrino* 2, 1974 de Francis Coppola, a la historia pasada de Vito Corleone (De Niro) se yuxtapone el presente de su hijo Michael (Al Pacino).

En la cinta chilena *El Chacal de Nahueltoro* de Miguel Littin se recurre al *racconto* para reconstruir la infancia del personaje, su vagar por los campos y como conoce a Rosa Rivas y el brutal crimen.

Tiempo real y virtual

Acelerado

Mediante una variación técnica que disminuye la velocidad de la cámara, el plano parece acelerar la acción que durará menos que en el tiempo real (en montaje permite comprimir o contraer el tiempo).

Ralenti

Aquí aumenta la velocidad de la cámara (aumenta el paso de imágenes ante el obturador), el plano parece ralentizar la acción. Da solemnidad a la imagen y en montaje se extiende el tiempo. Enfatiza la cualidad lírica de elementos particulares de la historia. Uno de los maestros del cine Akira Kurosawa, utiliza la cámara lenta en su obra magistral *Los siete samuráis* 1954 que más tarde aplica Sam Peckinpah en *La Pandilla Salvaje* 1969 donde las muertes aparecen ralentizadas para expresar la resonancia seca de un fallecimiento violento.

Time lapse

Técnica fotográfica que muestra motivos o sucesos que suceden a velocidades muy lentas o imperceptibles para el ojo humano. En internet se pueden encontrar diversos ejemplos.

MATERIALES DE EXPRESIÓN CINEMATOGRÁFICA

Previamente, conocimos los códigos generales, los cuales configuran el espacio y tiempo de la película. Ahora, iremos en busca de los diferentes materiales con los que cuenta una película para significar. Reconoceremos el alcance estético de los objetos visuales y sonoros. Es cierto, cuando mirábamos una película no estábamos obsesionados con identificar estos materiales. Pero aquí nadie está revelando el truco que mata el acto de magia.

Conocer estos materiales enriquece nuestra apreciación. Cada lenguaje artístico, desde la pintura a la danza, desde el teatro a la música, muestra un tipo especial de material expresivo y un uso específico. Éstos materiales son las naturalezas materiales (física, sensorial) del significante o forma de un lenguaje artístico. Hay artes que poseen una materia de expresión única, como la música, cuya distinción es el sonido. El cine es un arte combinatorio.

Banda de imagen

Las imágenes fotográficas en movimiento

Ésta es la única materia exclusiva del cine. La imagen porta consigo gran cantidad de información. Sólo con la iluminación nos puede expresar que estamos en un sitio plagado de suspenso. A esto hay que agregar el color, la composición, los ambientes y decorados.

Anotaciones o trazos gráficos

Rótulos, letreros luminosos, nombres de calles, señas de tránsito, diarios o sobreimpresiones: subtítulos, menciones gráficas como *tres meses después*. La información emerge desde el interior de la narración (un plano nos muestra los titulares del periódico o el nombre de una calle que son relevantes para la historia); o éste se incorpora por títulos impresos, aquellos que señalan lugar y hora, o bien el paso del tiempo.

Banda de Sonido - Valores

Bandas de Sonido¹⁰

La banda de sonido hoy es la mezcla de decenas de pistas. El carácter del sonido que no es del tipo espacial, permite una mayor rapidez de captación, por tanto, más posibilidades entregadas a la experimentación. El sonido puede saltar con mayor facilidad y cooperar en los planes de un montaje más fluido, en especial cuando un fragmentado montaje de imagen lo solicita. La banda de sonido es mucho más que la música y la voz. El sonido es la gran ilusión al momento de crear efectos especiales o de otorgar realidad a la imagen.

¿Qué agrega el sonido a la imagen?

-Completa la realidad que ofrece la representación de la imagen. Una imagen con su sonido es más realista que la imagen silente (más abstracta).

-Crea atmósfera, o sea, una sensación determinada, de tranquilidad o de terror, de ternura o pánico. Por tanto, marca la imagen de una manera determinada. El sonido es un vehículo de sentimiento, en sí mismo.

-El sonido en particular la música, agrega un ritmo propio a la imagen perteneciente a otra expresión. Como en el montaje, este ritmo externo modifica al de la imagen.

-El sonido contribuye a crear continuidad entre planos. El sonido forma parte del montaje invisible propio del cine narrativo. El traslape de sonido entre planos contribuye a evitar la percepción de saltos entre ellos.

Valores de sonido

El sonido puede adoptar tres valores básicos según pertenezca o no a la acción, según esté encuadrado ni fuera de cuadro. Ellos son: Valor *in* o *diegético*, Valor *off* y Valor *over*.

Valor in o diegético: Es aquel interno a la acción. Cada vez que vemos la fuente sonora en diálogos de personajes o en respuestas de entrevistados, diremos que aque-

lla es una voz sincrónica o *Lip sync*. El sonido diegético intercepta a la imagen.

Valor off: Corresponde a un sonido interno de la acción, pero que es elidido y puesto en *off* o que permanece fuera del encuadre. Un sonido diegético cuya fuente de origen no vemos, pero que desde luego escuchamos. Normalmente, interactúa con la imagen. Un sonido será *off* si siendo diegético no está encuadrado, pero si ligado a la acción.

Valor over: Es un sonido externo a la acción, netamente agregado. Cumple un rol de timbre o de comentario de la acción. Puede ser un sonido desfasado de la acción, como sucede con la voz interior, voz del recuerdo. O podrá ser la atmósfera agregada por la música. El sonido *over* es funcional a la imagen, pero, no pertenece a la diégesis.

Tipos de sonido

Se considera que existen cuatro tipos de sonido: la voz, la música, el ambiente y el efecto sonoro. De ellos la voz es el sonido dominante, dado el papel que juega dentro de la comunicación humana.

La Voz

La Voz Sincrónica: Es aquella que vemos emitida por el personaje en la pantalla, y para lo cual es necesario hacer coincidir el movimiento de los labios con la voz emitida (*lip sync*).

La Voz diegética off: Es la de un personaje que ha quedado fuera de cuadro. Incorrectamente se llama voz *off* a los comentarios en los reportajes o documentales.

La Voz over: Es aquella voz desfasada de la acción, como es la voz interior, en primera persona, la voz de un personaje que recuerda, visto o no en pantalla.

La música

Música Diegética (source music): Es aquella interna a la acción. Toda la música que pertenece a la diégesis

de un film, también conocida como la música realista, proviene siempre de una fuente visible, una fuente que origina el sonido: músicos, cantantes, orquestas.

Música Diegética off: Es una música diegética no encuadrada que podemos más tarde conocer su origen. Ej. una banda musical que escuchamos y que luego veremos marchando por el pueblo. Dicha música interactúa con lo que vemos.

Música over: Adopta tres formas distintas que tienen en común ser músicas agregadas o funcionales a la acción, a la imagen, calzada o no:

1. Música incidental (*featured music*): Hecha a medida para la película.
2. Música editada: Realizada con trozos de música envasada y editada, generalmente fades.
3. Música compilada: Música envasada, pero sin editar, simple fondo musical.

El ambiente

Es el tercer tipo de sonido. El sonido ambiente es todo el sonido que acompaña a la acción, a la imagen. Por tanto, es el sonido identificado con el sonido real. El ambiente es un sonido concreto.

Ambiente diegético: Es un sonido cuya fuente es mostrada en pantalla (un martillo que suena, una puerta que se abre, un auto que acelera). Confiere realismo a la imagen.

Ambiente off: Corresponde al ambiente diegético, no mostrado, elidido, no encuadrado ni desencuadrado por un movimiento de cámara (grillos, el tráfico, lluvia, pájaros) normalmente captados en el lugar de la filmación en forma separada y luego agregada en montaje. Ej. En *Blow Out* de Brian Palma, el protagonista es un

¹⁰ Navarro, S. *Ibid.* op. cit. pág. 112-113.

ingeniero de sonido que graba sonidos de la naturaleza y descubre un complot político.

Ambiente over: Sonido real desfasado con la acción o con la imagen. Puede utilizarse con carácter metafórico (lluvia en el desierto).

Efectos de Sonido

Ruido objetivo: Refleja su procedencia con exactitud. Suele ser sincrónico (imagen y sonido que la produce) y también objetivo. Suele ser sincrónico cuando media una imagen, pero también es objetivo, el del ambiente diegético (viento, lluvia, tráfico, mar, etc.), sin necesidad de ser sincrónico. Un buen ejemplo es la escena de la tormenta en *La hija de Ryan*, donde el sonido del mar y la lluvia son protagonistas de la escena.



La hija de Ryan, David Lean, 1970.

Ruido subjetivo: El ruido subjetivo es aquel que se produce para crear una situación anímica sin que el objeto que lo produce se vea en pantalla o ni siquiera se advierta su presencia. Por asociación psicológica algunos efectos de sonidos son comparables con diversos estados de ánimo: puertas inexistentes que chirrían, caballos que galopan en el interior de un personaje, el obsesivo tictac de un reloj, pasos lentos y resonantes.

Ruido descriptivo: Se ha inventado para producir sonidos irreales, sobrenaturales: voces, máquinas, animales, máquinas inexistentes, fantasmas. Estos efectos suelen ser creados por sintetizadores, secuenciadores, generadores de ruido.

Usos estéticos y expresivos de la música.

Según su origen

Original: Compuesta a propósito para el film (BSO) y música adaptada.

Continua: Presente a lo largo de toda la película.

Discontinua: Presente sólo en algunos fragmentos.

Usos de la música

Según su conexión sentimental

Función empática: Está o parece estar en armonía con el clima de la escena. Un primer ejemplo de música empática lo encontramos en una escena de *Machuca* 2004 de Andrés Wood, donde la música de Miranda y Tobar acompaña el sentir de Gonzalo, cuando a bordo de un camión recorre la ciudad después de una protesta.

Un segundo ejemplo donde se combina la música empática y anempática es una de las escenas finales de la película *El niño con el pijama de rayas* 2008, en su escena final: la música nos dice que algo va a suceder y aplica tensión por medio de constantes que cada cierto tiempo progresan tonalmente. Finalmente, al llegar a la tensión máxima se silencia y pasa a la anempatía, pero no por medio de la música, sino con el ruido anempático, manifestado por medio de la lluvia.

Según su función:

- Música ambiental: Crea una atmósfera asociada a la localización de la imagen.
- El *Leitmotiv*: Tema que se emplea a veces para describir un personaje o como tema principal que se repite a lo largo del filme.

RESUMEN

Diversas opiniones y conceptos asociados a otras artes buscan de algún modo el definir o más bien, recoger varias aproximaciones en torno al cuestionamiento ¿qué es el cine? Casi hay unanimidad en torno a señalar que el cine es un arte, pero, más allá de ello, que éste está definido por el movimiento, por sus imágenes en movimiento. Sin embargo, esas imágenes que podemos ver, son resultado de diversos avances científicos que buscaban justamente el capturar el movimiento, el llamado período del pre cine, que nos otorga el conocimiento de la evolución de estos avances hasta llegar al cinematógrafo. Más adelante, se ha estudiado la caracterización cinematográfica que nos enseña que el plano es el elemento básico del cine, es por así decirlo, su esencia. ¿Pero más allá del plano, qué nos permite la impresión de realidad del cine? Los agentes como la ilusión de movimiento y la ilusión de profundidad, dados por: la perspectiva y la profundidad de campo. Conocidas las características principales de la imagen cinematográfica y cómo ésta dispone de diversas cualidades para crear la ilusión de realidad, se ha avanzado en el conocimiento de los *códigos generales del cine*, los cuales conforman el lenguaje cinematográfico. Ellos son los códigos de espacio: (el plano, posiciones y movimientos de cámara), los códigos de tiempo: (continuidad, avance, retroceso) y el *código de montaje* que articula los anteriores. Finalmente, se han revisado los materiales de expresión cinematográfica, es decir las bandas de imagen y sonido, muy propias del arte cinematográfico.

GLOSARIO

ANGULACIÓN: Inclinación del eje de la cámara respecto al sujeto que ha de ser captado.

ÁNGULO CONTRAPICADO: Cuando la cámara se sitúa por debajo del sujeto.

ÁNGULO NORMAL O NEUTRO: Cuando el eje del objetivo está a la altura del sujeto, paralelo al suelo.

CAMPO: Es el espacio en el que entran todos los personajes y objetos visibles en la pantalla. Lo que nos suponemos u oímos queda fuera de campo. En el rodaje es coherencia entre los elementos de un plano y los de los siguientes. Al rodarse las películas frecuentemente en desorden cronológico (ya que se filma atendiendo a campos de luz, decorados, intensidad de las secuencias, climatología o compromisos de disponibilidad de actores, medios o personal técnico), el cuidado de la continuidad es esencial para evitar rupturas en la fluidez de la acción o el diálogo, así como discrepancias en los detalles, grandes o pequeños.

CUADRO: Zona delimitada por los cuatro bordes de la pantalla.

ENCADENADO: Una transición de planos por sobreimpresión pasajera, más o menos larga, de las últimas imágenes de un plano y las primeras del plano siguiente.

ENCUADRE: Es la selección del campo abarcado por el objetivo en el que se tiene en cuenta el tipo de plano, el ángulo, la altura y la línea de corte de los sujetos y/u objetos dentro del cuadro, y su precisa colocación en cada sector, para lograr la armonía de la composición y la fluidez narrativa con que se habrá de montar posteriormente.

FLASHBACK (vuelta atrás): Es un recurso narrativo por el que se cuentan hechos ya sucedidos. Por medio del recuerdo, del sueño, de la narración de una historia, de

la diferente óptica de un suceso por parte de varios personajes, a partir de la lectura de un libro de historia: *Ciudadano Kane*, de Orson Welles.

FLASHFORWARD: (ir hacia adelante). Es una escena soñada, o proyectada hacia el futuro, o pensar lo que hubiera sido. La secuencia de los panecillos de Charles Chaplin en *La quimera del oro*, o los sueños de los personajes del pueblo en *Bienvenido, Mister Marshall* de Luis G. Berlanga.

FUERA DE CAMPO: Acción o diálogo que oímos, pero no vemos ya que tiene lugar fuera del campo visual ni campo de la cámara.

FUNDIDO: Es una transición entre planos, en la que desaparece progresivamente la imagen que se fundía en negro y se disuelve por completo antes de que otra imagen surja de la misma oscuridad. Oscurecimiento gradual de la pantalla hasta quedar totalmente negra (fundido en negro) o, excepcionalmente de otro color, abriéndose el siguiente. *Fade-in* se llama al que cierra y *Fade-out* al que abre. Se usa para indicar el paso del tiempo o un cambio radical de escenario

FUNDIDO ENCADENADO: Es un fundido más suave, en el que el plano es sustituido por otro que se le superpone progresivamente, sin corte.

PERSISTENCIA RETINIANA: El ojo retiene las imágenes durante una fracción de segundo después de su desaparición, lo que permite ver 24 imágenes fijas por segundo como una imagen en movimiento continuado.

PLANO: Es lo filmado de una sola vez. No obstante, plano también se llama el espacio que recoge la filmación en relación con la figura humana: plano general, plano entero, plano americano, plano medio, primer plano, plano detalle.

PLANO-SECUENCIA: Secuencia filmada en continuidad, sin corte entre planos, en la que la cámara se des-

plaza de acuerdo a una meticulosa planificación.

TRAVELLING: Movimiento de cámara obtenido mediante el desplazamiento de la misma sobre raíles o cualquier otro sistema

VOZ EN OFF: Es la voz de alguien que no está en escena. Puede ser narrador, un pensamiento de alguien que está en escena, una canción desde fuera de campo, etc.

FUENTES

FUNDAMENTOS Y TEORÍAS DEL CINE

BIBLIOGRAFÍA

- ARNHEIN, R. (1986). *El cine como arte*, Madrid: Paidós.
- AUMONT, J. (1989). *Estética del Cine. Espacio fílmico, Montaje, Narración, Lenguaje*, Barcelona: Paidós.
- AUMONT, J. (2001). *Estética del Cine, Espacio Fílmico*, Barcelona: Paidós.
- BÁLASZ, BÉLA (1978). *El film: evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: G. Gili.
- BURCH, N. (2003). *Praxis del cine*, Madrid: Fundamentos.
- EISENSTEIN, S. (1986). *La esencia del cine*, México: Siglo XXI.
- GUBERN, R. (2014). *Historia del Cine*, Barcelona: Anagrama, Colección Compendiun.
- JAVALOYES, C. (2001). *Semiótica del Cine, un recorrido por los principales Ideólogos del Cine, Realidad Literal*, (Versión digital; www.realidadliteral.com)
- LOTMAN, Y. (1979). *Estética y Semiótica del cine*, Barcelona: G. Gili.
- MARTIN, M. (1992). *El lenguaje del Cine*, Barcelona: Gedisa.
- NAVARRO, S. (2011). *Acerca del cine como medio expresivo*, Valparaíso: Universidad de Valparaíso.
- PEREIRA, C. Y URPÍ, C. (2004). *El cine: la escuela informal de nuestra juventud*. En *Making Off, Cuadernos de Cine y Educación* (28), pp. 18-29. ISSN: 1137-4926.
- ROHMER, É. (1977). *L'organisation de l'espace dans le "Faust" de Murnau*. París: Unión Générale d'Éditions.
- STAM, R. (2001). *Teorías del cine*, Barcelona: Paidós.

SITIOS WEB

Web Cineteca Online: www.ccplm.cl/sitio/secciones/cineteca-nacional/cineteca-online
Red Cine Club Escolar: www.cinetecanacional.cl/redcineclubescolar/

FOTOGRAFÍAS

www.teatro-real.com
www.artv.cl
www.vimeo.com
www.nhmu.utah.edu
www.bitacorasistemass.wordpress.com
www.emaze.com
www.cinefilia.cl
www.youtube.com
www.hogardecine.blogspot.com
www.techdirt.com
www.taringa.net, www.cinetecadigital.cl
www.filminc.org
www.cscottrollins.blogspot.com
www.cinepata.com
www.mubis.es
www.creandoaudiovisuales.blogspot.com
www.unisci24.com
www.filnoir.mx
www.wallpaperup.com
www.spanishfannsshare.com
jeffisnotart.tumblr.com
www.lineasobrearte.com
www.viernesalfin.blogspot.com
www.blu-raydefinition.com
www.alchetron.com
www.prensalaicaixa.es
www.wikipedia.org
www.elcirculodelfotograma.com
www.comunicacion.canalplus.es
www.sisfilm.ning.com
www.lavozenoff.net
www.mestreacasa.gva.es
www.viernesalfin.blogspot.com
www.dsllmagazine.com



2. NARRATIVA CINEMATOGRAFICA

El Chacal de Nahueltoro, Miguel Littin, 1969.

*Una película de éxito es aquella que consigue llevar a cabo una idea original.
(Woody Allen)*

PRESENTACIÓN

El capítulo tiene como objetivo, identificar las diferencias entre historia, relato y narración y analizar la estructura y funcionamiento de la narrativa cinematográfica. Una obra audiovisual como un largometraje, un documental o un cortometraje entre otros, nacen generalmente de una idea. Esa misma idea que el realizador ha ido elaborando para luego convertirla en un guion. Quizás, el director esté pensando una historia, pero, debe saber contarla a través de un relato y ello nos lleva a la narración, donde cobran importancia las distintas voces o puntos de vista

del narrador, las llamadas configuraciones *discursivas de la narración*. Entre otros conceptos que revisamos en este capítulo está el de la narrativa cinematográfica donde se hace un paralelo con los códigos propiamente cinematográficos y se estudian aspectos como la morfología, la sintaxis y la retórica. De la idea a la obra audiovisual, materia de estudio del capítulo: narrativa cinematográfica.

1. CINE, RELATO Y NARRACIÓN

Primero hay que apuntar que lo narrativo es por definición extra cinematográfico (conciene al teatro, la novela). Los sistemas narrativos se elaboraron fuera del cine, antes de su aparición. En el cine, los sistemas narrativos adquieren una fisonomía peculiar, en consonancia con una imagen que les inspira o subyace.



Memento, Christopher Nolan, 2000

Alteración orden cronológico del relato

Habría que comenzar para distinguir tres instancias que a menudo se confunden entre sí, hablamos de historia, relato y narración como si se trataran de lo mismo. Y aunque las ideas en torno a estas palabras varían según el análisis, por ello, dejaremos algunas cosas en claro.

La historia es el contenido narrativo de la película o, en otras palabras, una serie cronológica de acontecimientos relatados. La historia entrega un mundo, todo lo que evoca aún sin decirlo: los códigos morales, los estilos de vida, las costumbres observadas, las actitudes, conjunto que es conocido como *diégesis*: todo lo que pertenece dentro de la inteligibilidad de la historia relatada, al mundo propuesto o supuesto por la ficción. Los ejes de acción de la diégesis son: el espacio, el tiempo y los personajes. El relato es la manera (o forma) de contar la historia: modos de narrar. La historia acontece, sencillamente. El relato, en cambio, es creado de acuerdo con modos específicos. A veces, una historia se vuelve interesante por el modo en que se cuenta. Entre el relato y la historia se sitúa el narrador. Pareciera para el espectador que primero está la historia y luego el relato. No es así, es el relato que se instala antes que nada, contada por un narrador, y luego

se constituye la historia a los ojos del espectador, que lee un relato y lo entiende, y así restituye la historia, que puede ser otra y no la historia propuesta, dependiendo de la lectura. El relato pone en coexistencia dos tipos de tiempos: el tiempo de la historia y el tiempo del relato. Normalmente, el tiempo del relato es más corto que el tiempo real (de la diégesis).

El relato es un sistema de transformaciones temporales: transforma el tiempo en otro tiempo. Cualquier pieza audiovisual reúne un conjunto de información que se despliega en el tiempo. El relato no implica necesariamente causalidad ni cronología. El relato no sólo condensa el tiempo. La historia puede ser contada en cualquier orden (un *flashback* rompe el orden cronológico). El relato establece su propio orden narrativo.

El relato del que hablamos se trata de una ficción. O sea, la cosa contada, no es la cosa misma. El acontecimiento es irrealizado en el desarrollo del relato. El relato puede entregar la información de un modo diferente a cómo aconteció. El autor particulariza lo real, adopta un punto de vista y maneja la información que entrega. El relato

puede ocultar la información, puede atrasarla, puede reiterarla, puede adelantarla, puede alterarla.

Relatar y narrar serán sinónimos: relatar es más general, por cuanto abarca otros tipos de relato que no son historias (relato de partido de fútbol). La narración está ligada permanentemente al hecho ya acontecido. También se puede relacionar narración con representación. La película narrativa o de ficción materializa cierto mundo que se representa. Cuando hablamos de que el cine es narrativo, estamos señalando que es un cine que cuenta una historia. El cine narrativo es hoy en gran parte, el cine dominante.

2. NARRATIVA FÍLMICA

1. LA HISTORIA

¿Por qué contamos historias?

- El ser humano tiene la necesidad de comunicarse y ello lo lleva a cabo a través de historias.
- Para hacer comprensible el momento y lugar donde vivimos.
- Es inherente al ser humano.

Para contar historias, el cine se vale de una estética propia a base de las imágenes: reproducen la realidad o la ficción, el deseo o el pensamiento. En el cine las imágenes tienen por objeto narrar algo, para ello se organizan en sistemas de signos o símbolos (lenguaje icónico). El cine como lenguaje icónico está sujeto al estudio del lenguaje, en concreto a través de la semiótica. Esa se ocupa de los signos, lo que supone dos planos de estudio: aquello que se expresa y el significado de lo que se expresa. El cine es por una parte lenguaje, pero por otra, también es comunicación o comprensión de este lenguaje.

Como todo lenguaje posee una serie de elementos para establecer esa comunicación:

- Emisor-Director: Fuente
- Receptor-Espectador: Destinatario
- Mensaje: Transmitido a través del argumento o relato.

Aquí, en este modo de establecer la comunicación con el espectador, es donde se hace más práctico uno de los objetivos del programa escuela al cine, la formación de nuevos públicos y de espectadores críticos, de manera de hacer vida el mensaje que busca transmitir el realizador. Puede existir un emisor y un mensaje, pero sin receptor atento y formado todo ese circuito no existe.

Para entender el cine como medio de expresión, como lenguaje o como arte, podemos examinar sus estructuras formales de manera análoga como estudiamos los lenguajes verbales, es decir, a través de una narrativa cinematográfica. Iremos a establecer entonces este paralelo entre lo verbal y los códigos propios del cine, revisando la morfología, la sintaxis y la retórica fílmica:



Babel, Alejandro González Iñárritu, 2006.

Relato coral con varias historias.

- Morfología fílmica

Literatura: El sustantivo, designa personas, animales, objetos.

Cine: El plano (es el equivalente al sustantivo) que es la unidad mínima del discurso fílmico. El plano se produce por una selección de espacio y tiempo.

La terminología de los planos se establece de conformidad con la figura humana en relación con la dimensión vertical de la pantalla. Se puede decir que los planos generales son descriptivos (describe situaciones), los planos medios son narrativos (argumentos) y los primeros planos, expresan (emociones, afectividad). En el tipo de plano, el director, nos está indicando su valor dentro de la secuencia. Por ejemplo, el primer plano traduce una gran afectividad.

Literatura: Los adjetivos informan de las cualidades del sustantivo. Su función es acompañar y modificar el sustantivo.

Cine: El adjetivo se escribe en las imágenes cinéticas mediante los ángulos de cámara o angulación del encuadre.

Picado: Cuando la cámara se inclina hacia abajo. Denota empequeñecimiento, fragilidad y vulnerabilidad del personaje.

Contrapicado: Cuando la cámara se ubica por debajo del ojo y se inclina hacia arriba. Expresa la fuerza, potencia, triunfo o la seguridad del personaje.

Inclinado: Cuando la cámara se inclina lateralmente, huyendo de la horizontalidad. Acentúa el dramatismo, provoca inestabilidad o valoración estética de la imagen.

Literatura: Los verbos expresan cambios, movimientos, alteración de los objetos en relación con el mundo exterior.

Cine: La acción del verbo en el cine se expresa mediante los movimientos de cámara, con diversos valores y funciones.

Panorámica: Movimiento de rotación sobre su mismo eje (horizontal y vertical). Puede tener un valor descriptivo, expresivo o dramático.

Barrido: Busca producir el efecto de violencia, inquietud, rapidez.



Plano inclinado



Ejemplo de Dolly-in, el espectador acompaña la inquietud del personaje.



Metáfora en escena inicial

-Sintaxis fílmica

Literatura: La sintaxis nos enseña el modo de enlazar las palabras entre sí, formando las oraciones y también al unir las oraciones con otras.

Cine: En el cine la sintaxis se expresa por medio del montaje (se unen los planos formando escenas y secuencias para dar continuidad al relato). Para expresar estas funciones de enlace el montajista utiliza:

a. Transiciones o puntuaciones:

El corte que consiste en la sucesión de dos planos distintos unidos por simple yuxtaposición, es la transición más simple y en ello se basa su fuerza expresiva.

El encadenado (fundido encadenado): Se produce cuando un plano se va desvaneciendo, poco a poco, a medida que va apareciendo en el siguiente. Sugiere cambio espacial y temporal.

El Fundido: Se basa en un oscurecimiento progresivo de la imagen. Denota una pausa prolongada (equivale a los capítulos de una novela).

Cortinilla o wipe: Procedimiento en el que la imagen de la pantalla va desapareciendo con la presencia de una imagen nueva que no se mezcla con la primera sino que la sustituye. Nos indica un cambio de lugar.

- Retórica fílmica

El montaje tiene una serie de funciones semánticas, es decir, relacionadas con el significado de las diferentes imágenes-signo. En el cine la retórica es el análisis de las figuras fílmicas que responden a motivaciones estéticas y expresivas. Analizamos a continuación algunas clases de figuras:

Metáfora: Aplicar el nombre de un objeto a otro distinto, puede existir entre ellas alguna analogía o semejanza que

permita asociarlos. Ejemplos: ovejas-obreros en *Tiempos Modernos* de Charles Chaplin (ovejas en rebaño/salida del metro); *The Wall* de Alan Parker (otro ladrillo en la pared/masificación del individuo); *Furia* de F. Lang, (mujeres hablando/gallinas cacareando); *La madre* de Pudovkin, (deshielo del río/revolución que crece).

Alegoría: Es una cadena de metáforas: Ejemplo: *Octubre* (caída estatuas/caída de los opresores); en *Belleza Americana* (una serie de metáforas sobre los estereotipos de las familias disfuncionales de los Estados Unidos).

Otra figura dentro de la retórica se produce cuando en algún momento de la diégesis la cámara deja de ser testigo pasivo un frío narrador para hacerse activa, nos referimos al empleo de la cámara subjetiva como una especie de figura fílmica equivalente a la personificación.

2. EL RELATO

El relato es la manera de contar los acontecimientos. Tiene que ver con la expresión modal. En el cine moderno existen variantes en la forma en que el relato presenta la historia. Desde luego la más cotidiana es la cronológica. Pero hay otros modos:

No cronológica: No hay un orden secuencial de los hechos y esto se logra por obra del montaje. Podemos citar ejemplos como *El Chacal de Nahuelto* de Miguel Littin, con idas al pasado desde el presente. En literatura *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez.

