



Universidad del Desarrollo
Universidad de Excelencia

LA APLICACIÓN DE LAS TÉCNICAS EXPERIMENTALES EN EL CINE TRADICIONAL

POR VICENTE WALKER FIGUEROA

Tesina presentada a la facultad de comunicaciones de la Universidad del Desarrollo para optar al
grado de licenciado en comunicaciones

PROFESOR GUÍA: MIGUEL ÁNGEL VIDAURRE FERRADA

SANTIAGO DE CHILE, ABRIL DE 2021

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi profesor guía Miguel Ángel Vidaurre Ferrada, quien dedicó una buena parte de su tiempo para aconsejarme y encauzarme en esta extensa investigación de un tema tan actual e histórico.

DEDICATORIA

Quiero dedicar este trabajo a mi familia y especialmente a mis abuelos.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	5
1.1 Antecedentes.....	5
1.2 Problema de Investigación.....	6
1.3 Hipótesis.....	6
1.4 Justificación.....	7
1.5 Objetivos.....	8
1.6 Metodología a Desarrollar.....	8
2. MARCO TEÓRICO.....	10
2.1 Una Nueva Mirada en el Cine.....	10
2.2 El Inicio de la Nouvelle Vague.....	20
2.3 El Formato en el Cine Americano en los 60.....	37
2.4 Nuevas Olas Latinoamericanas.....	39
2.5 Las Nuevas Tecnologías en la Industria.....	41
2.5.1 El Formato de filmación.....	42
2.5.2 La Distribución y Exhibición.....	44
3. DESARROLLO.....	47
3.1 Metodología.....	47
3.2 Estilo de Filmación Inspirado en la Nueva Ola.....	49
3.3 Las Técnicas Experimentales en la Actualidad.....	53
3.4 La Soga.....	55
3.5 Análisis y Desarrollo fílmico de: La Soga.....	59
3.6. Sábado, Una película en tiempo real.....	65
3.7. Análisis y desarrollo fílmico de: Sábado.....	68
3.8. PVC-1.....	79
3.9. Análisis de PVC-1 y las técnicas experimentales.....	81
4. CONCLUSIONES.....	89
5. BIBLIOGRAFÍA.....	93

I. INTRODUCCIÓN

1.1.ANTECEDENTES

El cine fue tomando una nueva forma de cómo ser filmada en base a una propuesta de narrativa clásica de las películas, filmadas con una técnica audiovisual innovadora. Esto en base a la creación de una corriente cinematográfica que estuvo marcada por figuras artísticas francesa como Francois Truffaut, Jean Luc-Goddard, Jacques Rivette, principales personajes de la Nouvelle Vague (Nueva Ola) y otros más como lo fueron los estadounidenses Jonas Mekas, John Cassavetes, entre muchos otros, cuyos estilos son el motivo del trabajo que otros cineastas utilizaran en sus óperas primas, como también en sus estilos fílmicos. Basándose en el uso de un cine surgido en tiempos de movilización y protesta contra el sistema, algo que este cine experimental intenta aplicar contra la industria tradicional.

Debe entenderse que el origen de las técnicas experimentales en el cine fue llevado a cabo por una nueva generación de cineastas, y este está inspirado en un contexto y estilo fílmico fundado por personajes claves en las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta, en especial la de los sesenta, que implicó el surgimiento de cineastas que buscaban ser parte de una industria por medio de un estilo cinematográfico que se distingue por su estilo de producción y narrativo, pero en especial por el formato visual. En definitiva, el cine experimental que aquí analizamos, se apoyó sobre la fórmula clásica de contar historias, la aristotélica, con inicio, desarrollo y desenlace para la creación de una nueva narrativa audiovisual.

PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

¿Puede una película narrada en estructura dramática aristotélica ser representada a través del formato experimental de filmación? ¿Es posible que las estructuras narrativas de las películas tradicionales funcionen con técnicas experimentales creadas en el siglo XX?

1.2.HIPÓTESIS

Tomando como referente cinematográfico el estilo de cine creado en la época de la Nueva Ola francesa en los años sesenta, analizaré la pregunta sobre si el tipo de formato de cine experimental, puede crear historias contadas con estructura dramática tradicional, a través de formatos técnicos no tradicionales que puedan generar un impacto en la industria audiovisual y en la crítica especializada.

Mi hipótesis se basa en la aceptación tanto de la crítica y la industria con el estilo cinematográfico que se aplica en el cine de directores del siglo XXI que filmaron historias clásicas y trabajando con la estructura aristotélica tradicional, para ser filmadas en un formato experimental, cuyo estilo de filmación se transmite desde los años sesenta en adelante, y que todavía resuena en este siglo con las obras de reconocidos cineastas, cuyo resultado demuestra el hacer un cine con dispositivo de grabación y nivel de producción más experimental. Analizando por ello, sobre el tipo de técnica audiovisual vs la estructura narrativa, desarrollando así sobre cómo historias narradas en una forma aristotélica, pueden ser contadas usando estas técnicas innovadoras.