Final suspendido o tornillo sin fin: Es el relato que deja abierta la resolución, de manera que, el espectador lo resuelva desde su punto de vista, por ejemplo en: *Largo viaje* de Patricio Kaulen o en *Los 400 golpes* de Francois Truffaut, 1959.

El relato en abismo, Presenta una historia dentro de otra como ocurre en *La historia sin fin* de Wolfgang Petersen, 1984.

3. LA NARRACIÓN

La narración es el acto de armar un texto narrativo. El gran imaginador o narrador en una película es antes que nada el autor de la obra, su director. A él le corresponde escoger un tipo de encadenamiento narrativo, una planificación, un montaje determinado. El director desplaza la cámara para narrarnos algo que desea.

Pero no nos confundamos, dentro de la película, dentro del mundo construido por la ficción (aquello que llamamos *diégesis*), la narración puede estar a cargo de uno o más personajes o de una voz en *off*.

Es importante detenerse en un aspecto. La narrativa literaria cuenta con diversas voces o puntos de vista del narrador. Es lo que conocemos como narrador omnisciente, en primera o en segunda persona, entre otros. El cine dialoga con estos modos, a veces imitando, a veces rompiendo las convenciones.

Así, mediante el uso de la palabra, la película puede ser conducida por la voz de un narrador omnisciente, en segunda o primera persona. Pero el cine cuenta con otros instrumentos para evocar un punto de vista: la cámara objetiva y la cámara subjetiva (las que revisaremos más adelante).



Ejemplo de alegoría.

Una película que ilustra diversos dotes narrativos es *Belleza americana* de Sam Mendes (fotograma). Allí el personaje de Kevin Spacey narra en primera persona (en *off*), pero tiene rasgos omniscientes pues, está muerto. Además, hay un punto de vista subjetivo representado por la cámara del joven y por el soñar del personaje de Spacey.

3.1. Cómo narra el cine

Los tres elementos que componen una narración:

-Sucede algo: Lo esencial en una narración es que ocurran acontecimientos. En todo relato filmico se precisa de un punto de partida que lleve a un tipo de evolución, transformación o desarrollo, ya que en toda película podemos encontrar algún tipo de instancia narrativa.

-Le sucede a alguien o alguien hace que suceda: Pone en escena personajes identificables. La fuerza del relato recae en personajes, a veces a grupos, pero siempre prevaleciendo su plena identificación. El personaje opera en un ambiente que lo acompaña y que de alguna manera lo completa, estableciéndose así una unión simbiótica entre personajes y ambientes.

-El suceso transforma gradualmente la situación: Estamos frente a un relato cerrado donde en el sucederse de las acciones y de los acontecimientos se registra una transformación o al menos un desarrollo. El relato avanza desde un origen no transformado, pasando por una oposición o desafío, hacia una resolución final del que no escapará. Sea como sea, se espera de una narración un cambio de conciencia de los personajes.

Estructura Dramática

El relato cinematográfico utiliza la estructura dramática como forma privilegiada de contar historias. Para el guionista Syd Field¹¹ existe un paradigma ternario que divide la historia en tres grandes partes: *El planteamiento*, sería el primer acto que plantea la historia, estableciendo de qué y quién trata y definiendo las relaciones entre los personajes y sus necesidades. *La confrontación*, el protagonista hace frente a un obstáculo tras otro al recorrer el camino que le llevará a la satisfacción de su necesidad dramática (lo que quiere ganar, conseguir, obtener o alcanzar). *Resolución*, la conclusión de la historia, el personaje triunfa o fracasa, vive o muere.

La particular historia del cine¹²

- El Plot o intriga: Una historia cinematográfica, tal como lo concibe el paradigma clásico, debe partir de un *plot* o intriga que represente algo digno de despertar el interés del espectador. Participando en la intriga, el espectador conoce de lo que es capaz puesto en situación comprometida. El cine permite, precisamente, hacer el ejercicio virtual de lo posible en estos casos. Esta suerte de espejo que es el cine alimenta el mecanismo de identificación necesaria para el espíritu humano, limitado a una realidad carente de historias de donde obtener experiencias. El cine también, es un ejercicio de la imaginación. Todos estos objetivos desembocan en el planteamiento del *plot* o intriga inicial.

- Plot o intriga principal: Para construir una historia que sea factible de elaboración cinematográfica es necesario contar con un *plot* o intriga que represente algo dig-

no de llamar la atención del espectador. El *plot* es aquella idea que le da unidad a la acción. Una idea original que va más allá de la experiencia cotidiana, que connota dicha experiencia y descubre un conocimiento. El *plot* determina el orden de los acontecimientos o la composición de los hechos. Es la acción central que contiene todas las otras y las encadena. El núcleo de la acción dramática. Cada acción del drama tiene que corresponder con el *plot*.

Sub plots: Son acciones e historias secundarias. Están para reforzar al *plot* o para distender la historia (aumentar el suspenso, entregar detalles). También los sub *plots* pueden actuar como temas que partan la atención de lo que es importante en la historia principal.

Conflicto: Es la célula básica del drama, a través de la cual la acción se organiza y avanza. Los personajes son los que asumen los diversos conflictos que le impiden obtener sus metas. El conflicto principal es el conflicto del *plot* mismo. Este conflicto inicia la etapa de desarrollo o confrontación y marca el inicio propiamente tal del drama. La resolución del conflicto principal constituye la resolución del drama, en la etapa del clímax. Después del clímax (ver ejemplo en fotograma) ya no puede haber conflictos, tan solo conflictos secundarios



Clímax o resolución de la trama

11 FIELD, SYD (2001). *El libro del guion, Fundamentos de la escritura de guiones*, Madrid: Plot ediciones.

12 Navarro, S. *Ibid.* op. cit. pág. 178-179.

3. CONFIGURACIONES DISCURSIVAS EN LA NARRACIÓN

La narración literaria cuenta con diversas voces o puntos de vistas del narrador (primera o segunda persona). Por su parte, el cine cuenta con instrumentos (puntos de vistas narrativos), como la cámara objetiva y subjetiva para evocar un punto de vista.

Francesco Casetti¹³ en *Teorías del Cine*, identifica a la instancia enunciativa como *yo*, al enunciatario como *tú* y al propio enunciado, como *él*. Las relaciones posibles entre estas instancias dan como resultado cuatro configuraciones discursivas:

Configuración Objetiva: Es el punto normal de vista del relato. Propia del cine clásico. Formada por los planos que presentan una aprehensión inmediata de los hechos, la cámara (ángulo normal) se limita a mostrar. El narrador pasa inadvertido. El *él* prima sobre el *yo* y sobre el *tú*. Ej. *La Quimera del oro*, *King Kong*.

Configuración Subjetiva (point of view-POV) Asume la mirada de algún personaje. Cuando se hace coincidir la actividad observadora del personaje con la del espectador. Es el caso del conocido plano subjetivo. El narrador emplea ésta configuración para contar la historia al espectador desde el punto de vista y percepciones del personaje. El *él* se funde con el *tú* y comparte lo que es dado a ver por el *yo*. Ej: *Matrix* o los filmes de Hitchcock.

Cámara interpelativa: Punto de vista en el cual el personaje habla mirando la cámara. Podría decirse que el narrador posee al personaje para dirigirse por medio de él al espectador. El *yo* se introduce en él para interpelar al *tú*. En la retórica fílmica como una especie de figura fílmica equivalente a la personificación. Ej. *Alfie*, 2004.

Hasta aquí que hemos distinguido historia, relato, narración y el punto de vista narrativo. Cuando vamos al cine, tendemos a descifrar o comprender la historia, el contenido. A veces, soslayamos la forma en que esa his-

toria nos fue contada, es decir, el relato. Ya Aristóteles decía que todas las historias han sido contadas, de modo que lo importante es la forma en que son contadas.

4. EL GUION

Para conseguir un abrazo eficaz entre historia y relato, el director de cine se vale del guion. Habitualmente se cree que el guion es la suma de diálogos de una película. Lo que dicen los personajes. Si sólo se tratase de esto, ¿dónde estarían las diferencias con la literatura o el teatro? El guion es la descripción de la historia en el orden del relato, siempre pensando en que será una imagen la que portará la narración.

Estructura narrativa: El Guion.

Fases del guion (no siempre en el mismo orden):

Trama: Idea inicial que centra el argumento.

Argumento: Desarrollo de la trama, acontecimientos esbozados en continuidad, con personajes.

Storyline: Núcleo del argumento en tres momentos (inicio, medio y final).

Tratamiento audiovisual: Desarrollo detallado de la acción de la obra, en continuidad, escena por escena. Sin diálogos y con descripción de los personajes.

Guion literario: Continuidad dialogada, secuencializada por escena (sin indicar ángulos ni planos).

Master scene scrip: Desarrollo alternativo por unidad de rodaje (sin planos, ni ángulos).

Découpage (shooting scrip): Desarrollo plano por plano. Lista con planos, ángulos y movimientos de cámara. Guion Técnico en vista al rodaje.



Ejemplo de estructura del guion.

Story board: Visualización del découpage por dibujos.

Sinopsis: Resumen sintético para venta y comercialización.

Esta relación entre relato (forma) e historia (contenido) es la que articula la presencia del guion, siempre, -no lo olvidemos- con atención a la imagen y el sonido. Algunos cineastas como el chileno Raúl Ruiz, desarrollan, improvisan, incluso el guion durante el proceso de filmación. Otros como Alfred Hitchcock, planifican cada escena en el guion y sólo entonces proceden a filmar. Diferentes caminos para una misma devoción: la imagen como dote narrativa.

Partes del guion

Escena: Sección de una historia en la que se produce un acontecimiento completo. Deben ser identificadas por su lugar y momento. Hay un tiempo que transcurre durante la escena. Hay plazos de tiempo establecidos, situados

entre las escenas.

Secuencia: Es la unidad más grande (varias escenas agrupadas según una idea común).

Progresión continua: Aquella que quiere que la tensión dramática sea concebida para ir creciendo hasta el clímax, hasta el final.

Actos: Exposición/Conflicto/Desenlace.

Plot point: Giro brusco que modifica la situación y la relanza de manera imprevista (elemento/personaje nuevo/revelación de un secreto).

13 CASETTI, FRANCESCO (2010). *Teorías del Cine*, Madrid: Cátedra.

Ejemplo de estructura de un guion: La estructura del guion de Pete Docter y Bob Peterson en *Up* es modélica, de igual modo que lo son las distintas formas en las que se nos exponen sus variadas temáticas. Las reflexiones que se hacen sobre el amor, la ambición, la senectud, la infancia, la ilusión, la familia o la amistad, para poner tan sólo unos pocos ejemplos, se suceden con una inteligencia pasmosa, bien sea a través de una magistral sucesión de escenas en las que no se hace necesario explicar nada con palabras ni a través de frases a priori aseguibles pero que esconden una profundidad incuestionable.

Progresión dramática

Aunque hay muchos cineastas que rompen con este esquema tradicional, la mayoría de las películas exhiben un marco clásico de progresión dramática. Los estudiantes del cine club escolar, al reconocer estos aspectos, no sólo adquieren dominio sobre la narrativa, sino que viven una experiencia fabulosa-literalmente- en el sentido de fábula, de acontecimiento e intriga y catártica, entendiendo aquí la cercanía con la vida personal y el aprendizaje por conmoción de los sentimientos.

Es interesante, por tanto que los estudiantes reconozcan las distintas fases de la progresión dramática de un filme.

Exposición: Las primeras escenas nos introducen en el interior de la historia, con la situación de sus personajes.

Evolución: Se construye el nudo o intriga (primer *plot point*).

Interés: Escenas que renuevan la atención del espectador.

Transición: Escenas que sirven para ligar una situación o atmósfera con otra.

Reversión de la expectativa o falso clímax: Cuando todo nos lleva en una dirección, una escena transforma el panorama (ej. películas de terror).

Pre clímax: El tono del filme crece y toda la acción se torna decisiva. El nudo de la trama está a punto de resolverse (segundo *plot point*).

Apogeo: Los dados de la intriga están lanzados. Todos los personajes son conocidos.



Matar un hombre. Alejandro Fernández, 2014.

Personaje en conflicto con una fuerza humana

Clímax: Es la cima del filme (el villano muere, el criminal es apresado).

Resolución: La intriga se deshace. A veces, se anuncia el destino de los personajes o este permanece suspendido. Como se aprecia, éste es un modelo ampliado del clásico esquema narrativo aristotélico: principio, desarrollo y resolución.

El plot como centro de la progresión dramática

La película, en su estructura íntima (el guion), tiene una columna vertebral: el *plot*, es el núcleo central de la acción. Alude a un encadenamiento de los hechos según un orden deseado del autor. Si alterásemos estas acciones, modificaríamos el conjunto. Generalmente, la acción dramática gira en torno a una serie de conflictos o luchas que los personajes evidencian:

-El personaje puede estar en conflicto con una fuerza humana, es decir, con otro hombre/organización (Ejemplo: *Matar un hombre*, ver fotograma).

-En conflicto con fuerzas como la naturaleza y sus obstáculos (películas como *Lo imposible*).

-En conflicto con él mismo, con la fuerza intrínseca (como en *Psicosis*).

En el plano de la enseñanza éste es un punto significativo. Cuando se produce una correspondencia con el espectador, el problema del personaje es tomado para sí por el estudiante (identificación). Así, genera una complicidad que se proyecta al estado del yo también.

Esta cualidad de identificación, nos permite apreciar las actitudes de respuesta de los estudiantes: si yo que fuera él no haría eso, por ejemplo. En caso de que no exista identificación, la enseñanza se produce por el reconocimiento de la diversidad.

RESUMEN

Toda obra audiovisual, nace de una idea, la que más tarde se convierte en un guion. Pero antes de continuar distinguimos entre historia, relato y narración. La historia propiamente tal, da a conocer una serie de acontecimientos, por su parte, el relato es la forma en que esa historia es contada y finalmente la narración es la planificación, cómo se une el relato, es decir, el montaje. Para entender el cine como medio de expresión, como lenguaje o como arte, se han examinado sus estructuras formales de manera análoga a como estudiamos los lenguajes verbales, es decir, a través de una narrativa cinematográfica. Se ha establecido un paralelo entre la literatura y los códigos propios del cine, revisando la morfología: (referida a los planos y su terminología); la sintaxis: (a través del montaje enlazamos los planos y secuencias) y la retórica filmica: (el análisis de las figuras filmicas que responden a motivaciones estéticas y expresivas).

Así como la literatura cuenta con puntos de vista del narrador (primera o segunda persona), el cine cuenta por su parte con puntos de vista narrativos, las llamadas configuraciones discursivas de la narración: la cámara objetiva (es el relato clásico), la cámara subjetiva (narración desde el punto de vista del personaje) y la cámara interpelativa (donde se unen el narrador, el personaje y el espectador).

Relacionadas la historia, el relato y la narración se han revisado aspectos teóricos sobre el guión que es la descripción de la historia en el orden del relato. Las fases del guión como la progresión dramática, no necesariamente obedecen un orden, su alteración en alguna ocasión, ha generado una nueva mirada, y en muchos casos han producido obras maestras en cuanto a narrativa cinematográfica. La narrativa cinematográfica, es uno de los elementos que debemos conocer y revisar para enfrentar de mejor manera el análisis de una película.

GLOSARIO

CLÍMAX: En cine, el momento culminante de una secuencia

GUIÓN: Es la idea de lo que va a ser la película plasmada por escrito, con narración, diálogos, descripción de personajes y escenarios.

PLANTEAMIENTO: Siguiendo la terminología de la literatura, es la parte inicial de la trama en la que se presentan los personajes y el conflicto que se va a desarrollar.

PLOT: Idea que da unión a la acción, la intriga que llama la atención del espectador.

TRAMA: Línea de estructura de una historia en donde se planifican los conflictos y las tensiones para tener atrapada a la audiencia con el desarrollo de los acontecimientos.

FUENTES

BIBLIOGRAFÍA

CASETTI, FRANCESCO (2010). *Teorías del Cine*, Madrid: Cátedra.

CHION, MICHEL (2003). *Cómo se escribe un guión*, Madrid: Cátedra.

FIELD, SYD (2001). *El libro del guion, Fundamentos de la escritura de guiones*, Madrid: Plot ediciones.

JIMÉNEZ, JESÚS (1993). *Prolegómenos para una gramática fílmica en clave pedagógica*, España: Revista Comunicación, Lenguaje y Educación, 193-204 N° 19-20.

NAVARRO, SERGIO (2011). *Acerca del cine como medio expresivo*, Valparaíso: Universidad Valparaíso.

FOTOGRAFÍAS

www.wallpapers.brothersoft.com

www.rgj.com, cultura.hidalgo.gob.mx

www.youtube.com

www.cockeyedcaravan.blogspot.com

www.dailymotion.com

www.esquirre.com

www.chocodf.blogspot.com

www.latercera.cl

www.musicalesenlagranpantalla.blogspot.com

SITIOS WEB

Web Cineteca Online

www.ccplm.cl/sitio/secciones/cineteca-nacional/cineteca-online



3. CREACIÓN AUDIOVISUAL

Taller de Creación audiovisual. Colegio San Nicolás, Hijuelas.

*Si puede ser escrito o pensado, puede ser filmado
(Stanley Kubrick)*

PRESENTACIÓN

Una de las innovaciones del programa escuela al cine en 2014, fue la incorporación del área de la creatividad audiovisual a través de los talleres de creación, actividad que fue llevada de manera presencial a los establecimientos educacionales y cine clubes escolares, a cargo de cineastas y audiovisualistas.

Los resultados fueron más que auspiciosos en una primera experiencia, con la realización de quince cortometrajes, ocho establecimientos educacionales participantes de todo el país y la presencia de 75 alumnos en los talleres

de creación audiovisual 2014. En 2015, se realizaron 8 talleres de creación, en cuatro regiones del país, con el resultado de 12 cortometrajes producidos por 170 alumnos.

La creación audiovisual junto con el lenguaje y la apreciación cinematográfica, son pilares fundamentales del desarrollo del cine club. Para de algún modo subsanar la dificultad de llegar de manera presencial a todas las regiones del país con los talleres de creación, hemos incorporado en el Programa de formación docente, el módulo de creación audiovisual, lo que le permitirá a los docentes contar con las herramientas tanto teóricas como audiovisuales para planificar y desarrollar al interior del cine club, los procesos de creación audiovisual impulsando de esta manera la creatividad de los estudiantes.

El capítulo tiene como objetivo entregar al profesor las herramientas teóricas y didácticas que le permitan ofrecer a los alumnos la experiencia de crear una obra audiovisual. Se complementa con la referencia a contenidos teóricos que pueden ser revisados en este mismo programa de formación. Se sugiere además la revisión de los videos ilustrativos de la serie *ABC Audiovisual* de la plataforma educarchile, la serie *Oficios del cine* y la primera y segunda muestra de videos red cine clubes escolares, 2014 y 2015.

A continuamos desarrollamos en este capítulo las etapas prácticas de un taller de la creación audiovisual al interior del cine club, el proceso de enseñanza está secuenciado y se agregan además referencias y ejemplos audiovisuales específicos que optimizan la comprensión.

I. GUION CINEMATOGRAFICO DESDE LA IDEA A LA OBRA AUDIOVISUAL

¿Cómo narra el cine? ¿Cuáles son las diferencias entre historia relato y narración? ¿Género ficción y documental? ¿Idea, sinopsis, escaleta? Estas son algunas de las interrogantes que deben ser resueltas en esta parte del proceso de creación y los contenidos que deben ser revisados antes de elaborar el guion de nuestro corto en el taller de creación.

Debemos en principio revisar y estudiar los contenidos referidos a la narrativa cinematográfica analizando con los alumnos aspectos como la morfología, la sintaxis y la retórica. Que puedan conocer y analizar las diferencias entre la historia, el relato y la narración y los principales elementos de un guion como son los personajes (protagonistas y antagonistas), el conflicto y el desarrollo de la trama. Todos los contenidos referidos pueden revisarse en el capítulo II de este manual.

El proceso nos indica para el trabajo práctico, que finalizará con un cortometraje, los siguientes pasos:

1. Generar y desarrollar una idea que podamos poner en imágenes en un corto. La idea o premisa es muy general y amplia, la que nos da cuenta solo de lo que queremos relatar (ej. drogas, inclusión, adolescencia).

Ejemplo de idea, película *Phone Booth*, Joel Schumacher, 2003.

Un hombre entra en una cabina. Cuando va a llamar, ve que hay un papel pegado en el teléfono que dice: Si sales de la cabina, te pego un tiro.

2. Debemos acotar mucho más la idea y redactar una sinopsis, es decir una síntesis del corto, un resumen de la acción, donde indicamos los principales actos, es decir, detallar el planteamiento o inicio, el desarrollo y la resolución o desenlace. Deben considerarse además, la definición de los personajes, el conflicto y la trama. Una sinopsis se escribe de manera funcional, concisa, con verbos en presente y mostrando los hechos en orden cronológico. No se debe incluir diálogos ni referencia a formas cinematográficas.

Ejemplo de sinopsis, película *Gloria*, Sebastián Lelio, 2013:

Gloria tiene 58 años pero aún se siente como una mujer joven. Para llenar el vacío de su vida diaria, por las noches busca el amor en fiestas bailables para adultos solteros, aunque eso solo la conduzca a extraviarse en aventuras sin demasiado sentido. Este frágil equilibrio cambia cuando un día conoce a Rodolfo, un hombre de 65 años y recién separado. Tienen una relación inmediata e intensa a la que Gloria se entrega con todo, sin importar el destino cruel que puede ponerse frente a ella. Gloria deberá reordenarse y encontrar una nueva fuerza interna para darse cuenta de que la vida es circular y que tiene muchos comienzos.

3. Elaborar una escaleta, texto intermedio entre la sinopsis y la redacción definitiva del guion. Se trata del resumen de la historia en que el argumento aparece ya detallado y dividido en bloques de información, que pueden convertirse luego en escenas o secuencias del nanometraje. La escaleta nos permite maniobrar con el argumen-

to de cara a una progresión del conflicto (quitando o añadiendo escenas o combinándolas de lugar). En la escaleta podemos cambiar el orden cronológico y se escribe con verbos en presente, sin descripciones ni diálogos.

**Ejemplo de texto de escaleta:
Las 7:00 a.m. en algún lugar**

Tema: La destrucción del ser humano

Conflicto: La ausencia de la familia después de la guerra nuclear

a. Interior/casa/Día/Animación

Un despertador electrónico marca las 7:00 a.m.

La voz del despertador que se escucha en toda la casa dice: hoy es el primero de noviembre de 2026, siete de la mañana hora de levantarse, siete de la mañana hora de levantarse.

La regadera empieza a rociar agua, no se ve a nadie. Se escucha el caer del agua.

El despertador repite: siete de la mañana hora de desayunar. En segundo plano continúa escuchándose el golpeteo del agua en el piso.

La cocina empieza a preparar el desayuno por si sola pues está automatizada. Sale la mesa, Los panes brotan del tostador, Los huevos se frien.

En primer plano el despertador dice: hoy es el cumpleaños del abuelo y viene a cenar, hay pagar las contribuciones y la luz.

En segundo plano los ruidos de la cocina. El freír de los huevos. Los panes en el tostador. El motor de la mesa.

b. Exterior / casa/ día

En el jardín se prende el sistema de riego, se ve la casa en plano general, en ella se encuentran plasmadas los negativos de una mujer que se encontraba cortando las plantas y de dos niños que jugaban (fueron muertos por una bomba nuclear).

En primer plano se escucha como sale el agua de las mangueras y como cae en las plantas.

En segundo plano y con un eco aterrados se escucha el eco de los gritos de los niños que jugaban el día anterior en el jardín.

4. Elaboración del guion literario, que se divide en secuencias cada una de las cuales debe llevar la indicación del momento y lugar en que se va a desarrollar. La secuencia a su vez, se divide en escenas (unidades dramáticas), que comprenden uno o varios planos, rodados en el mismo ambiente y los mismos personajes.

Ejemplo de guión literario (*Phone Booth*, 2003):

Un hombre de mediana edad atraviesa un parque donde algunos niños juegan en los columpios. Es un día luminoso de primavera, antes del mediodía. Ruido de niños jugando y piar de pájaros.

El hombre entra en una cabina de teléfonos, descuelga el tubo e introduce algunas monedas. En el momento en que está a punto de marcar los números, ve que en el aparato hay pegado un trozo de papel cuadriculado donde, con una letra casi infantil, está escrito: "Si sales de la cabina, te pego un tiro".

El hombre se queda extrañado y mira si hay alguna cámara escondida en la cabina, por su fuera una de esas bromas televisivas. El hombre no cree que sea verdad, así que arranca el papel con un "bah" y cuando se gira del otro lado ve el impacto de una bala en la cabina...

5. El guión literario da paso al guion técnico (*decoupage/shooting scrip*) que es el documento descriptivo de la realización del evento cinematográfico y permite al director como planificar la filmación. Éste se divide en localización espacial (exterior/interior, localización temporal o narrativa (día/noche), la acotación o acción del actor, se agrega a ello el sonido, la iluminación, el color.

Ejemplo Guion Técnico:

6. Para poder visualizar el guion técnico contamos con la herramienta del *storyboard*, que es un gráfico representativo que ilustra el guión técnico. Es un guion gráfico con ilustraciones en secuencia del guion. Los *storyboard* incluyen usualmente los planos, movimientos de cámara, personajes en el rodaje y breve recuento de lo que está sucediendo en la toma. Nos permite calcular la duración de cada escena.



Ejemplo de *storyboard*

Terminado el proceso de elaboración de redactar la idea, la sinopsis y la escaleta, el guión técnico, y el *storyboard*; estamos en condiciones de dar el siguiente paso que es la filmación o rodaje, que en el caso del taller de creación debe planificarse y organizarse, definiendo y distribuyendo responsabilidades (roles) para cada uno de los integrantes que elaboran el corto: (director (a), cámara, sonido, continuista, edición digital, otros). En

| IMAGEN | SONIDO |
|---|--|
| Escena | |
| Exterior, calle, mediodía, interior. | (Sonido de la escena: ruido ambiente de calle, micros, bocinas, etc.) Música de la escena: un tema musical, una canción, otro. |
| Plano | |
| Encuadre: (tipo de plano) Movimiento: Indicar tipo de movimiento de cámara, dirección) Acción: lo que ocurre en este plano)(por ej. María sale apurada del colegio, se despide de su compañera Inés y corre hasta encontrarse con Pepe en el quiosco de helados | Amigas se despiden con palabras de códigos entre ellas |

el capítulo 2 de este manual podemos revisar en detalle los procesos de la narrativa cinematográfica entre los que se destacan: el argumento, el tratamiento audiovisual, guion literario, *storyboard*, entre otros.

Para complementar el estudio y desarrollo del guion cinematográfico, sugerimos revisar la serie *Los Oficios del cine* realizado por el programa escuela al Cine. (Ver link en fuentes de este capítulo).

II. RODAJE

Superadas las etapas que se iniciaron con la idea, la sinopsis la escaleta, el guion literario, técnico y el *storyboard*, es hora que pasemos a la acción, es decir a la filmación o rodaje de las escenas. Debemos asesorar a nuestros alumnos en aspectos como la dirección de ac-

tores, la cámara y la luz y la filmación de los planos.

Para esta etapa es bueno contar con un plan de rodaje, que elaboren los alumnos; el cual nos va a permitir organizar este proceso y que debe contener el guion técnico con el desglose de las escenas, actores, localizaciones, vestuario, otros. El plan de rodaje es generalmente plasmado en una hoja de rodaje, la cual se divide en sectores, donde se indican los diferentes elementos del rodaje. Por ejemplo: día de rodaje, fechas, decorados, localizaciones de interiores o de exteriores, los intérpretes y su figuración, así como las diversas necesidades específicas del rodaje. (revisar esquema a continuación)

El orden de rodaje está determinado por la disponibilidad de las localizaciones, en general se comienza por las exteriores, por ser las que están más sometidas a factores externos.

| ESCENA | FECHA/LUGAR | PLANOS |
|------------------------|-------------|--|
| Escena interior | ---- | PG (Plano general) de presentación del lugar Travelling de la llegada al lugar PM (Plano medio) de personaje |
| Secuencia | ---- | Secuencia varios planos de una acción |
| Escena exterior | ---- | ---- |
| Rodaje | ---- | ---- |
| Entrevista personaje 1 | ---- | Sentado PM (Plano Medio) encuadrado a la izquierda Recursos (manos, PG de espalda, etc) |
| Entrevista personaje 2 | ---- | Sentado PM (Plano Medio) encuadrado a la derecha Recursos (manos, PG de espalda, etc) |
| Entrevista personaje 3 | ---- | De pie PP (Primer plano) Recursos (manos, PG espalda, etc) |

Desarrollo de un día en el rodaje de una película:

En el plan de rodaje deben considerarse la dificultad dramática de la escena, los elementos que participan en ella, la iluminación, el uso de mecanismos para el movimiento de la cámara, los efectos especiales que requieran de cuidado especial para evitar riesgos físicos, entre otros elementos que determinan un mejor rendimiento del trabajo de rodaje.

Un día de rodaje debe tener ciertas características esenciales. En esta etapa, el ayudante de dirección es un personaje clave en la organización del rodaje:

-Todo elemento técnico (escaleras, vehículos, otros) deberá situarse fuera del campo visual de la cámara.

-Preparación de los actores: los mismos se visten, maquillan y peinan para la escena y plano a rodar.

-Ensayo: se realiza previo al rodaje y se marcan señales en el suelo para la posición a ocupar. Esto se hace con la cinta de cámara.

-Trabajos de iluminación y *atrezzo* (elementos físicos que representan la vida real) del set. Luego de los ajustes de decorado se realiza un ensayo final y simultáneamente un ajuste de sonido.

A continuación se comienza el rodaje de la toma, lo cual requiere de silencio total en el set. Esta toma será repetida tantas veces como sea necesario hasta que esté correcta.

Para ilustrar de mejor manera el proceso del rodaje y del trabajo del director de cine, le sugerimos revisar el capítulo sobre dirección y proceso de rodaje de la serie *Oficios del Cine*. Para complementar los contenidos del proceso del rodaje se sugiere revisar la serie *ABC Audiovisual* y los capítulos la cámara y la iluminación. (ver link en fuentes de este capítulo).

III. MONTAJE/EDICIÓN

Llegamos a la etapa final, del proceso de creación de un corto de ficción o documental, el proceso llamado montaje, el cual articula todo lo anterior, donde se corta, se pega, se construye. Los planos filmados se ordenan, secuencian, yuxtaponen, se les otorga un ritmo, se musicalizan y se les da un sentido de acuerdo a lo que quiere decir el director. El montaje se compone de tres grandes operaciones: selección, combinación y empalme del plano.

En un proceso como el que estamos revisando de un corto de ficción o documental de corta duración, recomendamos recurrir al montaje digital a través de programas de edición que podemos encontrar en internet, que son de libre disposición, ya que los más complejos y profesionales tienen un costo de descarga.

El montaje que vamos a realizar puede ser lineal, es decir, una sucesión cronológica de las acciones; paralelo, dos escenas no cronológicas se desarrollan simultáneamente; alterno, cuando dos o más planos de una misma escena se muestran simultáneamente, he invertido cuando la sucesión cronológica se altera con el fin de hacer una aclaración dramática, como es el caso del *flashback* y *flashforward*.

Para complementar los contenidos ya referidos podemos revisar la serie *Oficios del Cine* en lo referido a montaje, así como los contenidos teóricos del proceso de Montaje, pueden ser revisados en el capítulo I, de este manual y puede visualizarse el vídeo correspondiente de la serie *ABC Audiovisual* (ver link en fuentes de este capítulo).

Uno de los elementos fundamentales a considerar en el proceso de montaje es el de continuidad o *raccord*, que designa la continuidad espacial y temporal en el cine. Se comprueba en el paso de un plano de una parte de la acción a otro que prosigue la acción. Se busca a través de este recurso una cierta continuidad narrativa, de acción, con el fin que no alteren los elementos que figuraban o acompañaban el plano anterior, como los de tipo visual y auditivo.

El espacio, es uno de los principales códigos del cine y del proceso de montaje. Lo que el director del filme nos presenta en su estructuración ha seleccionado: encuadres, colores o lugares, movimientos y posiciones de cámara y la relación de éstos con sus personajes. Todos constituyen el espacio de un filme. Este proceso creativo es definido como: puesta en escena y puesta en cuadro (composición audiovisual) que presenta tres nociones de espacio: espacio pictórico, espacio arquitectónico y espacio fílmico.

Todos estos conceptos pueden profundizarse y revisar en el capítulo 1 de este manual. Además, para ilustrar el concepto de espacio se puede visualizar el vídeo respectivo de *ABC Audiovisual* (ver link en fuentes de este capítulo).

Edición Digital: Tradicionalmente hasta los años noventa se utilizaba la moviola para el proceso del montaje, que se realizaba con película de acetato. La moviola y el rodaje o filmación han cambiado en la actualidad, y han sido sustituidos por el uso de las cámaras y vídeos digitales, por lo cual, ahora la edición se realiza a través de programas computacionales con los llamados *software* computacionales, con los cuales el proceso es más rápido y en el cual es posible añadir efectos, realizar transiciones y cortes a lo filmado.

En la actualidad existen muchos programas para editar vídeo digital, por ejemplo el conocido *Windows Movie Maker*, así como otros como el *Adobe Premiere Pro*; de libre acceso en Internet. Para efectos de nuestro taller de creación audiovisual, recomendamos el revisar en Internet, los editores digitales y elegir el más adecuado de acuerdo principalmente, a las conductas de entrada de los estudiantes en cuanto al uso de las nuevas tecnologías.

Una primera instancia de aprendizaje en esta etapa debe ser la entrega de nociones de manejo del editor seleccionado y resaltar aspectos generales de montaje como son las principales acciones de este proceso: la selección, combinación y empalme del plano.

En esta etapa, el proceso de edición implica el seleccionar las imágenes rodadas, ordenarlas, darles una continuidad, ritmo y agregar música y efectos según corresponda. El proceso de edición digital a través del software elegido culmina con la obra terminada y lista para su exhibición y evaluación

IV. EVALUACIÓN DE LA EXPERIENCIA

El evaluar la experiencia de lo realizado es una de las actividades más importantes de este proceso de creación, donde el profesor o audiovisualista a cargo del taller de creación, hace un análisis de lo realizado, definiendo los aspectos logrados y deficitarios y así finalizar el proceso de aprendizaje.

La evaluación como sabemos, es inherente al proceso educativo y busca el establecer los logros alcanzados por los estudiantes y verificar si hay cambios en la conducta del estudiante en referencia al inicio del proceso. Se busca con ello, el establecer y recoger evidencia fidedigna acerca de las técnicas, recursos y métodos aplicados en el proceso, sus aciertos y carencias.

En el caso del taller de creación audiovisual, debemos evaluar las obras audiovisuales terminadas, pero más que la obra, evaluar los procesos realizados. Es decir, analizar en conjunto con el estudiante, cada uno de los procesos y cómo este se enfrentó a los desafíos por ejemplo, de generar una idea y lograr el ponerla en imágenes. Cuáles fueron las estrategias, los caminos que le permitieron alcanzar las metas. Revisar además aspectos referidos a la creación y su referencia al lenguaje y la apreciación de una obra audiovisual, cómo se vinculan estos y permiten el apreciar de manera más global todo el proceso creativo.

También corresponde, el analizar cómo se desarrollaron las capacidades abiertas, es decir, si el estudiante ha sido capaz de pensar, de tomar decisiones, de seleccionar información relevante y de relacionarse positivamente con

los demás. Más aún, si ha desarrollado la capacidad de abstracción, la creatividad, la capacidad de pensar de forma sistémica, si ha tenido la capacidad de asociarse y emprender proyectos colectivos. La experiencia de la creación audiovisual, junto al análisis de una película, son las actividades centrales para el desarrollo del cine club.

RESUMEN

Junto al análisis de una obra audiovisual, hay un componente creativo que debemos desarrollar con los estudiantes en la instancia del cine club, esa es la experiencia de la creación audiovisual, proceso que debe iniciarse con la generación de una idea, para continuar con la redacción de una sinopsis y la elaboración de una escaleta. El proceso continúa con el rodaje o filmación donde el alumno debe ejercitar el manejo de la cámara, de la iluminación y la dirección de actores, entre otros. Para la edición digital debe elegirse un programa (*software*) y enseñar su manejo para el montaje o edición de lo filmado.

La retroalimentación, el *feedback* para conocer los aspectos positivos y deficitarios de todo el proceso deben concretarse en una sesión de exhibición y evaluación de todo el proceso creativo. La inclusión de este capítulo en el manual de formación docente, tiene como objetivo el entregar al profesor las herramientas teóricas y didácticas para la puesta en marcha de esta actividad y ofrecer a los alumnos la experiencia de crear una obra audiovisual. El análisis de una película y la creación audiovisual son las principales actividades que el profesor debe planificar y desarrollar en el cine club escolar.

GLOSARIO

EDICIÓN: Se llama así al montaje cuando se hace en vídeo o sistemas informáticos. En sentido amplio, editar es montar.

EDICIÓN DIGITAL: Montaje elaborado mediante equipos informáticos, ya sea basado en *hardware* o *software*.

ESCENA: Tal y como se llama en teatro, es la toma que coincide con la entrada y salida de actores del marco de filmación. Es una unidad de tiempo y de acción que viene reflejada en el guión cinematográfico. Suele explicar el momento y lugar en el que sucede algo. Ejemplo: Parque de atracciones. Exterior. Noche.

GUIÓN: Es la idea de lo que va a ser la película plasmada por escrito, con narración, diálogos, descripción de personajes y escenarios.

GUIÓN TÉCNICO: Es el guión al que se añaden multitud de anotaciones y elementos que tienen que ver con el rodaje. Tiene más que ver con la planificación.

PLAN DE RODAJE: Se llama a un documento gráfico, normalmente en forma de tablero, que indica a los participantes en el rodaje, en un calendario, el número de planos, escenas o secuencias a rodar por día, la participación de actores y figurantes y los requerimientos de todo orden que deben estar disponibles para cada jornada de trabajo.

MONTAJE: La organización de la película tras el rodaje. Elegir, cortar y pegar los diferentes trozos de película, con una idea determinada por el guión. Durante el proceso de montaje se seleccionan y descartan secuencias y se imprime el ritmo a la película.

STORY BOARD: Es como un cómic con la historia dibujada de la película, expuesta plano a plano por medio de dibujos que señalan el encuadre a realizar y van acompañados de los textos con los diálogos correspondientes. Es muy

útil en el momento del rodaje, pues facilita el trabajo de los técnicos sobre todo en secuencias de acción. Es imprescindible donde hay efectos especiales que posteriormente han de superponerse.

SECUENCIA: Es una acción un tanto complicada en la que se mezclan escenas, planos, lugares. No tienen por qué coincidir en ella en tiempo filmico y el real. Poseen una unidad de acción, un ritmo determinado y contenido en sí misma. Se puede comparar al capítulo de una novela.

FUENTES

Bibliografía

CHABROL, CLAUDE (2005). *Cómo se hace una película*, Madrid: Alianza Editorial.

GUBERN, ROMÁN (2014). *Historia del Cine*, Barcelona: Anagrama, Colección Compendium.

NAVARRO, SERGIO (2011). *Acerca del cine como medio expresivo*, Valparaíso: Universidad Valparaíso.

Links

SERIE OFICIOS DEL CINE
Link Serie (ocho capítulos):

www.cinetecanacional.cl/redcineclubescolar/serie-oficios-del-cine/

SERIE ABC AUDIOVISUAL EDUCARCHILE

Serie (seis capítulos): www.educarchile.cl/ech/pro/app/search?sc=1009%3A&ml=10000&co=ABC+audiovisual

Capítulo Breve Historia del lenguaje Audiovisual: www.educarchile.cl/ech/pro/app/detalle?id=218437

Capítulo Iluminación: www.educarchile.cl/ech/pro/app/detalle?id=218436

Capítulo Eje y Continuidad: www.educarchile.cl/ech/pro/app/detalle?id=218434

Capítulo Cámara: www.educarchile.cl/ech/pro/app/detalle?id=218433

Capítulo El espacio Fílmico: www.educarchile.cl/ech/pro/app/detalle?id=218431

Capítulo Montaje: www.educarchile.cl/ech/pro/app/search?sc=1009%3A&ml=10000&co=ABC+audiovisual

PRIMERA MUESTRA DE VIDEOS TALLERES DE CREACIÓN 2014: www.cinetecanacional.cl/redcineclubescolar/1-muestra-de-videos-red-cineclub-escolar/

BREVE HISTORIA Y LENGUAJE CINEMATOGRAFICO:
Revisar en este manual capítulo I, Fundamentos y códigos generales.

FOTOGRAFÍAS: www.demetriobabul.blogspot.com



4. CINE Y ENSEÑANZA

Cine club, Colegio Teresa de los Andes, Bulnes.

*Todos nosotros sabemos algo. Todos nosotros ignoramos algo.
Por eso, aprendemos siempre.
(Paulo Freire)*

El capítulo cine y enseñanza tiene como objetivo principal el entregar los contenidos y lineamientos centrales para el desarrollo del cine club escolar en la escuela. Se fundamenta esta propuesta en la teoría de Jean Mitry sobre las virtualidades educativas del cine. El teórico francés propone concretamente que el desarrollo de capacidades humanas y educativas se asocian a las etapas evolutivas. Más adelante, se analizan y estudian las líneas centrales que deben desarrollarse en el cine club escolar y que apuntan al análisis de películas y a la experiencia de la creación audiovisual. Estos dos principales procesos del cine club, tienen como objetivos potenciar en el alumno la capacidad de pensar, de expresar sus emocio-

nes ante la obra, de plantear su punto de vista crítico, de comunicarse efectivamente, desarrollar su creatividad apuntando con todo ello, al desarrollo de la personalidad y de sus capacidades abiertas.

1. FUNDAMENTOS

La innovación educativa en el currículum escolar

El contexto

¿Es necesario innovar en la educación escolar básica y media en Chile?, ¿Han existido barreras que dificultan la incorporación en los hábitos escolares de las innovadoras iniciativas?, ¿Han cambiado muchos procesos de formación de los títulos universitarios en los tiempos recientes?, ¿Han cambiado de un modo satisfactorio y

de manera suficiente?, ¿En qué cuestiones educativas se buscan novedades o innovaciones en el presente?

La sociedad actual está inmersa en un proceso profundo de transformación impulsado por lo que llamamos la sociedad de la información. Se apunta a que la educación debe favorecer los desafíos para la sociedad actual en la formación de habilidades cognitivas superiores como: la resolución de problemas, la investigación, la búsqueda de información, la creatividad e innovación y el pensamiento interdisciplinario.

Existen nuevas tecnologías, nuevos procesos y nuevas demandas. En el mundo educativo en general y en la escuela en particular se debe tener en cuenta estos nuevos horizontes y preparar a los estudiantes para los cambios, incorporándolos en los propios procesos formativos. Nos referimos a que esta innovación debe estar más conectada con las habilidades sociales del siglo XXI y con una didáctica que apunte más a los alumnos, a sus intereses, maneras de trabajar, de comunicarse y de aprender.

La innovación educativa está íntimamente vinculada con la motivación, formación y evaluación del profesorado. Son los profesores los actores decisivos de los procesos de cambio educativo y las innovaciones, tanto pedagógicas como tecnológicas. Asimismo, la innovación educativa demanda cierta adaptación de las estructuras y los espacios lectivos, como en este caso específico del cine en la sala de clases como herramienta educativa.

Nuevas metodologías e innovación

Se dice, a menudo, que ha llegado la hora de las metodologías, es decir, de la incorporación de innovaciones profundas en los métodos empleados en la formación de los estudiantes universitarios. No cabe duda que la revisión profunda de la oferta académica, y de los procesos de garantía de calidad de la misma, es propicio para que se incorpore nuevos paradigmas del aprendizaje. Los cambios en el proceso-aprendizaje consisten fundamentalmente en el aumento de la interactividad entre

el profesor y los estudiantes, y el estímulo al trabajo en equipo, de alumnos y profesores.

Estos cambios cualitativos fundamentales deben apoyarse en el uso de las nuevas tecnológicas educativas, término que va mucho más allá de la incorporación de nuevas herramientas informáticas o de comunicación.

Está muy extendida y aceptada, la afirmación de que la principal cualidad del nuevo modelo educativo es que éste está orientado al estudiante. Pero afectará, también, radicalmente al trabajo del profesor.

Las innovaciones educativas y propuestas más revolucionarias apuntan a que los profesores no dicten materia, sino que sean guías que ayuden a encontrar y contextualizar la información. El profesor deberá capacitarse para que sepan crear módulos multidisciplinares. En este modelo el estudiante debe desarrollar un trabajo donde una más de una materia. Lo anterior no supone el fin de las asignaturas diferenciadas.

El planteamiento sistemático de los objetivos educativos, la coordinación de las materias, tanto por afinidades científicas como por coincidencias en la programación de los cursos, y la preparación de ciclos de cine, talleres de apreciación cinematográfica y del trabajo con contenidos transversales haciendo uso del cine, son algunos de los valores emergentes entre los temas que ocuparán más tiempo en la dedicación del profesor.

Se abre un mundo nuevo en la docencia en las escuelas y hay que caminar por él sin miedo. Ahora procede que se supere la fase de los discursos sobre la necesidad y la bondad del cambio y se pueden aprobar iniciativas específicas, consensuadas y viables.

El programa Escuela al cine y el desarrollo de los cines clubes escolares en el sistema educativo chileno, constituye en sí, una serie de ideas y acciones, sobre la innovación docente y educativa y fundamentalmente sobre el rol central del alumno en el aprendizaje. Un alumno

que debe estar preparado para el siglo XXI.

Para que la innovación docente sea eficaz hay condiciones imprescindibles. Una es la implicación de todos los actores involucrados: los académicos dirigentes, los profesores, los políticos responsables, personal técnico y de apoyo de las instituciones y los propios estudiantes. Otra es, que las propuestas que se hacen deben ser viables, realistas, dúctiles y con capacidad de adaptación para cada disciplina y cada tipo de escuela.

Finalmente, otra pregunta clave para el éxito de los procesos de innovación docente es que haya un liderazgo claro en la institución, que apoye el cambio, y que existirá una asignación nítida de responsabilidades. Cada integrante de la escuela debe saber cómo y hasta dónde está involucrado.

Formación de espectadores críticos

¿Qué puede aportar el audiovisual en la formación integral de los alumnos? Por una parte, es la tendencia natural en nosotros en el interés de que el arte cinematográfico y arte audiovisual forme parte y enriquezca la formación de los alumnos para beneficio del arte cinematográfico¹⁴.

Existe también otra dimensión que tiene que ver con la formación integral y es: ¿Qué le puede aportar un arte como el audiovisual a los alumnos en su formación integral? ¿De qué manera esta relación se pueda establecer de un modo mucho más fuerte, más interactivo?

Existe la preocupación de que normalmente las artes están visualizadas como un elemento separado del conjunto de la educación, como actividades muchas veces complementarias alternativas.

Existe un convencimiento amplio de que el gran desafío de la educación hoy en día es como las artes, con sus potencialidades, influyen en la formación de la personalidad, lo que suele llamarse, el desarrollo de las

capacidades abiertas. Las artes en general, y el cine en particular, debieran pasar a formar parte integral de la formación y no simplemente como una actividad alternativa y a veces secundaria.

Algunos expertos manifiestan que el gran desafío de la educación hoy no está simplemente en la entrega de información, ni de instrucción, sino en cómo la educación puede abordar el desarrollo de la personalidad, que es una de las cuestiones que con mayor fuerza se da en aquellos chicos que están en situación de vulnerabilidad de riesgo¹⁵.

Se ha planteado que la educación en el campo de las capacidades abiertas es la que permite formar una persona capaz de pensar, de tomar decisiones, de seleccionar información relevante y de relacionarse positivamente con los demás. Más aún, debe desarrollar la capacidad de abstracción, la creatividad, la capacidad de pensar de forma sistémica, la capacidad de asociarse y emprender proyectos colectivos.

Desde la perspectiva de las artes visuales un primer interés está en formar espectadores críticos, es decir, personas sensibles que enriquezcan la apreciación de las artes. También que de una manera complementaria sean espectadores más sensibles y más interesados en las producciones nacionales de cinematografía y video¹⁶.

Éste es un tema muy relevante que trabajar. Si hay algún campo en que el arte del audiovisual y en general de las artes, pueden aportar a la formación integral, ése es justamente el desarrollo de las capacidades abiertas¹⁷.

14. ALIAGA, I. (2003). Arte Audiovisual/Educación. *El arte como elemento formador en niños niñas y adolescentes en situación de vulnerabilidad social y con necesidades educativas especiales*. En: Seminario Rol del Arte en la Formación Integral, Panel: Arte y Pedagogía. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

15-17. Navarro, S. Ibid., op. cit. pág. 134-135.

El cine y el audiovisual permiten a los alumnos plantear un espejo de sí mismos.

Siempre que potenciamos o tratamos de potenciar en los profesores la idea de que en la medida que hay una mejor comprensión del lenguaje y de las claves que las obras cinematográficas y audiovisuales presentan, el nivel del goce estético va a ser mayor¹⁸.

Una persona que solamente puede seguir lo que llamamos los niveles de los sentidos patentes, es decir, la historia, el argumento puro, va a tener evidentemente un nivel de goce estético bastante inferior a otra persona que es capaz de descubrir o develar ciertas claves que están entregadas por los mecanismos del lenguaje audiovisual. Hablamos de los sentidos latentes cuando una persona es capaz de manejar esos elementos.

Entonces, su goce estético va a crecer y por tanto una formación en este campo tiene que orientarse a potenciar esas capacidades, la capacidad de observación crítica, la formación de criterios individuales, éticos y morales.

Cuando hablamos de cine y de artes audiovisuales estamos hablando de una cultura propia, con características distintas, con un lenguaje que en el caso del cine, además, es un lenguaje analógico, es decir si mostramos una casa vemos una casa específica. En el lenguaje verbal se puede escribir casa y cada uno de nosotros imaginará casas distintas, por lo que necesitamos una descripción mucho más larga.

Hay características del lenguaje audiovisual que no hacen apropiado incorporarlo a la educación con los mismos criterios con que en la educación están funcionando¹⁹.

La educación básicamente se sostiene en el lenguaje verbal, por lo tanto una educación que asuma que el gran problema hoy día es el desarrollo de la personalidad, tiene que asumir la realidad de que los medios audiovisuales ya

forman parte de la cotidianeidad de los alumnos.

Se debe plantear una revisión más profunda de las metodologías, de los conceptos con que se está operando porque si no se asume el lenguaje audiovisual en su propia integralidad, difícilmente vamos a poder tener una interacción fructífera. Con esto queremos decir que vemos con mucha criticidad el concepto viejo de las tecnologías educativas que han sido aplicables al audiovisual que plantea solamente una especie de incorporación de contenido a través de otro medio.

El tema del audiovisual y de las otras artes es que en realidades todas ellas permiten que el alumno tenga una mirada sobre el mundo, una comprensión del mundo de una manera mucho más compleja, más vasta que resulte del seguimiento de lo verbal. Hoy la principal dificultad es que en el sistema educacional y en general en la formación de los profesores si no se incorporan los lenguajes artísticos en su integralidad va a ser difícil pasar de esta especie de desvalorización de las artes en la formación integral ni del tratamiento casi marginal que tienen las artes hoy día en el campo de la educación.

Se trata de un tema clave que es objeto de discusión, debate y profundización. Las universidades en general, las escuelas que forman a los pedagogos, aún no han desarrollado todavía los procesos de formación de profesores que incorporen los lineamientos del sentido de responsabilidad social, las llamadas habilidades del siglo XXI.

2. PERSPECTIVAS EDUCATIVAS DEL CINE

Las películas tocan nuestros corazones, despiertan nuestra visión, y cambian nuestra forma de ver las cosas, abren las puertas y las mentes.
(Martin Scorsese)

El cine club escolar, es una metodología, una herramienta e innovación pedagógica, con claras potencialidades educativas, que fundamentamos a continuación, revisando la teoría de Jean Mitry, quien desarrolla su tesis sobre la virtualidad educativa del cine.

Jean Mitry, en *Estética y psicología del cine*, señala que en el espectador a través de la experiencia filmica, pueden formarse y desarrollarse *aspectos de índole sensorial, afectivos e intelectuales, hasta los más creativos y operativos, correspondiéndole su desarrollo en las etapas evolutivas*. El cine indica Mitry, posee una capacidad educativa y tiene la potencialidad de desarrollar las capacidades humanas, a cada una de las cuales le corresponde una virtualidad o dimensión educativa, asociadas a las etapas evolutivas correspondientes.

Pasamos a continuación a analizar un esquema-resumen²⁰ que explica y sintetiza su teoría, para luego ir fundamentando y desarrollando los principales conceptos que este autor señala, respecto a su teoría sobre la *Virtualidad Educativa del cine*:

1. Capacidades humanas

Las capacidades humanas en su vínculo con el arte del cine, permiten desarrollar durante la experiencia filmi-

ca, la participación creativa y afectiva del espectador. La percepción, la imaginación y la memoria no sólo son capacidades para la comprensión del sentido del filme, sino aquellas que intervienen para crear su sentido y, con éste el del hombre (experiencia formativa). La *proyección-identificación* de la ficción se convierte en ocasión de reconocimiento y formación personal. Configura su propio yo y lo proyecta al futuro; ensaya la vida.

Percepción sensorial: Gracias a la experiencia filmica el espectador aprende a sentir y apreciar con mayor propiedad la vida misma, educa su sensibilidad. El espectador capta la irrealidad de un mundo, reflejo del mundo real. A través de la experiencia filmica del movimiento el espectador aprende a captar la subjetividad de los espacios y duraciones temporales (percepción espacio-temporal).

Nivel educativo, Infancia: Se aprecia y valora lo que se percibe, se desarrollan los sentidos, las emociones y la conciencia. Se puede potenciar el apreciar en una película: la música, los colores, los sonidos, los personajes, revisar conceptos básicos sobre los planos

Imaginación creadora: El espectador otorga significado a ese mundo ficticio de imágenes, buscando relaciones significativas en la sucesión de imágenes y las conecta con experiencias vividas anteriormente para él, estimula su afectividad y suscita el conocimiento.

18. Navarro, S. Ibid., op. cit. pág. 136.

19. Navarro, S. Ibid., op. cit. pág. 137.

20 MACHUCA, A. (2012). *La Virtualidad Educativa del cine y el Programa Escuela al Cine*, Tesis Doctoral, Madrid: Universidad Complutense.

CAPACIDADES HUMANAS - DIMENSIÓN EDUCATIVA – NIVELES EDUCATIVOS

Percepción Sensorial
Imaginación Creadora
Memoria Personal

Sensibilidad
Mundo Psíquico-Afectivo
Educación de la Voluntad

Infancia
Adolescencia
Juventud



Taller de creación audiovisual, Colegio Irma Salas, Punitaqui, 2015.

Nivel educativo, Adolescencia: La virtualidad educativa que se desarrolla, es el crecimiento del yo, la modificación de actitudes, se emite juicio de lo visto, se estimula la afectividad y se suscita el conocimiento que es imprescindible para formar la voluntad. Se pueden desarrollar ejercicios que permitan que el estudiante emita juicios críticos sobre una película y también incentivar la experiencia de crear ficciones cinematográficas.

Memoria personal: El cine se plantea el desafío de potenciar la memoria personal del espectador, para ampliar la conciencia de sí mismo y este pueda formar su propia identidad y tener conciencia de ella. Este reconocimiento puede alcanzar todo nuestro ser, en el cine se proyecta en los personajes que ve, el ideal escondido. Si en las imágenes hay una experiencia cercana a la experiencia personal, hay un mayor reconocimiento y vínculo con éstas.

Nivel Educativo, Juventud y Edad Adulta: La virtualidad educativa que se activa, permite captar el sentido de la pe-

lícula y entender la experiencia humana, el espectador descubre su propia experiencia personal, lo cual facilita su proyección de futuro, es una memoria que nos inventa a nosotros mismos.

En resumen, en cuanto a las facultades humanas, el cine se entiende como una actividad creativa del espectador con participación afectiva y en el cual se desencadenan continuos reconocimientos que le incluyen, se proyectan a modo de mecanismos de transferencia y descubre su interior. La virtualidad educativa del cine no sólo son posibilidades para la educación, sino que existe una virtualidad inherente al hecho filmico, hay una posibilidad de ensayar la vida.

2. Dimensiones educativas del cine

El Cine y la Educación de la Sensibilidad: Revierte en una mayor sensibilidad para el cine y para lo que nos narra. Se desarrolla la apreciación de la belleza y la formación del gusto. El espectador relaciona lo que ve con su vida, con su experiencia de vida y la de los otros. El con-

texto socio-moral alcanza al espectador que reconoce los efectos de su propio actuar en la vida real. El espectador va más allá de la distinción entre ficción y realidad, le interesan las huellas que dejan en su espíritu las imágenes.

Mundo Psíquico: Se logra un potencial educativo por medio de dos efectos psíquicos: la identificación primaria, en el cual el espectador ocupa el lugar del sujeto de cada acción como si la realizara él mismo, lo cual tendrá efectos sobre su conducta, sobre su juicio crítico, su capacidad volitiva y su libertad personal.

La proyección afectiva, permite al espectador proyectar su propia persona, sus sentimientos y acciones lo que se sobrepone a la película. Se conoce a sí mismo, reconstruye su yo. Es un aprendizaje desde y para la vida. La proyección-Identificación de la ficción se convierte en una ocasión de reconocimiento y formación personal. El espectador se reconoce, configura su propio yo, proyectándolo en el futuro.

Desarrollo Social y Moral: El espectador actúa imaginariamente en la película como uno más de los personajes, ensaya conductas y comportamientos sociales y morales (cambios en la sensibilidad, la afectividad y la conducta). A través de vidas posibles, el espectador se descubre perteneciente a una sociedad, vive la responsabilidad de acciones no cometidas. La capacidad crítica del espectador es clave para la educación moral y social a través del cine, puede emitir juicios de valor respecto a los hechos que ve y que incorpora a su propia vida.

3. Niveles educativos

Infancia: Se puede educar el plano de la personalidad. El niño abre sus sentidos al mundo de lo concreto. El cine es una posibilidad interesante de potenciar la sensibilidad humana frente a la realidad. (Afectos, sentimientos, sensaciones). Se puede incidir en el desarrollo de la sensibilidad.

Aplicación práctica: Apreciar la música, los colores,

sonidos del filme. Apreciar y valorar lo que se percibe (las imágenes en movimiento). Enseñanza de los planos y movimientos de cámara cinematográficos.

Adolescencia: Formación psíquica centrada en la efectividad y el pensamiento. Acercarse al cine para potenciar la imaginación. Asistir prioritariamente lo psíquico, lo afectivo-emotivo de la experiencia personal (emoción y razón)

Aplicación práctica: Creación y análisis de guiones. Incentivar las creaciones audiovisuales (ficción cinematográfica, animación). Ensayos sobre los filmes y directores. Apreciación cinematográfica. Realizar Cine Foro Escolar.

Juventud, edad adulta: Es un momento inmejorable para el desarrollo del juicio crítico sobre la realidad y para la formación completa de la actuación responsable, es decir, libre y voluntaria. Una oportunidad para desarrollar criterios de actuación humanos (modificar su actuar).

Aplicación práctica: Cine-foro, organización de cine club escolar. Crítica cinematográfica. Se puede potenciar en los alumnos, su trabajo como gestores culturales, es decir, protagonistas del quehacer del cine club escolar.

A modo de conclusión, el cine posee una virtualidad educativa, una capacidad educativa que permite la transmisión de unos valores a través de una película, para lo cual, es necesario un hábito de apreciación cinematográfico, pero, también puede ser entendida como el desarrollo de las facultades básicas del hombre (percepción, imaginación y memoria) para la vida sensitiva y afectiva, primeramente, pero, también volitiva e intelectual.

El cine se convierte en uno de los canales principales que nuestro siglo ofrece para la educación de la sensibilidad y emotividad, base de una educación del carácter y la voluntad.

3. CINE CLUB ESCOLAR

Propuesta cine club escolar: apreciación y creación

Cine club escolar y currículum: Creemos que la creación y desarrollo de los cines clubes escolares en el currículo escolar es una actividad educativa e intencionada dirigida a desarrollar las facultades y dimensiones educativas del cine. El cine club escolar es una herramienta, un recurso y también una propuesta de innovación educativa, para lograr cautivar a los nuevos públicos hacia el cine, lograr que estos posean un juicio crítico acerca del material cinematográfico, se adquieran habilidades para un proceso creativo y potencien valores a través de este medio y alcanzar los objetivos de formar para y por medio del cine.

Fundamentamos previamente, esta innovación y todo este quehacer basados en la teoría de Jean Mitry sobre la virtualidad educativa, buscando de esta manera: suscitar el interés de la comunidad educativa hacia estas prácticas en las cuales el cine posee sin duda, potencialidades educativas.

Objetivos cine club escolar: Los principales objetivos del programa Escuela al cine y la creación de cine clubes escolares en el ámbito educativo (enseñanza básica y media) son:

Objetivos Generales:

1. Incorporar el cine y la experiencia de la creación audiovisual al proceso de enseñanza en la escuela.
2. Fomentar en los estudiantes el interés por el cine, como parte integrante de una política de formación de audiencias.

Objetivos específicos:

1. Desarrollar aptitudes para el análisis y la apreciación de un filme y el debate colectivo.

2. Desarrollar las aptitudes para la creación de obras audiovisuales y la experiencia de un trabajo creativo en equipo.

3. Fomentar la capacidad de pensar sistémicamente, comunicarse efectivamente, asociarse y emprender proyectos colectivos.

En cuanto al fin de esta iniciativa, considerados como objetivos de transferencia, se encuentra la inscripción de este ciclo formativo como un proyecto más amplio que busca valorar y utilizar el texto-obra cinematográfica como un recurso metodológico en los contenidos mínimos de los Objetivos Fundamentales Verticales (OFV) y los Objetivos Fundamentales Transversales (OFT) de los sectores y sub-sectores de la formación general de la enseñanza básica y media, con especial énfasis en objetivos transversales de enseñanza.

Cine club escolar - líneas centrales: Análisis de una película y creación audiovisual

Las líneas centrales para el desarrollo del cine club escolar apuntan a la realización de dos actividades, las que pueden irse alternando, complementando y ellas son:

1. Analizar una película que tiene como objetivo el desarrollo del pensamiento crítico y que debe contemplar: el análisis de la historia, referido a la película como relato de una historia; el análisis de las formas, la película como organización de datos audiovisuales y la interpretación, la película como una obra a interpretar.
2. Poner en práctica la experiencia y el proceso de creación audiovisual que tiene como objetivo el desarrollar el pensamiento creativo. Se busca el generar una obra audiovisual a partir de una idea, participar en un proceso creativo y posibilitar su capacidad de vincularse, de participar y trabajar en equipo. Con todo lo anterior, experimentar por así decirlo, el hacer cine, vivenciando todos los procesos de la creación audiovisual.

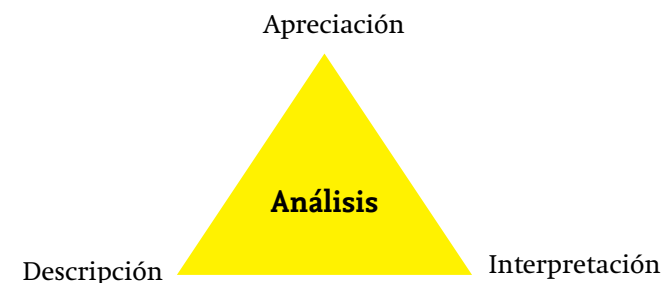
Las actividades de análisis de una película y creación audiovisual ambas vinculantes y complementarias, son las propuestas centrales para el desarrollo del cine club,

donde se busca potenciar en el alumno su capacidad de pensar y su creatividad, de expresar sus emociones y de plantear su punto de vista crítico ante la obra, de relacionarse positivamente con los demás, de seleccionar información; apuntando con todo ello, al desarrollo de su personalidad y sus capacidades abiertas, por ello, a su formación integral.

Aplicación líneas centrales:

1. Analizar una película.

Para establecer los fundamentos de la actividad de análisis de una película, recurrimos al autor, Laurent Jullier, que en su libro *Analizar un film*, señala que el análisis es encontrarse en el centro de un triángulo (figura) en el que cada polo se atrae y rechaza a la vez en un juego constante. El análisis filmico presenta tres aspectos: apreciación, descripción e interpretación.



Veamos algunos ejemplos concretos sobre cada de estos aspectos del análisis filmico:

Apreciación:

-Ej. *La excelente panorámica de la secuencia inicial me ha gustado.* Este ejemplo, nos da cuenta de lo que consideramos una apreciación filmica.

Descripción:

- Ej. *Hay una panorámica en la secuencia inicial.* Aquí, se describe lo que se ve en la película, sin detalles de apreciación o comentario personal.

Análisis:

Ej. *La panorámica de la secuencia inicial tiene como objetivo el mostrarnos, contextualizar el lugar donde transcurre la historia que puntualmente es el desierto en la época del lejano oeste norteamericano.* Como se observa el análisis atrae a la apreciación y a la descripción; de esta manera, se vislumbra un ejemplo de análisis de una película.

Interpretación:

-Ej. *La panorámica de la secuencia inicial, da cuenta de los grandes espacios, de la naturaleza, de los territorios por conquistar en el lejano oeste norteamericano.* La interpretación muestra un aspecto relevante de un filme, justificando los elementos presentes para poder de esta forma interpretar *qué dice* un filme y *cómo lo dice*. En otras palabras, se podría decir que, desde nuestro punto de vista, en el trabajo interpretativo se resuelven las siguientes preguntas ¿qué se ve en la pantalla, cómo y por qué?

Hay que tener en cuenta como señala Laurent Jullier: La separación y diferenciación de estas cuatro prácticas, están, sin embargo lejos de tener tanta nitidez. Los ejemplos expuestos no pretenden sino dar una indicación sobre lo que es susceptible de separar éstas diferentes prácticas.

Como se puede evidenciar, en cada una de estas prácticas se hace referencia al lenguaje cinematográfico (planos, ángulos y movimientos de cámara) y narración audiovisual (orden, duración, modo o punto de vista).

Formas de analizar una película

- El análisis de la historia. La película como relato de una historia: La historia propone un cierto estilo y acciones, dice Jullier, que se encadena de una cierta manera, con personajes provistos de ciertas cualidades. El relato visto como distribución del saber narrativo asigna una posición cognitiva y afectiva en relación con la historia que contiene una armonía o una tensión que atraen al espectador (estado de ánimo, simpatía, empatía).

En el análisis de la historia tenemos algunos temas a considerar, los cuales el autor de *Analizar un film* los desarrolla y ejemplifica: la causalidad – la acausalidad; los personajes y su carácter; el relato vectorial – relato lineal, relatos no lineales; la ambición de la representación; realidad o convención; el reflejo o el estereotipo; el contenido de los filmes: éticas e ideologías; la moral de la historia; ¿Hay una lección?; tabúes, etnocentrismo y otras temáticas delicadas; relación hombre-mujer, entre otras temáticas.

- El análisis de las formas: La película como organización horizontal y vertical de datos audiovisuales. Estos datos audiovisuales, escribe Jullier, pueden asignar un lugar y orientan la percepción cognitiva y reacciones afectivas en el espectador, algunas veces independientes de la historia y los sucesos.

Entre otras temáticas encontramos: los regímenes audiovisuales –fijación y movilidad-, la imagen-sonido: estar delante o estar dentro del filme; la dirección del mirar y del escuchar (ocularización y auricularización), ver/verse, la atención a las cosas y a los seres, los ángulos, la música en los filmes.

El ritmo del relato; montaje y fluidez, el ritmo del filme; el encuentro de dos sensibilidades, el análisis de la actuación, la relación con lo artesanal.

Interpretación; la película como una obra a interpretar: El lector-espectador, en tanto que analista se ayuda de informaciones factuales, algunas relacionadas directamente con el cine, y herramientas metodológicas de diferentes disciplinas aptas para estudiar los relatos audiovisuales.

Diferentes interpretaciones de filmes pueden ser vistas/ analizadas con la ayuda de las siguientes ciencias y teorías: la semiología, la estética, los estudios culturales, la antropología, el psicoanálisis, la narratología, la sociología, etc.

El analista formula hipótesis que organizará y apoyará la interpretación que aspira elaborar con un análisis precedente (análisis de la forma y/o de la historia). Una hipótesis podrá concernir a los directores, el lugar del filme en la historia del cine, la construcción misma del relato/texto/discurso fílmico, el impacto en comunidades-sociedades determinadas y su carácter sintomático en el seno del imaginario común. Podrá también consolidar una actualización de elementos de orden ético o ideológico, detallando en qué condiciones un filme puede responder a posibles interrogantes.

No se puede analizar un filme en pocas líneas, pero si interpretar. Un buen análisis debería, en lo posible, concentrarse en dos parámetros de los tres: análisis de la historia, análisis de la forma y la interpretación. Este buen análisis debe complementarse, en lo posible nuevamente, en una herramienta interpretativa de una de las disciplinas que toman al cine como objeto de estudio.

2. Creación audiovisual

La generación de una idea, el paso por los diversos procesos de rodaje y edición hasta la realización de una obra audiovisual terminada, sustenta el proceso de la experiencia de la creación audiovisual que corresponde a una segunda línea o actividad central para el desarrollo de un cine club escolar.

Debemos consignar en primer término que en el lenguaje del cine existe una dimensión visual y una dimensión sonora que se interrelacionan y producen una nueva realidad o lenguaje, la forma audiovisual. La obra audiovisual más allá del análisis de su discurso signifiante, debe ser abordada también desde la creación de ese discurso por parte del estudiante, proceso mediante el cual éste puede vivenciar primero todo el proceso creativo (imaginación creadora) y también la experiencia de aprendizaje de las etapas prácticas de realización de un cortometraje.

La generación de las ideas y la selección de estas (pro-



Taller de creación audiovisual, Liceo Marta Brunett, Chillán, 2015.

ceso creativo), darán paso a la elaboración o filmación, donde ponemos en marcha el dominio de la técnica, la organización, el trabajo en grupo, la comunicación, la retroalimentación. Con todo lo anterior, desde el punto de vista personal se mejoran y potencian su autoestima, su autovalía y la imagen positiva de sí mismo. Señalamos a continuación una propuesta de programa para un taller de creación que no necesariamente debe cumplir ese orden, ya que las etapas seguramente estarán condicionadas por la toma de decisiones de los participantes.

Etapas taller de creación:

1. Lenguaje cinematográfico: Elementos narrativos y expresivos del cine (planos, angulación, movimientos de cámara).
2. Nociones de guión: Caminos creativos y técnicos para conformar guión cinematográfico. Guiar a los alumnos para generar una idea y su desarrollo a través de una sinopsis y una escaleta.
3. Rodaje: Grabación o filmación de escenas. Ejercicios

con cámara, dirección de actores, uso de la luz y el sonido.

4. Montaje y edición: Revisión del material grabado y edición digital de una obra cinematográfica terminada, postproducción: créditos, música, efectos, continuidad.

Cine club escolar Actividades sugeridas por nivel

Presentación: Las actividades que seguidamente se sugieren, están destinadas para la planificación semestral o anual de cine club escolar, las que deberían realizarse siempre priorizando el análisis de una película y la experiencia de la creación audiovisual.

A continuación entregamos sugerencias de actividades para los niveles de enseñanza básica (3° a 8°) y (1° a 3°) enseñanza media. Las actividades se ejemplifican para su aplicación tomando como base las dimensiones educativas del cine (ya revisadas), y se indican actividades prácticas tanto de análisis como de creación audiovisual.

A. ENSEÑANZA BÁSICA:

ACTIVIDADES

1. CINE ANIMACIÓN: Vinculados al desarrollo de la educación de la sensibilidad: (afectos, sentimientos, sensaciones). Se busca el familiarizar al niño con lo audiovisual y el relato.

2. ANÁLISIS: Tienen como objetivo que el niño pueda apreciar la música, los colores, los sonidos, las imágenes en movimiento (percepción visual y sonora).

Aplicación y desarrollo

CINE ANIMACIÓN: La dimensión educativa apunta a que el niño se sensibilice con lo que el cine narra, apreciar la belleza y formar el gusto. En este nivel educativo se busca el educar el plano de la personalidad: que el niño abra sus sentidos al mundo de lo concreto. El cine es una interesante posibilidad de potenciar la sensibilidad humana frente a lo real (afectos, emociones, sensaciones).

APLICACIÓN PRÁCTICA CINE ANIMACIÓN:

Análisis: Revisión y análisis de películas animadas. Desarrollo de la percepción visual y sonora. Apreciar y valorar lo percibido (imágenes en movimiento). El niño se familiariza con el audiovisual y el relato.

(3° a 6° básico)

TÍTULOS²¹

- *Runaway*, E.E.U.U., 04 minutos, Emily Buchanan, 2013. Tema de interés: La amistad.
- *Monsterbox*, Francia, 08 minutos, Ludo Gavillet, 2008. Tema de interés: La amistad
- *Omelette*, E.E.U.U., 03 minutos, Maddie Sharafian, 2013. Tema de interés: La amistad
- *El viejo y el mar, Rusia*, 22 minutos, Alexander Petrov, 1999. Temas de interés: Vejez e infancia, amistad.
- *La Luna*, Estados Unidos, 07 minutos, Enrico Casarosa, 2011. Temas de interés: La fábula, la familia.

APRESTO AUDIOVISUAL: Actividad que busca el familiarizar al niño con lo audiovisual y el relato, las emociones de los personajes.

Aplicación práctica

CREACIÓN AUDIOVISUAL: Desarrollar ejercicios de sensaciones táctiles y persistencia retiniana, elaboración de juguetes ópticos, de sensaciones y percepción, otros.

SUGERENCIA DE EJERCICIOS:

Elaboración de taumatropo.

Realización de stop motion utilizando materiales como plastilina, legos, otros.

Elaboración de *storyboard* (dibujar escenas de lo visualizado).

Percepción de colores y texturas (realizaciones murales de escena de película).

Ejercicios de expresión de emociones (recrear alguna escena desde la actuación).

Sesiones de audición (revisar alguna escena y recrear nuevamente la música y la banda sonora).

Realización de decorados, maquillaje en base a una escena.

7° y 8° Básico (12 a 13 años).

Cortometrajes (ficción y documental)

TÍTULOS²²

- *El circo de la mariposa*, E.E.U.U., 21 minutos, Joshua Weigel, 2009. Temas de interés: Superación personal, motivación existencial.
- *Porque hay cosas que nunca se olvidan*, España, 12 minutos, Carlos Figueroa, 2008. Temas de interés: Amistad, infancia.
- *Dungun, la lengua*, Chile, 54 minutos, Pamela Pequeño, 2012. Temas de interés: Diversidad cultural, cultura mapuche, educación.
- *Valor para seguir tocando*, Chile, 73 minutos, Ricardo Carrasco y Debora Gomberoff, 2008. Temas de interés: Música y desarrollo personal, Orquesta Juveniles, Jorge Peña Hen.

Aplicación práctica ciclo cortometrajes:

ANÁLISIS: Realizar cine-foro, en base a lo visualizado, análisis de elementos del lenguaje cinematográfico (planos, ángulos, historia), revisión de aspectos relacionados con el relato y la narración (narrativa cinematográfica). Análisis de temáticas y valores presentes en el cortometraje. Organizar debates en torno a los temas relevantes de la película. Objetivos como el desarrollo del pensamiento crítico y comunicarse efectivamente.

Creación audiovisual: Ejercicios prácticos y de aplicación de los códigos del cine, con uso de la cámara: (planos, angulación, movimientos de cámara).

B. ENSEÑANZA MEDIA (1° A 3° MEDIO):

ACTIVIDADES:

b.1. Lenguaje e Historia:

Formación en el Lenguaje Cinematográfico y revisión de la historia del cine.

b.2. Análisis de una película:

Analizar una película considerando aspectos de apreciación, descripción e interpretación. Desde la virtualidad educativa del cine, el atender prioritariamente lo psíquico, lo afectivo-emotivo de la experiencia personal con la película (la emoción y la razón).

b.3. Talleres de creación:

Desde la idea a la experiencia de la creación de una obra audiovisual. Realizar obras audiovisuales de corta duración (ficción, documental).

DESARROLLO:

b.1. Lenguaje e Historia:

Actividad de formación en el lenguaje del cine y su historia que tiene como objetivo entregarles a los alumnos los elementos básicos del lenguaje cinematográfico (formas cinematográficas), a fin de que puedan contar con las herramientas desde el punto expresivo del cine y analizar un filme, y con ello, poseer un juicio crítico más formado respecto a la obra audiovisual.

CONTENIDOS:

- El cine y su lenguaje:

Códigos Generales del Cine: El Espacio, El Tiempo, Articulación Espacio-Tiempo: El Montaje, Cine Relato y Narración.

- Formas cinematográficas:

Códigos Particulares del Cine: Géneros, Movimientos y Escuelas Cinematográficas, Cine Contemporáneo: Nuevas tendencias. Cinematografía chilena, ficción y documental.

Aplicación práctica Lenguaje e Historia:

Análisis: Revisión de películas, desarrollo de ficha pedagógica, realización de ensayos, redacción de una revista, otros.

b.2. Análisis de una película:

Para analizar una película, deben practicarse las fases propuestas por Alan Jullier a decir: el análisis de la historia (desde el punto de vista del relato y la narración); el análisis de las formas o análisis de las formas cinematográficas (códigos del cine) y la interpretación (análisis de la película como una obra a interpretar). La actividad de análisis busca el desarrollar las dimensiones educativas como: el crecimiento del yo, la modificación de actitudes, emitir juicio de lo visto (desarrollo del pensamiento crítico); lograr un efectivo aprendizaje experiencial, estimular la afectividad y suscitar el conocimiento, imprescindibles para formar la voluntad. En enseñanza media, se busca el acercarse al cine para potenciar la imaginación, atender lo psíquico, lo afectivo-emotivo de la experiencia personal (la emoción y la razón). Análisis de temáticas como: la familia, el aborto, la resiliencia, la adolescencia, la discriminación, otros

21 y 22. Ver links en fuentes al final de este capítulo.

Aplicación práctica: Metodología en base al trabajo socializado, a la puesta en común, al debate o foro-panel, basándose en educar valores y actitudes. Desarrollo del pensamiento crítico, comunicación efectiva, colaboración.

Sugerencias para el análisis. Cada título contiene el link para visualizar la película (14 a 17 años).

LARGOMETRAJES (FICCIÓN):

1. *La frontera*, Chile, 120 minutos, Ricardo Larraín 1991 (ficha educativa en web red cine club escolar)

Temas de interés: Viaje afectivo y existencial, derechos humanos.

<http://www.ccplm.cl/sitio/la-frontera-3/>

2. *Turistas*, Chile, 105 minutos, Alicia Scherson, 2005 (ficha educativa en web red cine club escolar)

Temas de interés: La familia, la existencia.

<http://www.cinepata.com/peliculas/turistas>

3. *La revolución de los pingüinos*, Chile, 85 minutos, Jaime Díaz Lavanchy, 2008

Temas de interés: La educación, sistema educativo, justicia.

<https://vimeo.com/13588494> (parte 1)

<https://vimeo.com/13588494> (parte 2)

3. *Junó*, Canadá, 96 minutos, Calificación: M14, Jason Reitman, 2007.

Temas de interés: Habilidades sociales: Inteligencia emocional. Embarazo adolescente. Asignatura: Filosofía y Psicología.

<https://vimeo.com/30035756>

4. *El Cartero de Neruda*, Italia, 115 minutos, Calificación: M14, Michael Radford, 1994.

Temas de Interés: Pablo Neruda, la amistad, exilio. Asignatura: Lenguaje y Comunicación, Filosofía y Psicología. <https://vimeo.com/52629260>

b.3. Talleres de creación audiovisual:

La formación integral y el desarrollo de las capacidades abiertas como el trabajo colaborativo, la toma de decisiones y el desarrollo de la creatividad, son parte de esta experiencia educativa de los talleres de creación audiovisual. Se busca el introducir al estudiante en el conocimiento base del lenguaje cinematográfico, el análisis filmico y a lo esencial de la práctica del oficio cinematográfico.

Tienen como objetivo el desarrollar y potenciar el proceso creativo grupal así como las capacidades abiertas en el alumno; para generar creaciones audiovisuales de corta duración. Dimensiones educativas a desarrollar: Creación y análisis de guiones, creaciones audiovisuales.

Aplicación práctica: Modalidad que busca el incentivar la creatividad del alumno a través de la creación de productos audiovisuales como nanometrajes de ficción cinematográfica o documental. La actividad puede desarrollarse desde la realización de un guión a partir de una idea, el proceso de rodaje, la edición/montaje y presentación de la obra audiovisual.



Las Analfabetas, Moisés Sepúlveda, 2013.

Análisis: Revisión de guiones, análisis de diálogos y personajes. Nociones de guión: Caminos creativos y técnicos para conformar guión cinematográfico. Guiar a los alumnos para generar una idea y su desarrollo. Contenidos: Idea, sinopsis, escaleta, guión técnico.

Creación: Rodaje: Grabación de escenas. Conceptos de oficios y organigramas en el cine. Manejo del equipamiento técnico en rodaje. Aplicación del lenguaje cinematográfico.

Contenidos: plan de rodaje.

Montaje y edición: Visión del material grabado y edición para lograr una obra cinematográfica. Manejo del equipo de edición. Nociones y técnicas de montaje. Realización DVD obras terminadas.

Contenidos: Montaje, edición digital, software de edición.

Material Apoyo Talleres de Creación:

1. SERIE OFICIOS DEL CINE:

Es una colección de cortos, de carácter educativo y documental que cuenta a través de la perspectiva de los profesionales y técnicos que trabajan en cine, cómo se construye una película. Cada capítulo, aborda la mirada de un oficio específico a través del testimonio de directores de cine, guionistas, actores, montajistas, directores de fotografía, sonidistas, directores de arte y post productores. La serie entrega una mirada del momento actual del quehacer del cine como trabajo, pero a su vez también permite apreciar el arte que hay detrás de él. Es una colección realizada especialmente para los estudiantes que permiten conocer, distinguir y aprender los roles y procesos de realización de una película e invita a experimentar y atreverse a hacer cine. Esta disponible en el link: www.cinetecanacional.cl/redcineclubescolar/serie-oficios-del-cine

2. ABC AUDIOVISUAL (EDUCAR CHILE)²³:

Recurso audiovisual, que da a conocer las unidades del lenguaje audiovisual, a través de la plataforma educarchile y aula visual que contiene: breve historia del audiovisual, el

espacio filmico, la cámara, la iluminación, eje y continuidad y montaje. Se recomienda como material de trabajo para estudio y uso en talleres de creación audiovisual.

4. MATERIAL DIDÁCTICO CINE CLUB ESCOLAR

1. Cineteca Nacional Online.

El programa escuela al cine, en la búsqueda de incrementar los recursos educativos que estén a disposición de los cine clubes y para lograr una mejor planificación y desarrollo del cine club escolar, pone a disposición el archivo online de la cineteca nacional, página Web donde se puede acceder a películas chilenas que cuentan con ficha educativa, las cuales pueden visionarse vía streaming en la sala de clases, en forma gratuita. El archivo online cuenta con más de 250 títulos disponibles a la fecha. El link para acceder al sitio: <http://www.ccplm.cl/sitio/secciones/cineteca-nacional/cineteca-online/>

2. Clásicos del cine chileno y fichas educativas

El acceso a las películas en el archivo online de la Cineteca Nacional, se complementa con fichas educativas de películas del referido archivo. Éstas han sido elaboradas en conjunto con la sección de educación artística y cultura del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (Colección Mediación) y corresponden a una selección de 19 películas del archivo online de la Cineteca Nacional y buscan potenciar el valor pedagógico del cine en el aula. Las fichas pueden revisarse en la web red cine club escolar: www.cinetecanacional.cl/redcineclubescolar/material-educativo/fichas-educativas/

23. Ver links en fuentes al final de este capítulo.



Cada ficha educativa contiene: sinopsis, ficha técnica, aplicación didáctica, análisis cinematográfico y socio pedagógico, actividades de reflexión y diálogo en común, subsectores de aprendizaje, sugerencia de actividades y fuentes bibliográficas. Ésta iniciativa está basada en el trabajo con fichas educativas en función al visionado de distintas películas chilenas. La actividad permite a los docentes dinamizar y generar diversas acciones para que sus estudiantes aprecien el cine chileno y participen en un trabajo que les permita desarrollar conocimientos, habilidades, todo lo cual busca desarrollar actitudes vinculadas con las artes visuales y con otros sectores de aprendizaje. A partir de estos recursos y material didáctico (sitio web y fichas educativas en material complementario) es posible planificar la actividad de cine club escolar, en las modalidades ya señaladas previamente.

3. Proyección Nacional 5:

Por quinto año consecutivo la Cineteca Nacional del Centro Cultural La Moneda puso a disposición Proyección Nacional 5. Profesores y estudiantes de la red de cine clubes escolares, accedieron en 2015 de manera exclusiva a títulos como: *Martín Fierro*, *Carne de perro*, *De Jueves a domingo*, *Gloria*, *El futuro*, *Trapananda* y *Los testigos*.

4. Cine Chileno de Todos los Tiempos:

Colección de 40 películas y sus respectivas fichas educati-

vas disponibles en: www.cinetecanacional.cl/redcineclubescolar/material-educativo/fichas-educativas/

La colección cuenta con 40 títulos de la cinematografía chilena, en las cuales es posible analizar diversas temáticas y encontrar películas de todas las épocas del cine chileno, así como visionar obras de realizadores clásicos y contemporáneos, la colección además de contar con sus respectivas fichas educativas, se puede ver vía *streaming* en: <http://www.ccplm.cl/sitio/secciones/cineteca-nacional/cineteca-online/>

5. Muestra de Vídeos Red de Cine Clubes Escolares 2014-2015:

Es un material de apoyo motivador para los futuros estudiantes-creadores, ésta muestra de nanometrajes y cortometrajes, son el resultado de los talleres de creación audiovisual realizados por el Programa Escuela al Cine de la Cineteca Nacional en 2014 y 2015. En el 2014, un total de quince cortometrajes, seis talleres, 8 colegios y la participación de 75 alumnos, fue el resultado de esta iniciativa desarrollada por los alumnos, en talleres a cargo de cineastas y audiovisualistas. En 2015, se realizaron un total de 8 talleres de creación audiovisual, con la participación de 170 alumnos que dio como resultado un total de 12 cortometrajes.



La formación integral y el desarrollo de las capacidades abiertas como el trabajo colaborativo, la toma de decisiones y la creatividad son parte de esta experiencia educativa de los talleres de creación audiovisual, cuyos resultados se presentan en ésta muestra. Temáticas e ideas que preocupan e inquietan a los jóvenes de hoy como: el amor, las drogas, el bullying y las injusticias se plasmaron en las imágenes de esta colección. El material de ambas muestras 2014 y 2015 puede ser visionado en los siguientes links:

Primera muestra 2014: <http://www.cinetecanacional.cl/redcineclubescolar/1-muestra-de-videos-red-cineclub-escolar/>
Segunda muestra 2015: <http://www.cinetecanacional.cl/redcineclubescolar/segunda-muestra-de-cortometrajes-red-de-cineclubes-escolares/>

PLATAFORMA WEB Y REDES SOCIALES

1. Página Web Red Cine Club Escolar:

Ingresar a la página web Red Club Escolar: www.cinetecanacional.cl/redcineclubescolar/ y agregar el link a favoritos para estar constantemente informado de las actividades del programa escuela al cine. En la página encontrará materiales educativos para su trabajo en el cine club, actividades donde se detallan los estrenos del mes, coloquios y talleres de creación. Puede acceder al blog y publicar sus comentarios, fotos e informar de sus actividades.

2. Grupo y Fanpage Cineclub Escolar en Facebook:

Le solicitamos unirse a nuestro grupo cerrado de Facebook: www.facebook.com/groups/CineClubEscolar/ A través de esta plataforma comunicamos noticias exclusivas y los participantes de la red de cineclubes escolares comparten sus experiencias y reflexiones respecto de las acti-

vidades que desarrollamos en conjunto. También puede hacerse fan de nuestra página en Facebook, buscando: "cineclub escolar" y haciendo click en el botón "Me gusta" de la página.

ACTIVIDADES DE ESTIMULACIÓN Y VÍNCULO DE CINE CLUBES ESCOLARES CON CINETECA NACIONAL

Red Cine Club Escolar:

Desde el inicio del programa de formación docente, los profesores y cine clubes pasan a formar parte de la red cine club escolar, de esa manera pueden acceder a las actividades de vinculación con la Cineteca Nacional y todos los beneficios propios del programa. Entre las actividades destacamos la asistencia a estrenos nacionales (ficción y documental), cine en la escuela (coloquios en torno al cine), talleres de creación audiovisual, entre otros.

Talleres de Creación Audiovisual:

En 2014-2015, se implementó en el programa de formación docente, el área de la creatividad audiovisual y en razón a ello se dictaron talleres de creación documental y de ficción cinematográfica, actividad que llevamos de manera presencial a los establecimientos educacionales. Las obras audiovisuales participaron en festivales de género escolar como: Festival de Internacional de Cine para Niños, Niñas y Adolescentes (Ojo de Pescado), así como en el Festival Nacional de Cine de Estudiantes Secundarios (Fescies).

Cabe destacar la obtención del segundo lugar en el Fescies 2015, de Valparaíso, del cortometraje de ficción *Rojo Carmín*, realizado por alumnos del Liceo Artístico de Talca, miembros de la Red de Cine Clubes Escolares.

Estrenos Nacionales: Esta actividad de vinculación entre los colegios y distintas salas de cine; tiene como objetivo, entregar a los alumnos y alumnas que son parte de la red de cine clubes escolares, una experiencia lo más completa posible en relación al cine. Gracias a la alianza con las distribuidoras Miradoc y Market Chile ha sido po-



sible organizar la participación y asistencia gratuita de los cineclubes escolares de todo Chile, con el fin de llevar a los estudiantes y profesores a las salas de cine y apreciar el cine chileno. En esta instancia, los participantes conversan con miembros del equipo de producción, lo que permite acercarse al quehacer audiovisual, generando mayor empatía hacia la creación nacional.

Los estrenos son posibles además, gracias a la colaboración de salas de cine independientes regionales, tales como Cine club Vach, Sala Diego de Rivera, Centro Extensión Universidad del Bío Bío, Espacio Matta, entre otras.

En 2014, fueron un total 9 películas las estrenadas en diferentes regiones del país. Algunos de los títulos destacados fueron: *Aurora*, *Las Analfabetas*, *Matar a un hombre*, *Circo pobre Timoteo*, *Ver y escuchar*; todas fueron apreciadas por más de más de 1000 estudiantes. En 2015 un total de 2500 alumnos asistieron a la exhibición de 13 estrenos y 37 funciones a lo largo del país. Algunos de los títulos apreciados fueron: *El botón de nácar*, *Allende, mi abuelo Allende* y *Genoveva* entre otros. En el primer semestre del 2016, alrededor de 5,500 estudiantes se acercaron a alguna de las 40 funciones realizadas en distintas salas regionales, tras el estreno de títulos como *Tekuhane o Tetupuna: el espíritu de los ancestros*, *Quilapayún: Más allá de la canción* y la francesa *El Pequeño Príncipe*. Cada estreno nacional posee su correspondiente ficha educativa material didáctico que puede ser utilizado para la planificación de la actividad de cine club escolar y que es posible descargar en formato PDF en el link: www.cinetecanacional.cl/redcineclubescolar/material-educativo/fichas-educativas/

Cine en la escuela (coloquios): Actividad que acerca el cine a las escuelas, exhibiendo una película con temática educativa y la realización de un coloquio que busca que los alumnos reflexionen y además cuenten con un espacio para analizar los temas de su interés.

En el año 2016, alrededor de 2000 alumnos participaron en la exhibición de *Si escuchas atentamente*, de Nicolás Guzmán, que fue presentada en 24 colegios de distintas comunas del país.

RESUMEN

En el capítulo cine y enseñanza, se han revisado materias referidas a la virtualidad educativa del cine en base a la teoría de Jean Mitry y los lineamientos centrales para el desarrollo de la actividad de cine club: la apreciación cinematográfica y la experiencia de la creación audiovisual. Jean Mitry señala que a través del cine podemos desarrollar las capacidades humanas y educativas que se asocian a las etapas evolutivas. El desarrollo del cine club, actividad central del programa escuela al cine, tiene como propuestas el desarrollo de las actividades de apreciación cinematográfica y la creación audiovisual. Analizar una película busca el desarrollo del pensamiento crítico y la comunicación efectiva. Por su parte, la experiencia de la creación audiovisual busca el desarrollar la creatividad y la colaboración.

GLOSARIO

ANALIZAR UNA PELÍCULA: Es una de las líneas o actividades centrales para el desarrollo del cine club. Debe contemplar: el análisis de la historia, referido a la película como relato de una historia; análisis de la formas, la película como organización de datos audiovisuales y la interpretación, la película como una obra a interpretar.

CAPACIDADES ABIERTAS: Es la que permite formar una persona capaz de pensar, de tomar decisiones, de seleccionar información relevante y de relacionarse positiva-

mente con los demás. Más aún, debe desarrollar la capacidad de abstracción, la creatividad, la capacidad de pensar de forma sistémica, la capacidad de asociarse y emprender proyectos colectivos.

CREACIÓN AUDIOVISUAL: Una de las actividades centrales del cine club. Busca proporcionar al estudiante la experiencia de generar una obra audiovisual a partir de una idea, en el cual este pone en práctica los procesos de elaboración de guión, rodaje, edición y presentación.

FUENTES CINE Y ENSEÑANZA

Bibliografía

- ALIAGA, I. (2003). *Arte Audiovisual/Educación. El arte como elemento formador en niños niñas y adolescentes en situación de vulnerabilidad social y con necesidades educativas especiales*. En: Seminario Rol del Arte en la Formación Integral, Panel: Arte y Pedagogía. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- AMAR, V. M. (2009). *El cine y otras miradas. Contribuciones a la educación y a la cultura audiovisual*. Salamanca/Zamora: Comunicación Social. Ediciones y Publicaciones.
- COLOMA, J. y SARRAMONA, J. (1994). *Teoría de la educación*. Madrid: Taurus, 45-55.
- JULLIER, L. (2012). *Analyser un film: de l'émotion à l'interprétation*. París: Editions Flammarion
- MACHUCA, A. (2012). *La Virtualidad Educativa del cine y el Programa La Escuela al Cine*, Tesis Doctoral, Madrid: Universidad Complutense.
- MITRY, J. (2002). *Estética y Psicología del Cine*, Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- ROMÁN PÉREZ, M. (2000). *Aprendizaje y Currículum: Diseños Curriculares Aplicados*, Buenos Aires: Ediciones Noveidades Educativas.
- SAVATER, F. (1997). *El valor de educar*, Barcelona: Ariel.
- VÁZQUEZ GÓMEZ, G. (1994) *Dimensión teórico-práctica de la educación*, en Castillejo, J. Vázquez, G.; Madrid: Taurus.

Links

Ciclo de Animación

Runaway: <https://vimeo.com/72205725>
Monsterbox: <https://vimeo.com/49224248>
Omelette: <https://vimeo.com/65107797>
El viejo y el mar: <https://vimeo.com/60320024>
La Luna: <https://vimeo.com/102668569>

Cortometrajes:

El circo de la mariposa: <https://vimeo.com/17476704>
Porque hay cosas que nunca se olvidan: <https://vimeo.com/19432193>
Dungun, la lengua (8a Muestra de cine indígena): www.youtube.com/watch?v=V0pdc0BXHXU
Valor para seguir tocando: <https://vimeo.com/16853991>

Ciclo Enseñanza Media:

Juno: <https://vimeo.com/30035756>
El Cartero de Neruda: <https://vimeo.com/52629260>

ABC Audiovisual, educarchile:

-Cámara: www.educarchile.cl/ech/pro/app/detalle?id=218433
-Iluminación: www.educarchile.cl/ech/pro/app/detalle?id=218436
-Montaje: www.educarchile.cl/ech/pro/app/detalle?id=218435
-Eje y continuidad: www.educarchile.cl/ech/pro/app/detalle?id=218434
-Breve historia del lenguaje audiovisual: www.educarchile.cl/ech/pro/app/detalle?id=218437
-Espacio filmico: www.educarchile.cl/ech/pro/app/detalle?id=218431

COLECCIÓN CINE CHILENO: Todos los filmes indicados pueden verse vía streaming y cuentan con ficha educativa en página web de la cineteca online: <http://www.ccplm.cl/sitio/secciones/cineteca-nacional/cineteca-online/>

FOTOGRAFÍAS

www.cinetecanacional.cl
www.youtube.com, www.ravepad.com



5. CÓDIGOS PARTICULARES DEL CINE

Ladrón de Bicicletas, Vittorio de Sica, 1948.

*Mirada de cerca la vida, la vida es una tragedia, pero vista de lejos, parece una comedia.
(Charles Chaplin)*

En este capítulo nos acercamos principalmente a los códigos particulares del cine, también llamadas formas cinematográficas: los géneros y las escuelas cinematográficas, que también son referidas por algunos autores como vanguardias. Todas ellas constituyen una aproximación a la sociedad y a la realidad, con su particular mirada, a través de los realizadores que cada día innovan el arte de las imágenes en movimiento. Seguidamente se hace una revisión de las cinematografías y sus cineastas más representativos tanto de Latinoamérica, Europa o continentes. También se hace una revisión histórica sobre el desarrollo de la cinematografía chilena y

sus principales movimientos y precursores, así como el panorama del cine chileno actual y los cineastas de las nuevas generaciones.

1. CÓDIGOS PARTICULARES DEL CINE

1.1 GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS

¿Por qué interesarnos por los géneros de cine? Porque han abarcado gran parte de las películas que presenciamos en el cine y por la televisión. Las películas de género: *western*, bélico, negro, *thriller*, fantástico, la ciencia-ficción, comedia, musical, en fin, tienen un contenido humano y característico, *una realidad sobre la que se basa*. Representan un conjunto de parámetros y convenciones, un modelo cultural relativamente fijo que define

un mundo social y moral. Tras los géneros hay porque no, una visión de mundo que revela una concepción estética e ideológica. Este género se articula con un mundo que posee sus propios parámetros, esquemas narrativos, tratamiento de personajes: todo ello sustentados por cierta verosimilitud.

¿Se han fijado que cuando vemos una película de terror nos parece que ese personaje abre una puerta que no debe? ¿O que en un *thriller* policial habrá un enfrentamiento inevitable entre la policía y un asesino? Es lo que denominamos *efecto género*. Estamos habituados a ciertas convenciones y los directores lo saben. Por eso a veces juegan con nosotros, como Alfred Hitchcock en *Psicosis* 1960 o Stanley Kubrick en *El Resplandor* 1980.

Por ejemplo, el *western* y el *cine negro* son considerados los géneros clásicos de Hollywood. Llegaron a su apogeo entre los años 30' y los años 50'. En ambos el tema central es el conflicto entre la ley y el libre albedrío, entre la inocencia y la corrupción, entre las reglas de la convivencia civil y el universo de los *outsiders* o *sin ley*. La gran utilidad de estos géneros reside en mostrar la indefinición de las fronteras entre el mundo de la civilización y la oscuridad. Aunque las reglas y el moralismo codificado impongan un final.

Podemos examinar los géneros desde diversos puntos de vista:

-Como *sistema de producción*: para comprender la complejidad de fenómenos que ha provocado su formación.

-Como *sistema figurativo y narrativo*: para entender sus mecanismos de funcionamiento y sus reglas compositivas.

-Como *sistema político e ideológico*: con el fin de comprender el *diálogo* entre la evolución de los géneros y la situación histórica y social.

CLASIFICACIÓN

Los géneros cinematográficos se clasifican según los elementos comunes de las películas que abarquen, originalmente según sus aspectos formales (estilo o tono y, sobre todo, el sentimiento que busca provocar en el especta-

dor). Entre ellos tenemos el drama, la comedia, acción, aventura, terror, la ciencia ficción, romántico, musical, melodrama, catástrofe, *suspense*, fantasía, entre otros.

Alternativamente, los géneros cinematográficos se definen por su ambientación o por su formato. Por ejemplo, histórico, policial, bélico, oeste, zombies, *gore*, artes marciales, otros.

Podemos señalar que el género cinematográfico, se define por el tema central de una película y que nos permite su clasificación. Estos como en otros campos artísticos se derivan de la cultura clásica, siendo los dos géneros mayores: la comedia y la tragedia. El cine de acuerdo con sus características propias está creando nuevos géneros (subgéneros) que son derivaciones de los clásicos, por ejemplo: el *gore* o el *slasher* derivados del cine terror. A continuación, señalamos los géneros clásicos y las películas más destacadas o que han marcado un hito histórico.

CINE TERROR

En toda película de terror un orden es alterado por un caos. Las instituciones se trastocan y los seres humanos llegan al límite de su naturaleza, colindante con la locura, el deseo y la muerte. En toda película de terror tenemos la presencia del umbral: una puerta que no debía abrirse, un camino que no debía tomarse, lo desconocido arrecia. Este contacto con la otredad es un legado del género fantástico, vertiente de la cual el cine de terror se alimenta. Sugerimos revisar algunos de estos títulos:

- *Nosferatu* 1922, F.W. Murnau, Alemania.
- *Las manos de Orlac* 1924, Robert Wiene, Alemania.
- *El fantasma de la ópera* 1925, Rupert Julian, EE.UU.
- *Drácula* 1931, Tod Browning, EE.UU.
- *Dr. Frankenstein* 1931, James Whale, EE.UU.
- *El Exorcista* 1973, William Friedkin, EE.UU.
- *La posesión* 1981, Andrzej Zulawski, Ucrania.
- *Drácula* 2012, Darío Argento, Italia
- **Cine chileno:** *Ángel negro*, *Sangre eterna*, *Solos*, *Voces del bosque*, *Jorge Olguín*; *Baby Shower* *Pablo Illanes*.

CINE NEGRO/FILM NOIR

Las películas caracterizadas como cine negro gira en torno a hechos delictivos y criminales con un fuerte contenido expresivo y una característica estilización visual. El cine negro condensa el espasmo de la depresión norteamericana, la influencia de la novela policial y el telón de fondo urbano. Así, a principios de los años 30' se produce el predominio de las películas de gánster, fenómeno ligado al desarrollo -sin precedentes en la sociedad americana- del crimen organizado y del tráfico ilegal de alcohol, producto de la ley seca.

Su construcción formal está cerca del expresionismo. Se describe la escena caracterizada por una iluminación tenebrosa en claroscuro, escenas nocturnas con humedad en el ambiente, se juega con el uso de sombras para exaltar la psicología de los personajes. Presenta una sociedad cínica, violenta y corrupta. El héroe es un antihéroe con pasado oscuro (gánster, policía, delincuente). A revisar algunas de estas películas:

- *M, el vampiro de Dusseldorf* Fritz Lang, 1931, Alemania.
- *El Halcón maltés* John Huston, 1941, EE.UU.
- *El cartero siempre llama dos veces* Tay Garnett, 1946, EE.UU.
- *Atraco perfecto* Stanley Kubrick, 1956, EE.UU.
- *Sed de mal* Orson Welles, 1958, EE.UU.
- **Cine chileno:** *Taxi para tres*, *Orlando Lubbert*, 2001.

THRILLER/SUSPENSE

(*Thriller*: asustar, estremecer, emocionar. *Suspense*: mantener en vilo). Género cinematográfico que persigue despertar la emoción, la tensión y el suspenso a partir de la narración de algún hecho criminal o judicial, también puede referirse a las películas, cuyo fin está abierto, inconcluso y que se prestan a distintas interpretaciones.

- *La Ventana indiscreta* 1954, Alfred Hitchcock, Inglaterra
- *Los Pájaros* 1962, Alfred Hitchcock, Inglaterra.
- *La evasión* 1960, Jacques Becker, Francia.
- *Taxi driver* 1976, Martin Scorsese, Estados Unidos.

• *El silencio de los inocentes* 1991, Jonathan Demme, Estados Unidos.

• *El profesional* 1994, Luc Besson, Francia.

• **Cine chileno:** *Johnny cien pesos* 1993, Gustavo Graef-Marino.

CIENCIA FICCIÓN

Coloca a los personajes en una realidad alternativa, típicamente en el futuro, en el espacio o en universos imaginarios. También aquí podemos señalar a la ciencia ficción: ficción científica, futura, espacial.

• *Metrópolis* 1927, Fritz Lang, Alemania.

• *La guerra de los mundos* 1953, Byron Haskin, EE.UU.

• *2001, odisea del espacio* 1968, Stanley Kubrick, EE.UU.

• *Alien, el octavo pasajero* 1979, Ridley Scott, EE.UU.

• *Blade runner* 1984, Ridley Scott, EE.UU.

• *Interestellar* 2014, Cristhopher Nolan, Inglaterra.

MELODRAMA

El término melodrama abarca películas que tienen una carga emocional o moral muy fuerte o emotiva, atendiendo al gusto de cada persona. Son películas dramáticas que buscan ser más realistas posibles dando una significación y connotación humana.

• *Cautivos del mal* 1952, Vincent Minelli, EE.UU.

• *El apartamento* 1960, William Wyler, EE.UU.

• *Dos mujeres* 1960, Vittorio de Sica, Italia.

• *Persona* 1966, Ingmar Bergman, Suecia.

• *Midnight cowboy* 1969, John Schlesinger, EE.UU.



La Buena Vida, Andrés Wood, 2008.



42 Street, Lloyd Bacon, 1933. (Coreografías de Busby Berkeley).

- *Alguien voló sobre el nido del cuco* 1975, Milos Forman, EE.UU.
- **Cine chileno:** *La buena vida* 2008 A. Wood (fotograma); *Matar un hombre* 2014 Alejandro Fernández A.

HISTÓRICO

Gira en torno a la narración de uno o varios hechos históricos reales. Aunque con el tiempo se han llegado a convertir en dos géneros propios, debido a su gran extensión y personalidad; el cine bélico y el cine bíblico, nacieron al amparo del cine histórico.

- *El nacimiento de una nación* 1915, D. W. Griffith, EE.UU.
- *El acorazado de Potemkin* 1925, Sergei Eisenstein, Rusia.
- *Adiós a las armas* 1932, Frank Borzage, EE.UU.
- *Alexander Nevski* 1938, Sergei Eisenstein, Rusia.
- *Excalibur* 1981, John Boorman, Inglaterra.
- *El francotirador* 1978, Michael Cimino, EE.UU.
- *Kagemusha* 1980, Akira Kurosawa, Japón.
- **Cine Chileno:** *El Húsar de la muerte Pedro Sienna*, *Caliche sangriento Helvio Soto* y *El inquisidor Joaquín Eyzaguirre* (histórico); *Mi mejor enemigo* (bélico)

EL WESTERN

En principio una película se incluiría en este género simplemente al situarse su acción en un contexto determinado: la exploración y el desarrollo del territorio occidental de los Estados Unidos de América durante el siglo XIX. Sin embargo, con el tiempo las características de dicho contexto histórico se han extendido a los personajes de esas historias, condicionando su modo de vida y definiendo su idiosincrasia.

- *El gran robo del tren* 1903, Edwin Porter EE.UU.
- *La diligencia* 1939, John Ford EE.UU.
- *Centauros del desierto* 1956, John Ford EE.UU.
- *El bueno, el malo y el feo* 1966, Sergio Leone Italia.
- *La pandilla salvaje* 1969, Sam Peckinpah EE.UU.
- *Los imperdonables* 1992, Clint Eastwood EE.UU.
- *Los ocho más odiados* 2015, Quentin Tarantino EE.UU.
- **Cine Chileno:** *Sal*, Sergio Rougier 2012.

CINE MUSICAL

Es un género cinematográfico que se caracteriza por pe-

lículas que contienen interrupciones en el desarrollo, para dar un breve receso por medio de un fragmento musical cantado o acompañados de una coreografía. Ningún otro género cinematográfico, ni siquiera el western, es tan estadounidense como el musical.

El concepto del espectáculo que impera en todos los aspectos de la sociedad de Estados Unidos alcanza uno de sus máximos exponentes en el cine y, dentro de él, en las elaboradas coreografías, las melodías inolvidables y las obras maestras que ha dado el musical: *Un día en Nueva York*, *Alta sociedad*, *Cantando bajo la lluvia*. Busby Berkeley, revoluciona el género, es uno de sus máximos exponentes con sus coreografías (ver fotograma *42 Street*).

1.2 HITOS CINEMATográfICOS

Introducción histórica

La historia de las artes en la modernidad ha sabido de movimientos, escuelas, estilos y tendencias. Ha conocido complejas coyunturas históricas, síntesis y aperturas de los lenguajes expresivos. Ha palpitado el sabor de las utopías, los anhelos mesiánicos, la radicalidad de las rupturas y transgresiones. La frontera que marca el término movimiento no siempre es precisa, a veces se solapa. Podemos hablar de una situación histórica y favorable que coincide con una vertiente creativa peculiar. Siempre nos encontraremos con una respuesta política y social por la vía de una o más expresiones artísticas.

El cine, arte del movimiento, ha sido una expresión veloz. Mientras la literatura y la pintura han tenido siglos de tendencias, el cine ha vivido sin pestañear épocas clásicas y asomos vanguardistas, fases modernas y otras contemporáneas, todo en cien años. Además, aprendió a ver en el siglo que más ha irritado las retinas: el siglo XX nos llevó a los lindes del átomo y a los confines del cosmos, pero también nos quemó con el inmenso sol de Hiroshima y nos manchó con la sangre de la metralla.

Por todo lo anterior, queda claro que el estudio de las formas cinematográficas no es exclusivo de las asignatu-

ras de artes. Los códigos particulares de cine nos acercan a las concepciones de mundo, las posturas filosóficas y el histórico latido de una sociedad.

PRE-CINE: APARATOS ÓPTICOS:

Varios hechos determinan la llamada *prehistoria del cine* y los podemos señalar:

- La representación de imágenes con sombras chinescas.
- En el siglo XVI se inventa la cámara oscura.
- La linterna mágica precede a un invento del siglo XIX, la máquina fotográfica.
- La cámara de los hermanos Lumière.
- El cinematógrafo de Edison.

PRECURSORES DEL CINE

Históricamente se ha marcado el 28 de diciembre de 1895, como la fecha del nacimiento del cine y la primera proyección de cine: *Llegada del tren a la estación Ciotat*, realizada por los hermanos Lumière y en ella se hace uso de la cámara fija, en una sola toma y con encuadres como plano general, primer plano y profundidad de campo. Un espectador asistente a esta primera exhibición era Georges Méliès.

Los hermanos Lumière realizan una serie de películas, de corta duración, con una cámara fija que sólo registra la acción y que marcan el nacimiento del séptimo arte. Con *Salida de los obreros de la fábrica* 1895; se puede señalar que estamos ante la primera película publicitaria y social así como también nos marca el inicio del documental.

CINE MUDO

George Méliès: Fue pionero en la utilización del truco de sustitución de elementos mediante el parado de la cámara (*stop motion*), y también en la exposición múltiple del negativo (doble sobreimpresión) y el fundido a negro y desde negro.

Viaje a la luna 1902, es un hito en la utilización de los trucos derivados de la magia. En 2011, la película *La invención de Hugo* de Martin Scorsese, realiza todo un homenaje a George Méliès.

Edwin Porter: Edwin Porter consolida la técnica narrativa e inicia el género *western*. Introduce la fragmentación de la acción. *El gran robo del tren* de 1903, emplea rudimentariamente el montaje paralelo y aunque la acción suele transcurrir frente al espectador (de la forma teatralizada que imponía Méliès) se observa un uso narrativo de la profundidad.

David Wark Griffith: Creador del lenguaje cinematográfico. Le preocupa más la imaginación y el mensaje que quiere transmitir que la cronología de los hechos y la coherencia y adecuación con la realidad, al igual que a algunos directores rusos pocos años después. Su concepto era el de un espectáculo total. El uso de los primeros planos y la alternancia entre planos generales permiten al espectador comprender y organizar mentalmente el espacio donde transcurre la acción: En *El nacimiento de una nación*, 1915, la escena se bifurca en varias acciones paralelas, como una luz a través de un prisma. Si Porter trabajaba con dos acciones alternadas, Griffith la aumenta a cuatro o cinco. Monta planos que pertenecen a distintas acciones, aunque confluyan en narrar la misma situación. Es un montaje de acciones.

Charles Chaplin: La combinación de comedia y tragedia en una misma historia, como la vida misma, en una propuesta coherente y sin solución de continuidad, es uno de los principales aportes al cine, comunica a los espectadores un sinfín de reacciones, sentimientos, estados de ánimo. Algunas de sus obras maestras: *La Quimera del oro* 1925, *Tiempos modernos* 1935, *El circo* 1928. Era un hombre del renacimiento actuaba, dirigía, producía y componía la música, Jean Luc Godard señaló acerca de Chaplin: *es el más grande, porque lo ha inventado todo*.

Sergei Eisenstein: En lo que Eisenstein describió como montaje intelectual o montaje ideológico, los objetos y los personajes se unen y se separan, entran y salen, se unen de variadas formas provocando el desconcierto del espectador, que se obliga a pensar, preguntándose qué sucede en la pantalla, adquiriendo conciencia por sí mismo de los hechos que ve con estupor. Sus obras maes-

tras: *El Acorazado de Potemkin* 1925 y *Octubre* 1928.

Vsiévolod Pudovkin: Desarrolla teorías de montaje muy influyentes. Mientras que Eisenstein usaba el montaje para glorificar el poder de las masas, Pudovkin prefería concentrarse en el coraje y la resistencia de los individuos. Concede importancia al guion, creador del *montaje polifónico o lírico*: los acontecimientos son fragmentados en múltiples planos, rodeado bajo diferentes ángulos de visión. Su obra magistral es *La madre* 1926.

Cine Chileno (Época muda): En 1903, y sólo unos pocos años después de la invención del cine, se estrena en el Teatro Nacional de Valparaíso (hoy Teatro Municipal), *Un paseo a playa ancha*, del realizador Maurice Massonier, es la película chilena, más antigua que se puede ver.

2. ESCUELAS CINEMATOGRÁFICAS (VANGUARDIAS).

Las escuelas cinematográficas definen a los movimientos que se generaron en el arte cinematográfico propiamente tal. Estas escuelas o movimientos tuvieron contextos históricos, filosóficos y sociales específicos y significaron síntesis, aperturas y transgresiones al lenguaje cinematográfico en curso. Las escuelas estéticas constituyen un conjunto de movimientos expresivos innovadores de la historia del cine. Supone la ruptura con estilos anteriores y también el desarrollo de estilos predecesores. Estas escuelas son diversas, entre ellas: el impresionismo, el surrealismo, el expresionismo alemán, la *nouvelle vague*, para decir algunos.

IMPRESIONISMO

El término impresionismo nace en París en los años 20'. Propuesto por Henri Langlois para designar a la escuela francesa y diferenciarla del expresionismo alemán, por la mayor simplicidad estilística y el refinamiento de sus temas. El cine impresionista fue llamado así porque los autores pretendían que la narración representara la conciencia de los protagonistas, en otras palabras, su interior. Otorgan importancia a la emoción y a la narración psicoló-

gica, la expresión de sentimientos y los estados de ánimo de los personajes. Louis Delluc, *Fiebre* 1921, fue el principal promotor del impresionismo cinematográfico, corriente en la cual contribuyeron Germaine Dulac y Jean Epstein. Una de las películas más representativas del movimiento es *La Rueda* 1922 de Abel Gance. El impresionismo cinematográfico, es considerado como la *primera vanguardia*, ya que sus películas intentaron expresarse por medio de la imagen y del ritmo, es decir, profundizar en el lenguaje.

SURREALISMO

El surrealismo resume una de las tendencias vanguardistas más originales del siglo XX. El movimiento se inicia oficialmente en 1924 con el *primer manifiesto* de André Breton, donde se definieron algunos de sus compromisos más destacables como por ejemplo, el automatismo en la creación. El inconsciente se convertía en animador de toda propuesta. El surrealismo intuyó que el cine podía acercarlos al interregno entre realidad y sueño, con todos sus vertientes de imaginario, automatismo psíquico y a las motivaciones irracionales del subconsciente. Los surrealistas realizarán su revolución estética a través de los senderos del humor, el horror, la paradoja, el erotismo, el sueño y la locura. Germaine Dulac, fue la encargada de inaugurar el capítulo del surrealismo cinematográfico con *La coquille et le clergyman* (1927). El movimiento surrealista se enriquece con la arrolladora personalidad de Luis Buñuel. En 1928, escribe con Salvador Dalí *Un perro andaluz* (considerada la película más significativa del cine surrealista) y siendo su apertura coherente con la agresividad del movimiento surrealista (con el ojo mítico seccionado por una navaja).

La conmoción de *Un perro andaluz* no fue nada comparada con *La edad de oro* 1930, donde Buñuel lanza un ataque demoledor a lo que suele denominarse el orden establecido, lo cual concluyó con la prohibición del filme ese año, lo cual corrobora la eficacia crítica y demoledora de la película de Buñuel y la gran debilidad y fácil vulnerabilidad de la sociedad a la que ponía en cuestionamiento. Este movimiento surrealista nace como rebeldía ideológica contra la lógica y la razón, entiéndase bien, la

lógica y la razón burguesas que había llevado al mundo a la catástrofe bélica²⁴.

CINE CHILENO

Alejandro Jodorowsky, cineasta chileno-francés, director de teatro, escritor y director de cine de culto. Su cine ha sido calificado de simbólico, poético y vanguardista, influido por la contra-cultura, por Cocteau, Buñuel, Fellini o Tod Browning. Su penúltima película *La danza de la realidad*, fue estrenada en 2014 y liberada en Internet por el propio artista.

CINE Y SALVADOR DALÍ:

Buscando introducir el psicoanálisis en sus películas, Alfred Hitchcock, contactó en 1945 a Salvador Dalí para crear la escenografía de la secuencia onírica de la película *Spellbound* (Recuerda). Fue así como el español produjo más de 20 minutos de escenas surrealistas, de los cuales sólo unos pocos minutos fueron aprobados para la edición final. Estructuras arquitectónicas imposibles y esquizofrénicas escenografías con ojos de gran tamaño se ven finalmente en la película, las que por su estilo se pueden relacionar directamente con sus pinturas.

24. GUBERN, Roman. (2014). *Historia del Cine*, Barcelona: Anagrama, Colección Compendium

EXPRESIONISMO ALEMÁN

Después de la Primera Guerra Mundial, la influencia del expresionismo pictórico y teatral en el cine alemán, provocó la aparición de numerosas películas de este corte que hallaron su estandarte en *El gabinete del Dr. Caligari* 1919, de Robert Wiene. Otro representante notable es Fritz Lang y su *Metrópolis* de 1926. El expresionismo se hizo consigna y escuela en Alemania como reto y respuesta al impresionismo pictórico y al naturalismo literario. Frente a la fidelidad al mundo real captado por los sentidos, se alzó la interpretación afectiva y subjetiva de esta realidad, distorsionando sus contornos y colores.

Las profundidades del interior humano, la angustia y paroxismo que acompañan el acontecer de la época, se plasman en la imagen filmica mediante la deformación de los ambientes y el uso extremo de los contrastes de luz y sombra. Sigfrid Kracauer, en su libro *De Caligari a Hitler*, sostiene que: *el cine expresionista alemán, está preocupado por personajes que abusan del control mental de otras personas, anticipa el negro período nazi.*

El expresionismo del cine, mediante el uso de espacios dramáticos y delimitados, la variación de ángulos y particular atención hacia los objetos, sentaría las bases del cine negro y de terror. Quien asista al visionado de una película de Orson Welles, reconocerá en su estilo la huella profunda del cine expresionista.

CARACTERÍSTICAS ESTÉTICAS DEL EXPRESIONISMO:

Luz: Uno de los recursos más importantes es el uso de la luz, era común encontrar notables contrastes de luces y sombras, la iluminación repentina de un objeto o un rostro dejando el resto en penumbras como medio de enfocar la atención del espectador sobre aquél.

Sombras: Más que la luz, las sombras producidas por ella son las esenciales para el cine. Sombras que además del fin decorativo mencionado, muchas veces son ellas las encargadas de narrar.



Uso de las sombras



Alteración de la perspectiva, espacios cerrados.



Paso del mundo real al irreal.



María y su lucha social.

Decorados: En las películas expresionistas las perspectivas son intencionalmente falseadas y deformadas, edificios retorcidos, muchos de los interiores son un espacio cerrado, asfixiante que convergen en las sensaciones de caos, malestar físico y claustrofobia. Las líneas oblicuas y las asimetrías asfixiantes, desconciertan al espectador y se revelan como reflejo de una sociedad fragmentada.

CONTENIDOS TEMÁTICOS EN EL EXPRESIONISMO ALEMÁN

Lo sobrenatural, fantástico, desconocido y siniestro pueblan las películas con distintas formas para darle sentido a lo que Lotte Eisner define como la *doctrina apocalíptica del expresionismo*. Desde la peste en *Nosferatu* (y más tarde en *Fausto*), hasta la inundación de *Metrópolis*, el tema del fin del mundo sobrevuela las películas como un fantasma, más o menos explícito, fruto del pesimismo alemán frente al futuro.

PRINCIPALES EXPONENTES DEL EXPRESIONISMO

Robert Wiene: El principal atractivo de la película *El gabinete del Dr. Caligari*, 1919, (película fundacional y apogeo del expresionismo pictórico); reside en su desquiciamiento escenográfico, con chimeneas oblicuas, ventanas con forma de flecha y reminiscencias cubistas; todo con una función no meramente ornamental sino dramática y psicológica, creando una atmósfera inquietante y amenazadora. Se utilizan estilizados vestuarios y decorados para contar una historia terrorífica que identifica la autoridad con la demencia y la criminalidad. Caligari fue, junto con Charlot, el primer mito universal creado por el cine.

F.W. Murnau: En *Nosferatu* recurre a escenarios naturales, enfrentándose a la preferencia expresionista de filmar las escenas en estudio y en decorados plásticamente dislocados. Con la innovadora introducción de elementos reales en una historia fantástica logra potenciar su estremecedora veracidad.

Están presentes las temáticas de la obra de Murnau como la obsesión por la idea de la muerte, el tema de la felicidad de una pareja perturbada por la presencia del mal y el papel expiatorio de la mujer que derrota al vampiro. Además, hará uso del acelerado y del ralenti, y del empleo de película negativa para marcar el paso del mundo real al irreal. (Gubern, R. *Historia del cine*). El gran éxito de esta sinfonía de horror, fue superada por *El último* 1924, la historia de un portero de hotel que es degradado al servicio de lavabos. *El último* se nos aparece como la primera obra maestra del cine alemán en su transición del expresionismo al realismo social.

Fritz Lang, representará el apogeo del expresionismo de orden arquitectónico y monumental, épico y solemne en oposición al refinamiento y lirismo de Murnau. Teniendo aún elementos estéticos que Lang sigue tomando del expresionismo, vemos que otros temas empiezan a ser más relevantes, como la ciudad corrupta (y corruptora), lo social y la lucha de clases (aunque sea de manera un tanto exagerada), y en menor medida, la ciencia, como es el caso de su película *Metrópolis*.

EL NEORREALISMO ITALIANO

PRINCIPIOS

Escuela o tendencia con determinadas premisas estéticas o como un producto simple de determinadas circunstancias históricas y sociales (Italia posguerra). La escasez de medios y estudios obliga a filmar en la calle, rodar en escenarios auténticos. De tales aparentes limitaciones el neorrealismo extrae una inusitada carga testimonial. Luchino Visconti lo define como: *Un cine cercano al hombre contemporáneo y a los problemas de su medio social (paro, consecuencias de la guerra sobre la infancia, la condición social de la mujer); alejado del concepto de cine de evasión, en cierto sentido es un cine de protesta contra la injusticia social, la in-solidaridad o la pérdida de libertad del ser humano.*

CARACTERÍSTICAS

Su principal característica es que representa la vida de cada día a la mitad del camino entre el relato y el docu-

mental, con personajes de la calle. La puesta en escena es coral, es decir, el acento se mueve del individuo a la colectividad. Hay predilección a criticar la crueldad o la indiferencia de la autoridad constituida. Las películas reflejan principalmente la situación económica y moral de Italia en la posguerra. Este cine es una nueva etapa del gran cine realista, por eso la crítica le antepuso el prefijo *Neo*, y no pudo ser desligado de sus antecedentes históricos y estéticos. Su voluntad de objetividad documental y su exigencia verista abarcó dos planos distintos, pero que se condicionan entre sí. En el orden temático, el neorealismo centró su atención en el hombre considerado como ser social, examinando sus relaciones con la colectividad en el que está inserto. En el plano estilístico, se comprende que para dar el máximo vigor realista a estos dramas se apoyase en el verismo documental: actores y escenarios naturales, sobriedad técnica, diálogos sencillos, iluminación naturalista, decorados y toda clase de artificios en aras de la máxima veracidad. Es la realidad misma, sin adornos ni disimulos, en su implacable y conmovedora crudeza.

El Neorealismo nace con *Roma, ciudad abierta*, Roberto Rossellini, 1945; que describe los últimos días de la ocupación alemana en Roma, con la lucha de la resistencia que une en un destino común a un militante comunista, a un sacerdote católico y a la mujer del pueblo que luchan por la misma causa.

Luego Roberto Rossellini con *Paisá*, 1946 entrega un retablo desgarrador de seis episodios que sigue el avance de la tropa en la liberación.

Otro de los grandes realizadores del neorealismo italiano es Vittorio de Sica, quien a diferencia de Rossellini y Visconti, apela a la compasión del espectador. Esta idea cristiana domina su filmografía iniciada en 1946 que recoge la soledad y desamparo de los niños romanos en *El Limpiabotas* y el drama de los adultos en *Ladrón de bicicletas* 1948, narra la amarga experiencia de un desocupado que al pegar carteles, pierde su bicicleta y junto a su hijo em-

prende una búsqueda desesperada por la ciudad. Otros de sus títulos *Milagro en Milán* 1951 y *Umberto D* 1952. Luchino Visconti, en *La Tierra tiembla* 1948; que en principio era una trilogía sobre los pescadores, los mineros y los campesinos, un vasto retablo social sobre las gentes humildes de Sicilia y su rebelión contra la explotación de los más fuertes; solo logra realizar el primer episodio que narra la historia de un pueblo pesquero de Italia, desprovisto y sujeto a las inclemencias del clima, en un tomo poético y trágico, de impresionante veracidad documental y de una cuidadosa belleza plástica.

Esta integración del realismo documental y del realismo estético es, en cierto modo, como ha señalado Bazin: *la cima realista del cinematógrafo*.



Tres miradas a la calle, Naum Kramarenko, 1957.

CINE CHILENO

La película chilena *Tres miradas a la calle* 1957, de Naum Kramarenko, es considerada por algunos como la primera cinta neorrealista chilena, dados los rasgos de realismo social del relato ambientado en el Santiago de los años 50' y dividida en tres historias.

LA NOUVELLE VAGUE, 1959

La finalizar los años 50', el cine francés languidecía a través de unas películas retóricas y clasicistas. Hacía falta un viento nuevo que llega de la mano de Truffaut, Godard y Resnais entre otros. Un cine que sigue las huellas de Jean Renoir y Roberto Rosellini que captura la inteli-

gencia narrativa de Hitchcock y el romanticismo duro de Nicholas Ray y Samuel Fuller. Un París que descubren y retratan jóvenes realizadores: rodaje en exteriores e interiores naturales, estilo de reportaje, iluminación con spots, cámara en mano. Unos personajes vistos desde el existencialismo y la ambigüedad moral; un montaje sintético, ágil y vital; un sistema de significantes capaz de incorporarlo todo, desde la metáfora a la cita ensayística.

La *Nueva Ola*, que es un cine de autor típico, anteponiendo la libertad creadora a toda exigencia comercial, se impone en el mercado porque también existe una nueva ola de espectadores formada en los cine-clubes y cinematecas y que ve en el cine el lenguaje artístico de nuestra época. Esto es la *Nouvelle Vague*, gestada en la década de los 50' al amparo del crítico André Bazin y de la revista *Cahiers du Cinema*.

Sus principales cineastas fueron: Jean Luc-Godard (*Sin aliento* 1959/*Pierrot el loc*, 1965); Francois Truffaut (*Los 400 golpes*, 1959 | *Jules y Jim* 1962); Claude Chabrol (*La mujer infiel* 1969); Eric Rohmer (*Mi noche con Maud*, 1969); Alan Resnais (*Hiroshima mon amour* 1959); entre otros.



Sin aliento, Jean-Luc Godard, 1959

En *Sin aliento* hablamos de una película desesperada, nihilista, sobre todo un reto a las leyes de la gramática cinematográfica, destruyendo la noción de encuadre, gracias a la perpetua fluidez de la cámara, quebrando las leyes de la continuidad del montaje, saltándose las normas del *raccord* entre plano y plano y consiguiendo con todo ello un clima de inestabilidad y angustia que traduce de modo perfecto el sentido de su título original.

OTRAS MANIFESTACIONES CINEMATOGRÁFICAS

CINE OJO

Su objetivo era captar la verdad cinematográfica, montando fragmentos de actualidad de forma que permitieran conocer una verdad más profunda que no puede ser percibida por el ojo. En 1922, Dziga Vertov dirigió la serie de noticieros *Kino-Pravda* (Cine-Verdad), en donde aplicó sus teorías extremistas del Cine-ojo (*Kinoglaz*), cuya meta era la de desembarazar a la captación de imágenes de todos sus artificios para alcanzar una inalcanzable objetividad integral que creía posible debido a la inhumana impasibilidad de la pupila de cristal de la cámara. El cine ojo de Vértov es, más que una técnica, una proposición técnica, una actitud filosófica ante el fenómeno cinematográfico. Pero Vértov, se mueve en el terreno de la pura utopía intelectual, porque la intervención del realizador a través de la elección del encuadre y de los malabarismos del montaje, seleccionando y cortando planos, imprime un sentido (siquiera inconscientemente) a la realidad que maneja.

Su obra cumbre, *El hombre de la cámara* de 1929, es un desconcertante ejercicio cinematográfico donde el acto de realización del filme es, al mismo tiempo, el producto acabado, donde el proceso y el fin se funden sin solución de continuidad: rodaje, montaje y exhibición. Vértov intentaba conseguir la objetividad absoluta por medio de la cámara y el montaje, dos elementos subjetivos.

DOGMA 95

Es un movimiento filmico desarrollado en 1995 por los directores daneses Lars von Trier *Rompiendo las olas* 1996; Thomas Vinterberg *Héroes* 1996; Kristian Levring *The King is alive* 2000 y Soren Kragh-Jacobsen *La isla de Bird Street* 1997. Su meta es producir películas simples, sin modificaciones en la pos-producción, haciendo hincapié en el desarrollo dramático.

Las películas filmadas de acuerdo con este movimiento deben ser filmadas en escenarios naturales evitando las escenografías armadas en los estudios, con cámara en mano o al hombro, grabada con sonido directo y sin musicalizaciones especiales.

Todas estas especificaciones buscan dar a la historia un tono más realista. *Dogma* era el intento más audaz y conspicuo de reinventar el cine desde Jean-Luc Godard.

NUEVO CINE ALEMÁN (1960-1980)

El nuevo cine alemán no nace con películas, pero sí, con palabras, en el manifiesto de Oberhausen de 1962. En él la industria alemana creará su propio *star-system*, usará largos *travelling* y planos que favorecerán la improvisación de los actores, simplificando el montaje posterior, poseerá cierto estilo documental al modo naturalista francés. Entre sus directores más destacados están: Volker Schlöndorff *El tambor* 1979; Rainer Fassbinder *Lili Marleen* 1981; Werner Herzog *Aguirre, la ira de Dios* 1972 y Win Wenders *El amigo americano* 1977, entre otros.



Directora Maya Deren

CINE UNDERGROUND

El cine *underground*²⁵ está realizado, por aquellos que ponen cuestión las tradiciones de su contexto social, pero sin que esto suponga la construcción de un discurso de denuncia, ni de propaganda. Es un cine que corresponde a subculturas, un cine realizado en el seno de diversos grupos que optaron por un estilo de vida al margen de los predominante, en el que se refleja su forma de vida y sus valores. Los orígenes del cine underground se sitúan en la década de 1940. Cine nacido con voluntad de subversión-subversión en el sexo, en la moral, en el mundo de la droga, de la política, de la estética, parece aceptar a priori la impotencia práctica de su subversión, condenado a vivir en reducidos guetos culturales. A Maya Deren se le considera como una de las primeras directoras de cine *underground*. Otros realizadores: Kenneth Anger, Jordan Belson, Bruce Conner, Tony Conrad y el que más audiencia ha conseguido es Andy Warhol.

CINE INDEPENDIENTE

Inicialmente, el cine independiente comenzó como una película de recursos bajos, sin grandes productoras ni estudios cinematográficos de por medio, pero gracias a la tecnología y al alcance de las cámaras, un selecto grupo de jóvenes directores lograron posicionarse con el paso del tiempo y gracias a ello el cine independiente, el cine independiente ha logrado realizar una industria y siendo explotado como un género cinematográfico contando con el apoyo de innumerables festivales de cine tales como Festival de cine de Sundance.

Uno de los primeros impulsores de cine independiente en Estados Unidos fue Charles Chaplin, quien junto a Douglas Fairbanks, David Griffith y Mary Pickford fundaron en 1919 la compañía cinematográfica *United Artists*, con el motivo de desafiar a los grandes estudios de la época.

Las producciones independientes han estado siempre alejadas de las grandes superproducciones de Hollywood; se podría decir que Europa es el continente más involucrado de este tipo de cine. Incluso el término suele aplicarse a determinadas películas producidas en

países donde no existe una industria cinematográfica propiamente dicha. Algunos de sus fundadores son Jonas y Adolfo Mekas, Shirley Clarke y John Cassavetes. Algunos de los exponentes actuales del género son: Spike Lee, Wes Anderson, Michael Haneke, Jim Jarmush.

CINE DE AUTOR

Termino que nació por la revista *Cahiers du cinema* en 1951 por *Truffaut* en la cual, después de hacer mención de esta ha quedado como género cinematográfico. El cine de autores es el cine en el cual el director tiene un papel preponderante al basarse normalmente en un guion propio; realiza su obra al margen de las presiones y limitaciones que implica el cine de los grandes estudios comerciales, lo cual le permite una mayor libertad a la hora de plasmar sus sentimientos e inquietudes en la película. En el cine de autor, el realizador es normalmente identificable o reconocible por algunos rasgos típicos en sus obras. Por ejemplo, si vemos una película de Andrei Tarkovsky (*Solaris*, *La infancia de Iván*, *Stalker*), reconocerá al momento sus larguísima *travelling* y su poesía metafísica. Y lo mismo sucedería con la religiosidad de Carl Dreyer (*Juana de Arco*) o la oscuridad subyugante y erótica de David Lynch (*Eraser*).

DOCUMENTAL

El género documental está sometido a análisis y discusión en cuanto a su definición. Algunos señalan que es la representación de la realidad vista por algo audiovisual. Otros indican que son películas ligadas a la realidad. John Grierson en el artículo *Postulados del documental*; es uno de los primeros en calificar una película como documental en referencia a *Moana* 1923 de John Flaherty. La organización y estructura de imágenes, sonidos (textos y entrevistas) según el punto de vista del autor determina el tipo de documental, algunos de ellos son:

Centrado en un acontecimiento. El éxito es la espina dorsal de la película.

Definitorio de un proceso. Presenta hechos en cadena que componen un proceso interesante. Cada hecho ha

sido complementado por otro; se trata de reducir a lo esencial a cada uno de ellos, dando como resultado la ironía y comparación entre los distintos fragmentos.

De viaje. El aliciente del viaje, con todos sus matices metafóricos y sus ritmos incorporados de movimiento se aplican al documental. Históricamente se les llamó primero películas de viaje y luego actualidades.

Histórico. Dado que toda película reproduce todo aquello que ya pasó, todas las películas son históricas. El cine es medio para resucitar el pasado. El propio medio cinematográfico, por su realismo y su movimiento, es ineluctable a través del tiempo; no hay manera de ilustrar; la pantalla parece un vehículo extremadamente pobre porque el sentido de la historia es sólo esta abstracción. El documental histórico no tiene como fin primordial transmitir a la audiencia todo el alcance de un asunto: su objetivo puede ser un personaje o un asunto determinado.

Cine chileno: El cine documental chileno; ha ido a lo largo de los años, ocupando un lugar de vital importancia en el panorama cinematográfico de nuestro país. Desde sus inicios con Rafael Sánchez, hasta nuestra época, el documental ha mostrado una constante evolución.

CINE EXPERIMENTAL

Es aquel que utiliza un medio de expresión más artístico, rompiendo las barreras del lenguaje audiovisual y del cine narrativo estrictamente estructurado y utilizando los recursos para expresar y hacer sentir emociones, experiencias, sentimientos, con un valor muy estético y muy artístico, utiliza efectos plásticos o rítmicos, ligados al tratamiento de la imagen o el sonido.

El cine experimental se define de acuerdo con su ámbito de emisión y recepción, ya que no suele tratarse de un cine ligado a la industria, ni se dirige a un público am-

25. DE NEGRI, Andrés, *Cine underground, cine clandestino, cine experimental: hacia una definición*.

plio, si específico, y que comparte de entrada interés por productos que podríamos calificar, sin intención peyorativa como marginales. El cine experimental comenzó con los artistas pictóricos de 1915 con la revolución dadaísta. Algunos de sus exponentes son: Alexander Hammind *Meshes of the afternoon* 1943; Michael Snow, *Wavelength* 1967; Jack Smith *Flaming Creatures* 1963.

CINE DADÁ

Puede considerarse como la primera de las revoluciones cinematográficas. Una revolución que pretendía crear un agujero dentro del sistema de interpretación de las artes. Este movimiento radical de la vanguardia que se manifestó fundamentalmente entre 1916 y 1925, precisamente cuando se estaba forjando el fundamento de lo que habría de ser el canon del cine de comercial, y curiosamente cuando la industria cinematográfica apenas contaba con 19 años de existencia. Así el dadaísmo reinventará un nuevo espectador al que incomodará en todo momento y basará sus elementos de subversión en el azar y el fotomontaje. Sus máximos exponentes son: Man Ray *Le retour à la raison* 1923, Marcel Duchamp *Anemic cinema* 1926 (artista visual y vanguardista) y Fernand Léger *Ballet Mécanique* 1924.

CINE ABSTRACTO (GEOMETRISMO)

El cine abstracto comenzó a existir casi al mismo tiempo del cine común. Algunas de las primeras imágenes en movimiento abstracto que han sobrevivido son las producidas por un grupo de artistas alemanes que trabajarían en los primeros años de la década de 1920, este movimiento se denominaría como cine absoluto. Walter Ruttmann *Lichtspiel Opus* 1921, Hans Richter *Rhythm 21*, Viking Eggeling *Symphonie Diagonale* 1924 y Oskar Fischinger *An Optical Poem* 1928; presentarían diferentes enfoques de la abstracción en movimiento: búsqueda del ritmo de las formas puras y de la música visual. Pero de todos quizás el más conocido es el trabajo experimental de Norman McLaren, con obras como *Pas de Deux* 1968 o *Narcissus* 1983.

CINE POSMODERNO

Es aquel en el que se aplican los conceptos y técnicas

propias de la posmodernidad en su realización. La posmodernidad designa generalmente un número amplio de movimientos artísticos, culturales, literarios y filosóficos del siglo XX definidos en diverso grado y manera por su oposición a la estética de la modernidad. El cine posmoderno corresponde a la época actual y está basado en el eclecticismo y mezcla las características de diferentes estilos ya creados. Las mejores representaciones del cine posmoderno entre otras serían: *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino 1994, *Moulin Rouge* de Baz Luhrmann 2001 o *La naranja mecánica* de Stanley Kubrick, 1972. En España el cineasta más representativo es Pedro Almodóvar con *Tacones Lejanos* 1991.

3. CINEMATOGRAFÍAS Y CINEASTAS

Hemos estudiado las principales escuelas cinematográficas o llamadas también vanguardias, todas las cuales han permitido generar el cine contemporáneo y sus cineastas más destacados, quienes en mayor o menor medida han recogido los aprendizajes, las técnicas, las tendencias y las innovaciones de las escuelas que hemos revisado, para ponerlas al servicio de sus obras personales. Las cinematografías de cada país son particulares y definen de alguna manera su visión de la sociedad, sus problemas e inquietudes y los conflictos humanos de ellos derivados. Revisamos a continuación las cinematografías de Latinoamérica, de Europa, Asia y particularmente la cinematografía chilena.

CINE LATINOAMERICANO

A partir del Festival de Cine de Viña del Mar de 1967, creado entre otros por Aldo Francia, un grupo de cineastas -atentos al acontecer histórico, social y político de América Latina en esos años- adhieren a un programa común. Por un lado, contribuir al desarrollo de la cultura nacional evitando la penetración ideológica de los Estados Unidos. Por otro, asumir una perspectiva continental en el enfoque de los problemas y fomentar a través del cine la conciencia social.

En esa época surgen cineastas comprometidos con mos-

trar los problemas del pueblo como: los brasileños Glauber Rocha *Dios y el Diablo en la tierra del sol* 1964 y Nelson Pereira dos Santos *Vidas Secas* 1963; en Argentina Fernando Solanas *La hora de los hornos* 1968, los chilenos Alvaro Covacevich *Morir un poco* 1966, Raúl Ruiz *Los tres tristes tigres* 1969, Miguel Littin *El chacal de Nahueltoro* 1969 y Aldo Francia *Valparaíso, mi amor*, 1969. También surgen las tendencias más radicales como el cine conocido como militante de Fernando Solanas y Octavio Getino o el cine de Patricio Guzmán *La batalla de Chile* 1975-1979.

También surge el cine experimental del chileno Alejandro Jodorowsky autor de *El topo* 1979. Todos ellos hacen suya la frase del cineasta italiano Pier Paolo Pasolini: *buscar la reproducción del presente*. El nuevo cine latinoamericano guarda similitudes y estuvo influido por la experiencia neorrealista italiana y la nueva ola francesa, donde la escena social y política toma relevancia siendo el pueblo el objeto de representación.

Revisamos a continuación el cine de latinoamérica y sus directores contemporáneos más destacados y su filmografía más representativa.

CINEASTAS LATINOAMERICANOS Y FILMOGRAFÍA (CONTEMPORÁNEOS)

PERÚ

JOANNA LOMBARDI: *Solos* 2014.

CLAUDIA LLOSA: *Made in Usa* 2005, *La teta asustada* 2009, *No llores, vuela (Aloft)* 2014.



Escena huelga de camioneros

ROSARIO GARCÍA MONTERO: *Las malas intenciones* 2011.
JOSUÉ MÉNDEZ: *Días de Santiago* 2004, *Dioses* 2008.
MANUEL SILES: *Extirpador de Idolatrías* 2014.

BRASIL

CARLOS DIEGUES: *Xica da Silva* 1976, *Tieta de agreste* 1996, *Orfeu* 1998.

BRUNO BARRETO: *Doña flor y sus dos maridos* 1976, *Bossa Nova* 2000, *Flores Raras* 2013.

EDUARDO COUTHINO: *Juego de escena* 2007, *Moscú* 2009, *Las canciones* 2011.

FERNANDO MEIRELLES: *Ciudad de Dios* 2002, *José y Pilar* 2010, *360* 2011, *Río, Eu te amo* 2014.

WALTER SALLES: *Estación Central* 1988, *On The Road* 2012.

ANA CAROLINA TEIXEIRA: *Cazuza, O Tempo Não Pára*, 2004.
SANDRA WERNECK: *Sueños robados* 2009, *Pequeño diccionario amoroso* 2015.

SUZANA AMARAL: *Hotel Atlántico* 2009.

KLEBER MENDOÇA: *Aquarius* 2016.

ARGENTINA

PABLO TRAPERO: *Leonera* 2008, *Carancho* 2010, *Elefante Blanco* 2012, *7 Días en la Habana* 2012, *El Clan* 2015.

LUCRECIA MARTEL: *La ciénaga* 2001, *La niña santa* 2004, *La mujer sin cabeza* 2007.

JUAN JOSÉ CAMPANELLA: *El hijo de la novia* 2001, *El secreto de sus ojos* 2009, *Metegol* 2013.

MARCELO PIÑEYRO: *Plata Quemada* 2000, *Las viudas de los jueves* 2009, *Ismael* 2013.

DANIEL BURMAN: *El nido vacío* 2008, *Música en espera* 2009, *El misterio de la felicidad* 2014.

LEONARDO FAVIO: *Crónica de un niño solo* 1964, *El romance del Aniceto y la francisca* 1966, *Juan Moreira* 1976.

DIEGO LERMAN: *Refugiado* 2014, *Mi amigo del parque* 2014.

LUCÍA PUENZO: *Wakolda* 2013, *Showroom* 2014.

MARÍA LUISA BEMBERG: *Camila* 1984.

SANTIAGO MITRE: *La patota* 2015.

LISANDRO ALONSO: *Jauja* 2014.

PABLO FENDRIK: *El Ardor* 2013, *Aula vacía* 2015.

SEBASTIÁN SCHINDEL: *Patrón: radiografía de un crimen* 2015.

RAÚL PERRONE: *Favula* 2015.

SEBASTIAN BORENSZTEIN: *Köblíc* 2016.

URUGUAY

PABLO REBELLA: *25 Watts* 2001, *Whisky* 2004.

RICARDO PREVE: *José Ignacio* 2009.

EDUARDO ARSUAGA: *El Ingeniero* 2011.

WALTER TOURNIER: *Selkirk, el verdadero Robinson Crusoe* 2012.

PARAGUAY

CARLOS MANEGLIA Y TANA SCHÉMBORI: *Siete cajas* 2012.

VENEZUELA

MIGUEL FERRARI: *Azul y no tan Rosa* 2012.

MARIANA RONDÓN: *Pelo Malo* 2013.

FINA TORRES: *Liz en septiembre* 2014.

LONZO VIGAS: *Mas allá*, 2015.

ECUADOR

VIVIANA CORDERO: *Retazos de Vida* 2008, *No robarás* 2013.

COLOMBIA

AROLD TROMPETERO: *iPa!* 2015.

CIRO GUERRA: *El abrazo de la serpiente* 2015.

JOSÉ LUIS RUGELES: *Alias María* 2015.

FRANCO LOLLI: *Gente de bien*, 2014.

VIVIANAGÓMEZ: *Trópico Éxito*, 2012, *Meridiano 81* (sin fecha).

CUBA

ERNESTO DARANAS: *Conducta* 2012.

JUAN CARLOS TABÍO: *7 días en la Habana* 2012.

MARYLIN SOLAYA: *Vestido de novia* 2014.

CINE CONTEMPORÁNEO

El cine contemporáneo que corresponde a la época actual, está conformado conceptualmente por una serie de estilos, ideas y teorías que estaban en manos de realizadores que se caracterizan por un marcado estilo personal y una temática particular que les hace reconocibles. Ellos principalmente han innovado, renovado y marcado tendencias a través de sus propuestas innovadoras que en el cine actual tiene entre otras características: una narración que altera la estructura clásica temporal, que invierte el orden cronológico que aplica

efectos de montaje y la revisión de temáticas que nos hablan de la multiculturalidad, la diversidad sexual, la corrupción política, la violencia, entre muchas otras que son de alguna manera reflejo de la sociedad en que vivimos, de los conflictos humanos que nos aquejan, en fin, el reflejo en parte, de lo que somos. A continuación, se hace una revisión amplia de la cinematografía por continentes y países, destacando en algunos casos sus movimientos cinematográficos más importantes, sus realizadores más representativos o sus jóvenes directores y se incluye también a los que son precedentes de los directores contemporáneos. Quizás, no están todos, pero, hemos considerado a todos los que deben estar.

CINEASTAS Y FILMOGRAFÍA

FRANCIA

LA NOUVELLE VAGUE

• FRANCOIS TRUFFAUT: *Los 400 golpes* 1959.

• ALAIN RESNAIS: *Hiroshima, mon amour* 1959.

• JEAN LUC GODARD: *Sin aliento* 1959.

• CLAUDE CHABROL: *El bello Sergio* 1958.

• JACQUES RIVETTE: *Paris nos pertenece* 1961.

OTROS REALIZADORES

Jean Renoir *La gran ilusión* 1937; Robert Bresson *Diario de un cura rural* 1950; Éric Rohmer *Mi noche con Maud* 1970; Bertran Tavernier *Un domingo en el campo* 1984; Patrice Leconte *El marido de la peluquera* 1990; Luc Besson *León, el profesional* 1994; Jean Pierre Jeunet *Amelie* 2001; Leos Carax *Tokyo* 2008; Michel Gondry *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos* 2004; Gaspar Noé *Irreversible* 2002, *Love* 2015; Céline Sciamma *Tomboy* 2011; Maiwenn *Le Besco Polisse* 2011, *Mon Roi* 2014; Emmanuelle Bercot *La tete haute* 2014; Valerie Donzelli *Julien et Marguerite* 2014; Mia Hansen *Things to come* 2016; Claire Dennis *Chocolat* 1988; Catherine Breillat *Sleeping Beauty* 2010; Arnaud Desplechin *Tres recuerdos de mi juventud* 2015; Jacques Audiart *Deephan* 2015; Jean Pierre *Améris Marie Heurtin* 2015; Sophie Barthes *Madame Bovary* 2014, Martín Provost *Violette* 2013, Catherine Corsini *La belle saison*, 2015, Denis Dercourt *En equilibrio* 2015, David Oelhoffen *Loin des Hommes* 2014.

Olivier Assayas *Personal Shopper* 2016, Bruno Dumont *Ma Loute* 2016, Nicole Garcia *Mal de Pierres* 2016, Alain Guiraudie *Rester Vertical* 2016, André Téchinè *Being 17*, 2016.

ALEMANIA

NUEVO CINE ALEMÁN

• RAINER FASSBINDER: *Las amargas lágrimas de Petra Von Kant* 1972.

• WIM WENDERS: *Alicia en la ciudades* 1974.

• VOLKER SCHLONDORFF: *El tambor de hojalata* 1979.

• WERNER HERZOG: *Aguirre, la ira de Dios* 1972, *Fitzcarraldo* 1982.

OTROS REALIZADORES

Fatih Akin *The Cut* 2015; Roland Emmerich *Trade* 2007; Wolfgang Petersen *Enemigo mío* 1985; Michael Haneke *Flashmob* 2015; Cristian Petzold *Phoenix* 2015; Margarethe von Trotta *Las hermanas alemanas* 1981; Doris Dorrie *Gluck* 2012; Carolina Link *Exit Marrakech* 2014; Dietrich Bruggemann *Camino de la cruz* 2014. Maren Aden *Toni Erdman* 2016, Anne Zohra *24 Weeks* 2016, Vincent Perez *Alone in Berlín* 2016, Rafi Pitts *Soy Nero* 2016.



Fitzcarraldo, Werner Herzog, 1982.

ITALIA

• MICHELANGELO ANTONIONI: *La aventura* 1960, *La noche* 1961, *Eclipse* 1962.

• PIER PAOLO PASOLINI: *El evangelio según San Mateo* 1964 y *trilogía de la vida: Decamerón* 1971, *Cuentos de Canterbury* 1972 y *Las mil y una noches* 1974.

• LUCHINO VISCONTI: *La tierra tiembla* 1948, *Muerte en Venecia* 1971.

• FEDERICO FELLINI: *La Dolce vita* 1960, *Amarcord* 1973.

• ROBERTO ROSELLINI: *Roma, ciudad abierta* 1945, *Paisá* 1946.

OTROS REALIZADORES

Dino Risi *Perfume de mujer* 1989; Ettore Scola *Una jornada particular* 1977; Darío Argento *Drácula* 2012; Mario Monicelli *Arroz amargo* 1949; Roberto Benigni *La vida es bella* 1997; Sergio Leone *Erase una vez en el oeste* 1968; Paolo Sorrentino *La grande bellezza* 2013, *Youth* 2015; Nanni Moretti *La habitación del hijo* 2001, *Mía Madre* 2015; Matteo Garrone *Gomorra* 2008, *Il racconto dei racconti* 2015; Costanza Quatriglio *Triangle* 2014; María Sole Tognazzi *Viajo sola* 2014; Giuseppe Tornatore: *Cinema Paradiso* 1987, *La mejor oferta* 2013.

JAPÓN

• AKIRA KUROSAWA: *Los siete samurais* 1954, *Rashmoon* 1950, *Ran* 1985, *Sueños* 1990.

• KUNJI MIZOGUCHI: *Cuentos de la luna pálida* 1953, *El Intendente Sansho* 1954.

• YASUJIRO OZU: *Cuentos de Tokio* 1953, *El sabor del sake* 1962.

• MASAKI KOBAYASHI: *La condición humana* (trilogía) 1959-1961

OTROS REALIZADORES

Nagisa Oshima *El Imperio de los sentidos* 1976; Kaneto Shindo *Hijos de Hiroshima* 1952; Kinuyo Tanaka *Chibusa Yo Eien Nare* 1955; Takeshi Kitano *El verano de Kikujiro* 1979; Kiju Yoshida *Mujeres en el espejo* 2003; Masahiro Shinoda *El castillo de la lechuza* 1999; Shohei Imamura *La balada de Narayama* 1983; Naomi Kawase *Katatumori* 1994, *Still the water* 2013, *An* 2014; Hirokazu Koreeda *Mi hermana pequeña* 2015.

RUSIA

• ALEKSANDR SOKÚROV: *Trilogía políticos Siglo XX: Moloch (Hitler)* 1999, *Taurus (Lenin)* 2000, *El Sol (Hirohito)* 2004.

• ANDRÉI TARKOVSKIJ: *La infancia de Iván* 1962, *Stalker* 1979, *Sacrificio* 1986.

• ANDREI KONCHALOWSKI: *Runaway Train* 1985.

OTROS REALIZADORES

Andrey Zvyagintsev *El regreso* 2003, *Leviathan* 2014; Alexei Popogrebski *How I Ended this Summer* 2010; Alexei Fedórchenko *Silent Souls* 2009; Alexei Uchitel *The Edge* 2010; Sergei Loznitsa *Maidan* 2014.

ESPAÑA:

- PEDRO ALMODÓVAR: *Volver* 2006, *La piel que habito* 2011, *Los amantes pasajeros* 2013, *Julieta* 2016.
- JUAN ANTONIO BAYONA: *Lo Imposible* 2012, *Un monstruo viene a verme* 2016.
- ALEX DE LA IGLESIA: *La comunidad* 2000, *Las brujas de Zugarramurdi* 2013.
- VICENTE ARANDA: *Amantes* 1991, *La muchacha de la bragas de oro* 1980, *El Lute* 1987, *Luna caliente* 2009.

OTROS REALIZADORES: Víctor Erice *El espíritu de la colmena* 1973; David Trueba *Soldados de Salamina* 2003; Alejandro Aménabar *Regresión* 2015; Fernando León de Aranoa *Amador* 2010; Iciar Bollain *También la lluvia* 2010; Achero Mañas *El bola* 2000; Benito Zambrano *La voz dormida* 2011; Gracia Querejeta *El viaje del agua* 1990; Julio Medem *Lucía y el sexo* 2001; Imanol Uribe *El viaje de carol* 2002; Montxo Armendáriz *Secretos del corazón* 1997; José Luis Cuerda *La lengua de las mariposas* 1999; Pablo Vermut *Magical Girl* 2014; Alberto Rodríguez *La isla mínima* 2014; Daniel Monzón *Celda 211* 2009; Jaime de Armiñán *El nido* 1980; Fernando Franco *La herida* 2013; Jaume Collet Serra *No Stop* 2014; Isabel Coixet *Nadie quiere la noche* 2015; Juana Macías *Embarazados* 2015; Pilar Miró *El perro del hortelano* 1996, Juan Miguel del Castillo *Techo y comida* 2015, Cesc Gay *Truman* 2015, Paula Ortiz *La Novia* 2015; Iciar Bollain *El olivo* 2016, Imanol Uribe *Lejos del mar* 2016, Koldo Serra *Gernika* 2016.

PORTUGAL

- PEDRO COSTA: *Horse Money* 2014.
- SALOMÉ LAMAS: *Tierra de nadie* 2012.

MÉXICO

- ALFONSO CUARÓN: *Y tu mamá también* 2001, *Children of men* 2006, *Gravity* 2013.

- GUILLERMO DEL TORO: *El laberinto del fauno* 2006, *La cumbre escarlata* 2015
- CARLOS REYGADAS: *Luz silenciosa* 2007, *Post Tenebras Lux* 2012, *Where life is born* 2017.
- CLAUDIA SAINT-LUCE: *Los insólitos peces gato*, 2015.
- ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑÁRRITU: *Babel* 2006, *Biutiful* 2010, *The revenenat* 2015.

OTROS REALIZADORES

Luis Estrada *La ley de Herodes* 1999; Jaime Humberto Hermosillo *La tarea* 1990; Alfonso Arau *Como agua para chocolate* 1992; Arturo Ripstein *Profundo carmesí* 1996; Daniela Schneider *Cesado* 2011; María Novaro *Danzón* 1991; María Eugenia Cortés *Las buenrostro, hijas de su madre* 2006; Maryse Sistach *Nadie te ve* 2005; David Pablos *Las elegidas* 2014.

ASIA, INDIA, OCEANÍA:

- HOU HSIAO HSIEN (Taiwán): *El vuelo del globo rojo* 2007, *The Assasin* 2014.
- JIA ZHANG-KE (China): *Touch of evil* 2013, *Mountains may depart* 2014.
- NADAV LAPID (Israel): *Haganenet* 2015.
- WONG KAR WAI (China): *Deseando amar* 2000, *2046* 2004, *Eros* 2004, *My Blueberry Nigths* 2007, *El arte de la guerra* 2013.
- ZHANG YIMOU (China): *Camino a casa* 1999, *Happy Times* 2001, *Hero* 2002, *La casa de las dagas voladoras* 2006, *La maldición de la flor dorada* 2007, *The Flowers of War* 2011.
- XU JINGLEI (China): *Cartas de una mujer desconocida* 2004, *La venganza del dragón* 2009.
- MA LIWEN (China): *La que más me ama se va* 2001, *A big Deal* 2011.
- PARK CHAN-WOOK (Corea): *Joint Security Area* 2000, *Boksuneun nau geot (Sympathy for Mr. Vengueance)* 2002, *Oldboy* 2003, *Chinjeolhan geumjassi (Sympathy for Lady Vengueance) de* 2005, *Thirst* 2009, *Stoker* 2013, *Mademoiselle* 2016.
- JANE CAMPION (Nueva Zelanda): *El Piano* 1993, *Bright Star* 2009.
- KIM KI DUK (Corea): *Primavera, otoño, invierno y primavera* 2003, *Hierro 3* 2004.
- LEE SU-JIN (Corea): *Princesa* 2013.



Old Boy, Park Chan-Wook, 2003.

- BONG JOON HO (Corea): *The Host* 2006, *Tokyo* 2008, *Mother* 2009, *Rompe nieves* 2013.
- JOHN WOO (China): *Un mañana mejor* 1986, *El Acantilado rojo* 2008, *El paso* 2014.
- ANN HUI (China): *La era dorada* 2014.
- APICHPONG WEERASETHABUL (Tailandia): *Cemetery of splendour* 2015.
- SATYAJIT RAY (India): *Pather Panchali* 1952, *El mundo de Apu* 1954 y *Aparajito* 1957
- MIRA NAIR (India): *Salaam Bombay* 1988, *The namesake* 2006.
- ABBAS KIAROSTAMI (Irán): *El sabor de las cerezas* 1997, *Y el viento nos llevará* 1999.
- ASGHAR FARHADI (Irán): *La separación* 2011, *El pasado* 2013, *The Salesman* 2016.
- NURI BILGE CEYLAN (Turquía): *Winter Sleep* 2014.
- HAIFA AL MANSOUR (Arabia Saudí): *La bicicleta verde* 2012.
- SAMIRA MAKHMALBAF (Irán): *A las cinco de la tarde* 2003, *El caballo de dos piernas* 2008.
- NIKI CARO (Nueva Zelanda): *Whale Rider* 2002, *McFarlan, sin límites* 2015.
- PETER JACKSON (Nueva Zelanda): *Trilogía: El señor de los anillos* 2001-2003, *The Hobbit* 2013.
- SOPHIE HAYDE (Australia): *52 martes* 2015.
- GEORGE OVASHVILI (Georgia): *Corn Island* 2015.
- ZAZA URUSHADZE (Georgia): *Mandarinas* 2014.
- BRILLANTE MENDOZA (Filipinas): *Taklus* 2015, *Ma'Rosa* 2016.
- GEORGE MILLER (Australia): *Mad Max, furia en la carretera* 2015.
- DENIZ GAMZE ERGUVEN (Turquía): *Mustang* 2015.
- M. NIGHT SHYAMALAN (India): *The visit* 2015.



The Host, Bong Joon Ho, 2006.

EUROPA

- JEAN-PIERRE Y LUC DARDENNE (Francia): *El hijo* 2002, *El niño de la bicicleta* 2011, *Dos días y una noche* 2014.
- CHRISTOPHER NOLAN (Inglaterra): *Memento* 2000, *The dark knigth* 2008, *Inception* 2010, *The dark knight rises* 2012, *El hombre de acero* 2013, *Interstellar* 2014.
- DANNY BOYLE (Inglaterra): *Trainspotting* 1996, *La playa* 2000, *Sunshine* 2007, *SlumdogMillonaire* 2008, *SteveJobs* 2015.
- SAM MENDES (Inglaterra): *American Beauty* 1999, *Camino de la perdición* 2002, *Revolutionary Road* 2008, *Spectre* 2015.
- TOM HOOPER (Inglaterra) *Les miserables* 2012, *La chica danesa* 2015.
- TOM TYKWER (Alemania): *Corre, Lola, Corre* 1998, *El perfume* 2006, *The international* 2009.
- AKI KAURISMAKI (Finlandia) *La chica de la fábrica de cerillas* 1990, *Hombre sin pasado* 2002, *Le Havre* 2011.
- MICHAEL HANEKE (Alemania): *La pianista* 2001, *Caché* 2005, *La cinta blanca* 2009, *Amor* 2012, *Flashmob* 2015.
- ROMAN POLANSKI (Polonia): *El inquilino* 1976, *El pianista* 2002, *La Venus de las pieles* 2013.
- EMIL KUSTURICA (Serbia): *Papá está en viaje de negocios* 1985, *Underground* 1995.
- THEO ANGELÓPOULOS (Grecia): *Trilogía histórica: Días del 36* 1972, *El viaje de los comediantes* 1975 y *Los cazadores* 1977.
- SERGEI LOZNITSA (Bielorusia): *En la niebla* 2013.
- MORTEN TYLDUM (Noruega): *The imitation game* 2014.
- INGMAR BERGMAN (Suecia): *Gritos y susurros* 1972, *Fanny y Alexander* 1982, *Saraband* 2003.
- ROY ANDERSON (Suecia): *Trilogía sobre la existencia del ser humano: Canciones del segundo piso* 2000, *La comedia de la vida* 2007 y *Una paloma se posó en una rama a reflexionar sobre la existencia* 2014.

- KRISTINA GROZEVA, PETAR VALCHANOV (Bulgaria): *La lección* 2015.
- DENIS VILLENEUVE (Francia-Canadá): *Enemy* 2013, *Sicario* 2015.
- LÁZLÓ NÉMES (Hungría): *El hijo de saúl* 2015.
- TOBÍAS LINDHOLM (Dinamarca): *A war* 2015.
- NAJI ABU NOWAR (Inglaterra): *Theeb* 2015.
- MARTII HELDE (Estonia): *Risttuules (In the crosswind)* 2014.
- TOMASZ WASILEWSKI (Polonia): *United States of Love* 2016.
- SHARUNAS BARTAS (Estonia): *Peace to us in our dreams*, 2016.
- CHRISTI PUIU (Rumania): *Sieranevada*, 2016.
- CRISTIAN MUNGIU (Rumania): *Graduation*, 2016.

OTROS REALIZADORES

Lars von Trier y Bille August (Dinamarca), Kenneth Branagh, Paul Greengrass, Antohny Mingella, Mike Figgis, Roland Joffé, Stephen Daldry, Guy Ritchie, James Marsh, Asif Kapadia; Directoras: Bebban Kidron, Phyllida Lloyd, Andrea Arnold (Gran Bretaña); Andrzej Wajda, Agnieszka Holland, Krzysztof Kiewslowski, Anny Kazejak, Alexander Skolismowski (Polonia); Lasse Hallstrom, (Suecia), Cristián Petzold (Alemania), Agnes Varda, Chantal Akerman (Bélgica), Yorgos Lanthimos, Panos H. Koutras (Grecia), Lenny Abrahamson (Irlanda).

ESTADOS UNIDOS

Nuevo Hollywood:

- Francis Ford Coppola, George Lucas, Brian de Palma, Martin Scorsese, Steven Spielberg.

Cine Independiente (INDI):

- Spike Lee, Steven Soderbergh, Quentin Tarantino, Jim Jarmush, Stanley Kubrick.

CINE ACTUAL

- WOODY ALLEN: *Irrational man* 2015, *Café Society* 2016.
- CLINT EASTWOOD: *American sniper* 2014.
- SOFÍA COPPOLA: *Lost in translation* 2003, *María Antonieta* 2006, *Somewhere* 2010, *The Bling Ring* 2013.
- RIDLEY SCOTT: *Alien* 1979, *Gladiator* 2000, *Marte, operación rescate* 2015.

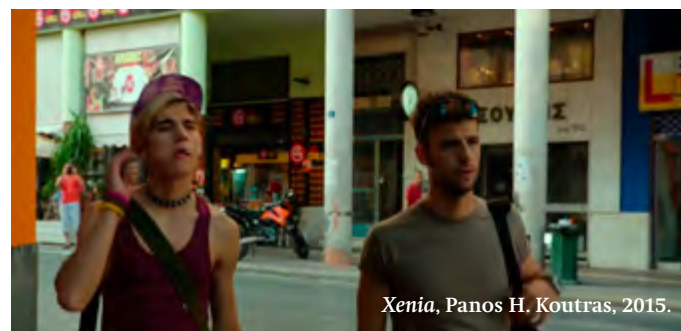
- TIM BURTON: *Big Eyes* 2014.
- TERRENCE MALICK: *Días de gloria* 1978, *La delgada línea roja* 1998, *Un lugar maravilloso* 2004, *Amazing Grace* 2006, *El árbol de la vida* 2011, *Knight of cups* 2015, *Voyage of times* 2016.
- STEVE McQUEEN: *Hambre* 2008, *12 años de esclavitud* 2013.
- ALEXANDER PAYNE: *Acerca de Smith* 2002, *Entre copas* 2004, *Los descendientes* 2011 y *Nebraska* 2013.
- PAUL THOMAS ANDERSON: *Inherent Vice* 2014.
- JEFF NICHOLS: *Loving* 2016.
- ALEX GIBNEY: *Zero Days* 2016.

OTROS REALIZADORES

Sean Penn *The Last Face* 2016; Darren Aronofsky *Requiem por un sueño* 2002; Wes Anderson *Gran hotel Budapest* 2014; Larry y Andy Wachowski *The Matrix* 1999; David Fincher *Perdida* 2014; Joel y Ethan Coen *Hail Caesar* 2015; Gus van Sant *The sea of trees* 2015; Oliver Stone *Savages* 2012; Bennett Miller *Foxcatcher* 2014; Glen Ficarra, John Recua *I love Mr. Morris* 2009; Joss Whedon *The Avengers* 2015; James Gray *We own the night* 2007; Todd Haynes *Carol* 2015; Abel Ferrara *Pasolini* 2014; Philip Kaufman *Henry and June* 1990, *Quills* 2000; Kathryn Bigelow *The hurt locker* 2009; Natalie Portman *Cuentos de amor y oscuridad* 2015; David Robert Mitchell *It Follows* 2015; Víctor Levin *De 5 a 7* 2015, Tommy Lee Jones *The honeman* 2014, Tom Mc Carthy *Spotligh* 2015, Adam Mc Kay *La gran apuesta* 2015, Scott Cooper *Black Mass* 2015. Robert Eggers, *La Bruja*, 2016.

CANADÁ

Phillipe de Chauverón *Díos mío, ¿pero, qué te hemos hecho?* 2014; Paul Haggis *Third Person* 2014; Jason Reitman *Juno* 2007, *Hombres mujeres y niños* 2014; Xavier Dolan *Juste la fin du monde* 2016, Denis Cotè *Boris without Beatrice* 2016.



Xenia, Panos H. Koutras, 2015.



Aborto, Pedro Chaskel, 1965.

4. CINEMATOGRAFÍA CHILENA

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

El 26 de agosto de 1896, en el teatro Unión Central de Santiago, se exhibió el programa cinematográfico de Louis Lumière, a sólo un año de la primera exhibición en París.

En el año 1903, a pocos años de la invención del cine llega a Chile Albert Massonier, por encargo de la empresa Lumière y filma *Un paseo por playa ancha* que se estrena en el teatro nacional de Valparaíso. Es la película más antigua de la que se conserva registro en la actualidad en la Cineteca Nacional. En el año 1919, Salvador Giambastani filma el documental *El mineral el teniente*, que es el único, de los muchos que realiza en esa época que se conserva en la actualidad, de este director de fotografía.

El año 1925 representa para el cine chileno un hito en su historia, con el estreno de 16 largometrajes de ficción de los cuales se conservan en la actualidad: *El Húsar de la muerte*, de Pedro Sienna, quien filma las aventuras de Manuel Rodríguez. La película en 2008 fue declarada monumento histórico por el Consejo Nacional de Monumentos. De ese año también se conserva *Canta y no llores*

corazón de Juan Pérez Berrocal que fue restaurada digitalmente por la cineteca nacional en 2015.

En 1940, Jorge Délano realiza *Escándalo*, la segunda película de cine sonoro en Chile que fue restaurada por la Cineteca Nacional en 2011. En el año 1942, se estrena el primer largometraje animado chileno *15.000 dibujos* de Jaime Escudero y Carlos Trupp.

Ese mismo año, se crea Chile Films y más tarde en 1947 se estrena *“El hombre que se llevaron”*, Jorge Délano, 1946, película que también se restaura y se conserva hasta nuestros días.

En los años 50’ el cine chileno destaca por la labor cinematográfica de José Bohr con estrenos como *Uno que ha sido marino* de 1951 y a su película más conocida *El circo chamorro* de 1955. Ese mismo año se crea el Instituto Fílmico de la Universidad Católica, cuyo director Rafael Sánchez, teórico del montaje, llega a ser el más destacado documentalista de los inicios del cine de nuestro país. En 1957, se estrena el primer largometraje del realizador Naum Kramarenco *Tres miradas a la calle*, considerada una de las primeras películas neorrealistas chilenas. Rafael Sánchez en 1958, estrena el documento



social *Las callampas*. En 1959, se funda el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, cuyos fundadores son Pedro Chaskel y Sergio Bravo y también se crea el Consejo de Calificación Cinematográfica. En 1960, se realiza el primer festival de Cine Documental y se crea la federación nacional de cine clubes.

NUEVO CINE CHILENO

En la década de los años 60' se inicia, el llamado nuevo cine chileno, que rompe este esquema clásico del cine que se producía, con una forma distinta de hacer cine, con trabajos más reflexivos en contenido y lenguaje cinematográficos y con temáticas de alto contenido social. Todo esto, se da en nuestros realizadores, inspirados en las cinematografías europeas como el Neorrealismo italiano y la *Nouvelle Vague* y las tendencias sociales y estéticas de las corrientes europeas. Más que un movimiento o tendencia el nuevo cine chileno distingue una de las etapas más prometedoras de nuestro cine.

En 1965, se crea el Consejo de Fomento de la industria cinematográfica y en 1967 se promulga la ley 16.617 que determina un porcentaje de devolución del valor de las entradas a los productores nacionales, así como la liberación de impuestos a la importación de película virgen. El año 1967, marca el inicio de la nueva era del cine chileno con tres estrenos que muestran la realidad de nuestro país desde la perspectiva artística y personal de sus

realizadores: *Largo viaje* de Patricio Kaulen, *Morir un poco* de Alvaro Covacevich y *Regreso al silencio* de Naum Kramarenko. En 1969 en el marco del Segundo Festival del Nuevo Cine Latinoamericano se exhiben tres películas del nuevo cine chileno: *Tres tristes tigres* de Raúl Ruiz, *Valparaíso, mi amor* de Aldo Francia y *El chacal de Nahueltoro* de Miguel Littin.

HITOS DEL NUEVO CINE CHILENO

LARGO VIAJE, 1967, Patricio Kaulen. Su película es sin duda un documento social. Basándose en la historia de un niño que va por la ciudad en busca de su hermano muerto para entregarle sus alitas para que vaya al cielo, enfrenta a la cultura popular chilena más profunda con el ascenso de una nueva cultura de apertura al mundo que comenzaba en los años 60. Otros temas de la película son la trascendencia y la infancia desvalida.

CHACAL DE NAHUELTORO, 1969, Miguel Littin. Denuncia contra la pena de muerte e injusticia social. Littin basó todos los diálogos en las declaraciones efectuadas por el asesino a lo largo del juicio y a unos periodistas.

TRES TRISTES TIGRES, 1968, Raúl Ruiz. Adaptación libre de la obra homónima de Alejandro Sieveking, fotografía de Diego Bonacina, protagonizada por Nelson Villagra, Shenda Román, Jaime Vadell y Luis Alarcón.

VALPARAÍSO, MI AMOR, 1969, Aldo Francia. Cuatro niños de recursos escasos han quedado abandonados porque el padre, cesante, enfrentados en forma brutal a la vida, desde su problemática situación social, se encamina a una marginalidad difícil de eludir. Inspirada en la obra de Alain Resnais (*Hiroshima Mon Amour* 1959) y en el neorrealismo italiano.

CINE CHILENO Y EXILIO

El 11 de septiembre de 1973 tras el golpe militar, las tropas militares llegaron a los estudios de Chile Films y quemaron miles de metros de película. Una de las disciplinas artísticas más perjudicadas por el golpe de estado

sin duda fue el cine. Además de allanar Chile Films, se cerraron escuelas de cine universitarias y la producción filmica quedó paralizada. De esta manera, voluntaria o forzada, se produce el exilio de cineastas y actores, los cuales se radican en países de Europa y Centro América donde reciben el apoyo de organismos públicos y privados, interesados en la situación política chilena. Los exiliados chilenos desarrollaron una amplia filmografía en el exilio con más de 178 producciones entre 1973 y 1983. Es así que Raúl Ruíz y Helvio Soto trabajan en Francia o Miguel Littin en México.

Una de las películas más destacadas de este período es *La batalla de Chile* que se divide en tres partes entre 1975 y 1979 y que cuenta con el montaje de Pedro Chaskel.

La producción cinematográfica es casi nula en 1974, se continúa cerrando organismos del estado del ámbito audiovisual, al igual que carreras del mismo ámbito y se deroga la ley de protección al cine nacional.

La mayoría de las obras de este período en el exilio abordaban las temáticas del sufrimiento del pueblo chileno, la prisión, la tortura y la vida en el exilio. Algunas de ellas tuvieron gran éxito de público como: *Llueve sobre Santiago* de Helvio Soto, *Actas de marusia* de Miguel Littin o *Ardiente paciencia* de Antonio Skármeta.

Realizadores y filmes destacados 1973-1988

PATRICIO GUZMÁN, *La batalla de Chile* 1975-1979.

PEDRO CHASKEL, *Aborto* 1965, *Venceremos* 1970, *Los ojos de mi papá* 1979, *Una foto recorre el mundo* 1981, *Imágenes de un primero de mayo* 1987.

SILVIO CAIOZZI: *A la sombra del sol* 1974, *Julio comienza en julio* 1976.

MIGUEL LITTIN: *Actas de Marusia* 1974, *El recurso del método* 1978, *La viuda de Montiel* 1980, *Acta general de Chile* 1986.

RAÚL RUIZ, *Palomita Blanca* 1973-1983, *Diálogo de exiliados* 1975.

HELVIO SOTO, *Llueve sobre Santiago* 1975.

PABLO PERELMAN, *Imagen latente* 1988.



CRISTIÁN SÁNCHEZ, *El Zapato chino* 1979, *Los deseos concebidos* 1982.

A partir de 1980, comienza el desarrollo de la filmación en formato de vídeo, como forma de cine alternativo, así como también disminuyen el número de salas de cine, dando paso a la privatización y a salas más pequeñas. En 1982, se funda el Cine Arte Normandie.

CINE CHILENO: REGRESO A LA DEMOCRACIA

La anulación de casi toda la creación cinematográfica durante la dictadura (1973- 1989), hizo que a comienzos de los años noventa se tenga que partir de cero en la reconstrucción del cine nacional y actualmente, tras casi 20 años de democracia, se comienzan a cosechar los frutos del proceso de transformación social y política que ha vivido Chile. Nacen a partir de este proceso, una cantidad significativa de realizadores que marcan el sendero del cine chileno contemporáneo.

El Festival de Cine de Viña del Mar, octubre 1990, llamado el festival del reencuentro, marca el regreso del cine chileno, sin censura. Se estrenan 9 largometrajes de ficción, entre los que destacan *Caluga o menta* de Gonzalo Justiniano y *La luna en el espejo* de Silvio Caiozzi. En esa misma época se inician los análisis para dar forma a la futura Cineteca Nacional que se funda posteriormente el 7 de marzo de 2006. En esta época de apertura a la democracia surgen realizadores cuyos filmes obtienen un valioso reconocimiento internacional:

RICARDO LARRAÍN: *La frontera* 1991 (Osos de Plata, Fes-



Johnny 100 pesos, Gustavo Graef-Marino, 1993



Violeta, se fue a los cielos, Andrés Wood, 2011.

tival de Berlín y Goya mejor película latinoamericana).

Uno de los eventos cinematográficos de 1992, es el estreno de *Palomita blanca* de Raúl Ruiz después de 20 años, cuyo estreno fue postergado por el golpe militar de 1973.

GUSTAVO GRAEF MARINO: *Johnny cien pesos* 1993, *Enemigo de mi enemigo*, 1999, *Instinto letal*, 2001.

ORLANDO LÜBBERT: *Chile la herida abierta* 1999 que para tres 2001.

LEY DE FOMENTO AUDIOVISUAL

En 1994, la División de Cultura del Ministerio de Educación y su Área de Cine y Artes Visuales a cargo de Ignacio Aliaga, recibe el encargo de coordinar el trabajo de una Comisión Interministerial de Cine que permitió redactar una política pública del sector audiovisual chileno (resumido en la propuesta Política Nacional de Fomento y Desarrollo del cine y la industria audiovisual) que fue una referencia para el proyecto de ley de cine que en 2004 fue promulgada como ley 19.981 sobre fomento audiovisual.

LAS NUEVAS GENERACIONES DE CINEASTAS CHILENOS

El inicio del nuevo milenio, da inicio al surgimiento de una nueva generación de realizadores cinematográficos, tanto del género ficción como documental, así como, a un aumento del nivel de producción audiovisual que se concreta con el estreno de más de una veintena de títulos en 2012. El apoyo del público al cine chileno, ha experimentado un aumento significativo con la asisten-

cia en el año 2000 de 157.000 espectadores a más de 2.5 millones en 2012 (Fuente; CAEM, Cámara de Exhibidores Multisalas de Chile, abril 2013).

Ignacio Aliaga en su artículo Cine, Cultura y Educación señala que: *A partir de 1999 se configura la coexistencia de cinco generaciones de directores: una primera formada en los 60' por Miguel Littin; una segunda formada en los 70' por Silvio Caiozzi; una tercera que emerge durante la dictadura: Gonzalo Justiniano, Juan Carlos Bustamante o durante el exilio Sergio Castilla, Andrés Racz, Luis Vera, Orlando Lubbert y Sebastián Alarcón. Una cuarta generación en los 90' proveniente del video, el cortometraje y la publicidad como: Cristián Galaz, Edgardo Viereck, Martín Rodríguez, Alex Bowen y Andrés Wood y, una novísima generación que surge de las escuelas audiovisuales como: Jorge Olguín, Nicolás Acuña, Sebastián Lelio, Sebastián Silva, Andrés Waissbluth, Matías Bize, Ernesto Díaz, Alejandro Fernández y Pablo Larraín, entre otros.*

En las nuevas generaciones de cineastas chilenos, desde los 90' en adelante, hay una fuerte tendencia a la autoría personal con temáticas propias y diversas, por ejemplo, Matías Bize y la temática de las relaciones humanas y de pareja, Andrés Wood sobre la vida cotidiana con un sello costumbrista, José Luis Torres Leiva con la admiración sobre la naturaleza y la soledad del tiempo, Alicia Scherson, los personajes femeninos y el reinventarse de la condición humana, Nicolás López y las nuevas generaciones, Sebastián Silva sobre las relaciones humanas y la existencia, Cristián Jiménez y las historias mínimas, Sebastián Lelio, el ser humano y sus encrucijadas, Pablo Larraín sobre la memoria, entre otros.

Detallamos a continuación, la filmografía de algunos realizadores de estas nuevas generaciones del cine chileno, que sin duda, está en proceso de expansión, renovación y de constituirse:

CINEASTAS Y FILMOGRAFÍA:

- MATÍAS BIZE: *En la cama* 2005, *La vida de los peces* 2010, *La memoria del agua* 2015.
- ANDRÉS WOOD: *Historias de fútbol* 1997, *El desquite* 1999, *La fiebre del loco* 2001, *Machuca* 2004, *La buena vida* 2008, *Violeta se fue a los cielos* 2011.
- VALERIA SARMIENTO: *Amelia Lopez O'Neill* 1991, *Secretos* 2008, *Las líneas de Wellington* 2012.
- DIEGO ROUGIER: *Sal* 2012, *Alma* 2015.
- ALBERTO FUGUET: *Perdido* 2008, *Velódromo* 2010, *Música campesina* 2011, *Invierno* 2015.
- ALICIA SCHERSON: *Play* 2005, *Turistas* 2009, *El Futuro* 2013.
- NICOLÁS LÓPEZ: 2010, *The green Inferno* 2013, *Sin Filtro* 2015.
- JORGE OLGUÍN: *Ángel Negro* 2000, *Sangre eterna* 2002, *Solos* 2009, *Caleuche* 2010, *Gritos del bosque* 2014, *Desaparecidas* (sin fecha).
- RICARDO LARRAÍN: *La frontera* 1991, *Pasos de baile* 2000, *Chile puede* 2008.
- GONZALO JUSTINIANO: *Sussi* 1988, *El fotógrafo de Dios* (sin fecha).
- SEBASTIÁN SILVA: *La Nana* 2009, *Magic, Magic* 2013, *Crystal Fairy* 2013, *Guagua cochina* 2015.
- CRISTIÁN JIMÉNEZ: *Ilusiones ópticas* 2009, *Bonsái* 2011, *La voz en off* 2014.
- MARCELA SAID: *I Love Pinochet* 2001, *El mocito* 2011, *El verano de los peces voladores* 2013.
- CRISTIÁN GALAZ: *El Chacotero sentimental* 1999, *El regalo* 2008.
- BORIS QUERCIA: *Sexo con amor* 2003, *El rey de los huevones* 2006.
- JOSÉ LUIS TORRES LEIVA: *El cielo, la tierra y la lluvia* 2008, *Verano* 2011, *Ver y escuchar* 2013.
- TATIANA GAVIOLA: *Mi último hombre* 1996, *Teresa* 2009.
- DOMINGA SOTOMAYOR: *De jueves a domingo* 2012, *Mar* 2014.
- SEBASTIÁN LELIO: *Sagrada familia* 2006, *Navidad* 2009

El año del tigre 2011, *Gloria* 2013, *La mujer fantástica* 2016.

- PABLO LARRAÍN: *Tony Manero* 2008, *Post Morten* 2010, *No* 2012, *El Club* 2014, *Neruda* 2016, *Jackie* 2017.
- MARCELO FERRARI: *Sub Terra* 2003, *Bombal* 2011.
- MARIALY RIVAS: *Blokes* 2010, *Joven y alocada* 2012, *Melody* 2015, *La princesita* (sin fecha).
- OSCAR GODOY: *Ulises* 2011.
- MATÍAS SEPÚLVEDA: *Las analfabetas* 2013.
- RODRIGO SEPÚLVEDA: *Padre nuestro* 2006, *Aurora* 2014.
- BERNARDO QUESNEY: *Desastres naturales* 2014.
- RICARDO CARRASCO: *Vacaciones en familia* 2014.
- ANDRÉS WAISBLUTH: *Un caballo llamado elefante* 2014.
- ALEX BOWEN: *Campo minado* 2000, *Mi mejor enemigo* 2005, *Muñeca* 2008.
- FERNANDO GUZZONI: *Carne de perro* 2012.
- ALEJANDRO FERNÁNDEZ ALMENDRAS: *Matar un hombre* 2014, *Aquí no ha pasado nada* 2015.
- SERGIO CASTILLA: *Gringuito*, 1998, *Perla, la película* 2015.
- ERNESTO DÍAZ: *Mirageman* 2007, *Mandrill* 2009, *Santiago violenta* 2014, *Redentor* 2014.
- MATÍAS ROJAS: *Raíz* 2013, *A la sombra de los árboles* 2015.
- MATÍAS LIRA: *Drama* 2013, *El bosque de Karadima* 2014.
- SEBASTIÁN SEPÚLVEDA: *Las niñas Quispe* 2014.
- ALEJANDRO LAGOS: *Génesis Nirvana* 2014.
- MAGALI MENESES: *Ríos de luz* 2010, *Un domingo de primavera* 2014.
- ISIDORA MARRAS: *París, Calera, Santiago* 2010, *No soy Lorena* 2014.
- ELISA ELIASH: *Mami te amo* 2008, *Aquí estoy, aquí no* 2011.
- JUAN FRANCISCO OLEA: *El Bluff* 2009, *El cordero* 2014.
- NICOLÁS ROJAS: *Distancia* 2015.
- CONSTANZA FERNÁNDEZ: *Mapa para conversar* 2011.
- JULIO JORQUERA: *Mi último round* 2011.
- NAYRA ILLIC: *Metro cuadrado* 2011.
- CRISTIAN QUINZACARA: *Razones para amarla* 2015.
- ALFONSO GAZITÚA: *La mujer de la esclavina* 2015.
- DIEGO ESCOBAR: *La paradoja de Zenón* 2015.
- CLAUDIO CARMONE: *En la gama de los grises* 2014.
- ROSARIO ESPINOZA, ENRIQUE FARÍAS: *La madre del cordero* 2015.
- GUILLERMO HELO: *Las niñas araña* 2015.
- MARÍA JOSÉ SAN MARTIN: *Rara* 2015.

- ALEJANDRO TORRES: *El tila* 2016.
- RICARDO MAHNKE: *Huesos rotos* 2014.
- TITO GONZÁLEZ GARCÍA: *Los soles vagabundos* 2016.
- SERGIO CASTRO SAN MARTÍN: *La mujer de barro* 2015.
- CRISTÓBAL VALDERRAMA: *El nombre* 2015.
- RODRIGO SUSARTE: *Ventana* 2015.
- PABLO BERTHELON: *Amapola roja (sin fecha)*
- SEBASTIÁN PEREIRA: *Los iluminados* 2015.
- ALEX ANWANDTER: *Nunca vas a estar solo* 2016.
- ROBERTO DOVERIS: *Las plantas* 2015.
- SEBASTIÁN BRAHM: *La vida sexual de las plantas* 2015.
- PABLO GUTIÉRREZ: *Los habitantes* 2016.
- BARBARA PESTAN: *Joselito* 2016.
- JORGE YACOMAN: *Fragmentos de Lucía*, 2016.
- DAVID BELMAR: *El origen del cielo* 2015.



El documental no es más que el tratamiento creativo de la realidad
(John Grierson).

5. EL DOCUMENTAL CHILENO

Los primeros antecedentes sobre el documental en Chile, se remontan a 1900, cuando se exhibe la obra *Carreras en Viña*. Más tarde, en 1902 se presenta *Ejercicio general de bombas*, uno de los materiales más antiguo conservado. Denominador común de estas obras, era el captar la realidad, la actualidad que daban cuentan del nuevo invento.

HITOS DOCUMENTAL CHILENO

Primeras épocas: Registro de acontecimientos nacionales.

1910: Año del Centenario, auge con los realizadores Julio Cheveney y Arturo Larraín Lecaros. *Festejos en el parque Cousiño*, *Revista militar*, *Inauguración Palacio Bellas Artes*, *Revista naval*.

1919: Salvador Giambastiani, realiza *Recuerdos del mineral del teniente*, restaurada en 1957, por Kaulen y Martorell, se conservan 12 minutos.

Rafael Sánchez, Precursor del documental chileno: Fundador del Instituto Filmico de la Universidad Católica. Su documental *Las callampas*, 1957, se anticipa al cine social que se desarrollaría en los años 60' en Chile y Latinoamérica.

Jorge di Lauro, Nieves Yankovic: *Andacollo*, 1958. Este documental muestra la celebración del día de la Virgen de Andacollo, desde el 25 de diciembre, fecha de la llegada de los peregrinos hasta su partida, a los tres días de su inicio. Destaca la fotografía de Andrés Martorell.

Joris Ivens: *A Valparaíso*, 1963, Viaje en imágenes a través de Valparaíso (Chile). Joris Ivens y su presencia en Chile, permitió influir en el desarrollo del documental chileno y en la obra de varios realizadores. En 1964, Ivens, realiza *El Tren de la Victoria* con Patricio Guzmán y Sergio Bravo.

DOCUMENTAL DEL NUEVO CINE CHILENO

(1959-1979)

- MIGUEL LITTIN: *Compañero presidente* 1971.
- HÉCTOR RÍOS: *Venceremos* 1970, *Colonia penal* 1970, *Entre ponerle y no ponerle* 1971.
- ORLANDO LUBBERT: *Puños frente al cañón* 1972-1975.
- HELVIO SOTO: *Llueve sobre Santiago* 1975.
- SEBASTIÁN ALARCÓN: *La noche sobre Chile* 1977.
- PATRICIO GUZMÁN: *La Batalla de Chile* 1972-1979.
- SERGIO BRAVO: *Día de organillos* 1959.

CINE DOCUMENTAL DE AUTOR

- IGNACIO AGÜERO: *Cien Niños esperando un tren* 1988, *El Diario de Agustín* 2008, *El otro día* 2012.
- DAVID BENAVENTE: *El Willy y la Myriam* 1983.
- CARLOS FLORES: *El Charles Bronson chileno* 1976-1984.
- CHRISTIÁN LEIGHTON: *El corredor* 2004.
- FRANCISCO GEDDA: *La minga que movió la vieja iglesia de Tey*.
- SILVIO CAIOZZI: *Fernando ha vuelto* 1998.
- JEANETTE PAILLÁN: *Punalka, el alto Bío-Bío* 1995.

DOCUMENTALISTAS CONTEMPORÁNEOS Y FILMOGRAFÍA

- SEBASTIÁN MORENO: *La ciudad de los fotógrafos* 2006 *Habeas Corpus* 2015, *Sin alma (sin fecha)*.
- PACHI BUSTOS, SERGIO LEIVA: *Actores secundarios* 2004.
- CARMEN LUZ PAROT: *El derecho a vivir en paz* 1999, *Estadio Nacional* 2002.
- CARMEN CASTILLO: *Calle Santa Fe* 2007.
- ESTEBAN LARRAIN: *Patio 29 historias de silencio* 1999, *Mary & Mike* 2015.
- MARCELA SAIDD: *I love Pinochet* 2001, *El mocito* 2010, *El verano de los peces voladores* 2013.
- PEDRO CHASKEL: *De vida y de muerte, testimonios de la operación Cóndor* 2015.
- MARÍA TERESA LARRAÍN: *El juicio de Pascual Pichún* 2007.
- MATÍAS PINOCHET: *El mago* 2014, *Los Rockers* 2012.
- LORENA GIACHINO: *Circo pobre de Timoteo* 2013.
- IVÁN OSNOVIKOFF, BETTINA PERUT: *La muerte de Pinochet* 2011, *Surire* 2014.
- JOSE LUIS TORRES LEIVA: *El viento sabe que vuelvo a casa* 2016.
- VIVIENNE BARRY: *Atrapados en Japón* 2015.

JÓVENES GENERACIONES DOCUMENTALISTAS:

- THOMAS MURRAY: *Propaganda* 2014.
- PEDRO LACERDA, CONSTANZA LUZORO: *Buscando a Matilde* 2014.
- MIGUEL SOFFIA: *Campamento esperanza* 2014.
- EDUARDO MONTALEZZA: *El último lugar* 2013.
- IVÁN HUIDOBRO: *Pasión y desierto* 2014.

- ANDRÉS AROS: *Temporeras* 2014.
- CRISTOPHER MURRAY: *Manuel de Ribera* 2010, *La parábola del Cristo ciego (sin fecha)*
- MAITE ALBERDI: *El Salvavidas* 2011, *La once* 2014.
- BRUNO SALAS: *Escapes de gas* 2013.
- CLAUDIA BARRIL, SEBASTIÁN MORENO: *Habeas Corpus* 2014.
- PAOLA CASTILLO: *74 metros cuadrados* 2012, *Genoveva* 2014.
- CATALINA VERGARA: *Mujeres del silencio* 2004, *La última estación* 2012.
- JAVIER CORREA: *A primera hora* 2012.
- BORIS PETERS: *Ana* 2010, *Leontina* 2012.
- MELISA MIRANDA: *Médula* 2013.
- TEVO DÍAZ: *Pena de muerte* 2012.
- CAROLA FUENTES: *Chicago Boys* 2014.
- NICÓLAS VIDELA, CAMILA JOSÉ DONOSO: *Naomi Campbell* 2013.
- EDISON CÁJAS: *Titanes* 2011, *El vals de los inútiles* 2013.
- PETER MCPHEE: *Al final del día* 2014.
- DIEGO VÉLIZ: *Aquí nos quedamos* 2014.
- JOSÉ MARÍA GONZÁLEZ: *Darío en toma* 2014.
- RODRIGO LEPE: *María Elena* 2014.
- JAIRO BOISIER: *Cabezón* 2014
- MARÍA LUZ HURTADO, LUIS CIFUENTES: *Héctor Noguera y la vida es sueño* 2015.
- BLANCA GODOY: *(P) Olla común* 2015.
- RENATO DENNIS: *Aperrando, aperrando* 2015.
- CAROLINA ESPINOZA: *El tren popular de la cultura* 2015.
- DIEGO MARÍN VERDUGO: *En nombre de la copa* 2015.
- RODRIGO HERNÁNDEZ LIRA: *Soy Colla* 2015.
- LEONARDO PAKARATI: *Te Kuhane Te Tupuna el espíritu de los ancestros* 2015.
- MARCIA TAMBUTTI: *Allende, mi abuelo Allende* 2015.
- MIJAEEL BUSTOS: *Un cuento de amor, locura y muerte* 2015.
- DANAE TOSELLI, EMILIA MARTÍNEZ: *Útero* 2015.
- COTI DONOSO: *Cuando respiro* 2015.
- CAROLINA ADRIAZOLA, JOSÉ LUIS SEPÚLVEDA: *Crónica de un comité* 2014.
- MIGUEL ÁNGEL VIDAURRE: *Gringo Rojo* 2016.
- PAULO PAULISTA: *El cantar de los grillos* 2015.
- NICÓLAS GUZMÁN: *Si escuchas atentamente* 2015.

- JORGE LEIVA: *Quilapayún* 2015.
- NICO MOLINA, ANTONIO LUCO: *Castores* 2014.
- DANIEL OSORIO: *El soltero de la familia* 2015.
- HANS MULCHI: *Alas de Mar* 2015.
- ANA MARÍA HURTADO: *La encomienda del abuelo* 2015.
- ALEJANDRO SAAVEDRA: *Alma* 2016.
- GLORIA LASO: *Viejos amores* 2016.
- FRANCISCO HERVE: *La ciudad perdida* 2016.
- MAITE ALBERDI: *Yo no soy de aquí* 2016.
- ALBERTO SERRANO FILLOL: *Tanana* 2016
- JOSE CARVAJAL: *Génesis*, 2016.
- LORENA PÉREZ OSORIO: *Retazos a tres voces*, 2016.

Tras el incremento en la producción de documentales, y la falta de espacios donde exhibirlos es que a partir del año 2010 se crea una agencia privada, que cuenta con financiamiento público, a través del Fondo de Fomento Audiovisual, ChileDoc, cuyo objetivo nace de la “necesidad de articular una red de contactos global y favorecer vínculos que ayudaran a generar oportunidades y negocios para producciones documentales que, en el país, carecían de espacios de exhibición”. Dos años después crean Miradoc, empresa de distribución encargada de poner al alcance ciudadano una cartelera anual de documentales de reciente producción, a través de la vinculación con más de 15 salas de exhibición cultural a lo largo del país. La existencia de ChileDoc y Miradoc, ha sido de gran importancia para el desarrollo documental chileno de los últimos tiempos.

RESUMEN

Los códigos particulares o formas cinematográficas están definidos por los géneros y escuelas cinematográficas. Particularmente el terror, el cine negro, thriller, ciencia ficción, melodrama, histórico, western, musical, representan los géneros cinematográficos más clásicos o más fácilmente reconocibles, pero, en la actualidad, esa definición tan específica, se ha ido mezclando y en una película se pueden conjugar uno o más géneros. Las principales escuelas cinematográficas o llamadas también

vanguardias, han generado el cine contemporáneo y sus cineastas más destacados, todos ellos, en mayor o menor medida, han recogido los aprendizajes, las técnicas, las tendencias y las innovaciones de las escuelas que hemos revisado, para ponerlas al servicio de sus obras personales. El estudio de los códigos particulares nos lleva a la revisión de la cinematografía y cineastas más representativos de Latinoamérica, Europa y Asia, entre otros. El cine chileno nace en los albores del siglo XX y ha vivido una particular historia que sin duda está marcada por el golpe militar de 1973 y que partir de la vuelta a la democracia ha ido experimentado el surgimiento de las nuevas generaciones de cineastas que han ubicado al cine de nuestro país en el panorama cinematográfico internacional. El cine club escolar debe privilegiar la revisión, análisis y estudio del cine chileno, ya que en la medida de su conocimiento y apreciación, podemos generar nuevas audiencias para nuestra cinematografía, uno de los objetivos principales del programa la escuela al cine.

GLOSARIO

CINE DE VANGUARDIA: Este calificativo abarca una inmensa variedad de tendencias en la historia del cine, ya que es un término relativo al momento en el que se denomina. En esta categoría de filmes se suele incluir no sólo a estilos tan diversos como el dadaísmo, el surrealismo, el futurismo, el impresionismo, el expresionismo ni la abstracción, sino el llamado cine marginal o *Underground*. Entre los logros que han caracterizado muchas películas de vanguardia está la búsqueda de una forma poética más pura y libre de la lógica narrativa, la profundización en el realismo o el desdén por el naturalismo. Una figura de renombre universal es Luis Buñuel.

CINE INDEPENDIENTE: En los EEUU, a partir de la década de los 60, la nueva generación de directores se forma en la televisión. Se trata de unos cuantos cineastas inquietos también por hacer un nuevo cine narrativamente más independiente que no por el producido tradicionalmente por Hollywood; directores como Cas-

savettes, Lumet, Mulligan, Penn o Nichols. Muchos de ellos operaron desde Nueva York y crearon el cine *underground*, anticomercial, antihollywood y de vanguardia.

CINE UNDERGROUND: (Cine-subterráneo). Término acuñado por la prensa para describir a todo el cine marginal, abarcando aspectos importantes del cine independiente

COMEDIA: Género destinado a provocar risa y diversión.

EXPRESIONISMO: Un movimiento o corriente cinematográfica que se desarrolló en Alemania entre 1913 y 1930, en conjunción con otros movimientos artísticos, literatura, arquitectura, música, fotografía que el cine integró y entregó al público. Tal vez el ejemplo más clásico sea *El gabinete del Dr. Caligari* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*, 1919) de Robert Wiene.

GÉNERO: Es una forma de clasificar las películas por su temática o estilo. Se habla de musical, policíaco, histórico, documental, etc

SUSPENSE: Estrategia creada por el director de una película para mantener en vilo al espectador, ya sea mediante recursos que prolongan la tensión, o dando informaciones al espectador sobre cosas que los protagonistas no conocen.

THRILLER: Género cinematográfico o literario que persigue despertar la emoción, la intriga, la tensión y el suspense a partir de la narración de algún hecho criminal o judicial, también puede referirse a las películas cuyo fin es un tanto abierto, inconcluso y que se prestan a distintas interpretaciones.

FUENTES CÓDIGOS PARTICULARES DEL CINE

Bibliografía

- BAZIN, A. (1990). *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp.
- COUSINS, M. (2005). *Historia del Cine*, Barcelona: Blume.
- EISNER, L. (1998). *La pantalla demoníaca*, Madrid: Cátedra.
- GUBERN, R. (2014). *Historia del Cine*, Barcelona: Anagrama, Colección Compendium.
- KRACAUER, S. (1985). *De Caligari a Hitler*, Barcelona: Paidós.
- MOUESCA, J. y ORELLANA, C. (1998). *Cine y Memoria del siglo XX*; Santiago: Lom Eds.
- MOUESCA, J. (2001). *Erase una vez el cine: diccionario, realizadores, actrices y actores Santiago*: Ed. Lom,
- MOUESCA, J. y ORELLANA C. (2010). *Breve historia del cine chileno, Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Santiago: Uqbar.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2004). *Cine y Vanguardias artísticas*, Barcelona: Paidós

Sitios Web Consultados:

Cineteca online: Web archivo online cineteca nacional: <http://www.ccplm.cl/sitio/secciones/cineteca-nacional/cineteca-online/>

CINECHILE: Web Cine Chile Enciclopedia del Cine Chileno, 2014: www.cinechile.cl/

LATIN AMERICAN MOVIES DATABASE: www.latinamericanmovies.com/index.php

FOTOGRAFÍAS:

www.dvdbeaver.com

www.cinerecobrado.cl

www.independentcinemaoffice.or.uk

www.trot.com

www.cinetecadigital.cl

www.mabuse.cl

www.35milímetros.org

www.editando.cl

www.cinepata.com

www.almudenadirec.blogspot.com

www.revista24cuadros.com



PROGRAMA ESCUELA AL CINE

EQUIPO

Mónica Villarroel, Directora Cineteca Nacional

Carola Leiva, Coordinadora General

carola.leiva@cinetecanacional.cl

Antonio Machuca, Encargado Académico


antonio.machuca@cinetecanacional.cl

María Isabel Jara, Productora

mariaisabel.jara@cinetecanacional.cl

Naomi Orellana, Comunicaciones

nao.orellana@cinetecanacional.cl

 Cineclub Escolar

www.cinetecanacional.cl/redcineclubescolar/

RED CINE CLUB ESCOLAR

CINETECA NACIONAL DE CHILE

 Cineclub Escolar

www.cinetecanacional.cl/redcineclubescolar/

Organiza:

CENTRO

CULTURAL

LA MONEDA

CINETECA NACIONAL DE CHILE

Financia:



Colabora:

educarchile
www.educarchile.cl