1.3.JUSTIFICACIÓN DEL PROBLEMA

A medida que avanza el cine, esto lleva a la creación un gran número de proyectos realizados por directores y la creación de sus obras, que vieron en los movimientos como lo fueron la Nueva Ola francesa y las posteriores a esta, un cine inspirado en su temática audiovisual, tanto para su cine y su estilo de filmación en estas.

Con este tipo de proyectos, es presentado un cine que viene surgiendo desde los años sesenta, el cual se deriva al cine experimental, lo que ha llevado a crear un formato más informal, alejado de las reglas que plantea la industria.

Poniendo sobre discusión si es posible realizar un cine con historias de tradición aristotélica, guiones más desarrollados en sus personajes y tramas, filmadas con este tipo de técnica audiovisual desligada de las normas de filmación de la industria y del cine clásico que acostumbramos a ver, con todas las técnicas visuales formales y sus normas narrativas y lenguaje cinematográfico que imponía la industria en aquellos tiempos.

1.4.OBJETIVOS

Objetivo General: Definir el formato de cine en el que directores se basan para la creación de obras fílmicas y cómo es que detrás de un medio experimental de filmación existe una historia contada de forma clásica usando una técnica audiovisual experimental e innovadora.

Objetivo Específico 1: Identificar los formatos en el que es filmado este cine.

Objetivo Específico 2: Contextualizar cómo la época de la Nueva Ola influye en la innovación de la experimentación de filmar o grabar cine.

Objetivo Específico 3: Poner en definición los cineastas que usan este estilo audiovisual para la creación de sus obras y cómo resuena hoy en día tanto en la industria, como en la crítica.

1.5.METODOLOGÍA A DESARROLLAR

Para el desarrollo de la investigación que se llevará a cabo en los primeros capítulos, una serie de investigación bibliográfica, textos, archivos de noticia y biografías de autores que tuvieron una fuerte presencia en el marco del cine de las nuevas olas en los años sesenta y posteriores a estos, llegando a comprender cómo este cine influencia a los directores del siglo XXI a crear sus obras por medio de un formato experimental.

Primero se exponen las características de este tipo de cine durante la segunda mitad del siglo XX y cómo este tuvo un significado importante en la movilización de los grupos de realizadores audiovisuales para la creación de un cine con una visión creativa más personalizada y un formato menos viable para otros cineastas, donde solamente unos directores se habían atrevido a utilizar un formato de filmación innovador como lo había sido el plano secuencia (técnica de planificación de rodaje que consiste en la realización de una toma sin cortes durante un tiempo bastante dilatado) en la obra de Alfred Hitchcock de 1948, *La Soga*.

En continuidad de la investigación en los capítulos previos, ésta aterrizará en un breve análisis en relación a las nuevas olas latinoamericanas que comenzaron a surgir con el paso de los años sesenta y cómo cayó con fuerza en el continente sudamericano. Este fue un periodo clave directores de ese periodo, tanto en países como Europa y América, impulsando así a futuros realizadores a las técnicas cinematográficas de la Nueva Ola.

Los últimos capítulos del marco teórico, este se centrará en el desarrollo de la tecnología desde los inicios de estos movimientos y nuevas técnicas cinematográficas, en dónde se habla de una época donde era más complejo romper con las reglas establecidas. Así como los

aportes que introdujo en éste, desarrollando también sus presentaciones y distribuciones al público en general, y cómo se exhibe.

Finalmente, en base a lo estudiado en la investigación, se desarrollará y analizarán las películas que fueron filmadas con un estilo cinematográfico experimental de contenido dramático y estructura Aristotélica en su trama, así como analizar brevemente la película de Alfred Hitchcock y su estructura narrativa y cómo esta puede ser construida en base a un estilo de filmación como lo fue el plano secuencia y cómo ayudó ese tipo de filmación a los miembros de la Nueva Ola para instaurarlo en su nuevo cine y mezclarlo junto a sus nuevas técnicas experimentales.

II. MARCO TEÓRICO

2.1. UNA NUEVA MIRADA EN EL CINE

Desde los inicios y fines del cine de los años cincuenta y la llegada de las nuevas tecnologías a la industria, el viejo continente (Europa) se veía afectado por los nuevos conceptos y recursos que ofrecía a la industria, en su estilo y manejo del formato audiovisual en que era presentado.

Entre semejantes cambios asociados a un estilo y técnica de filmación, el concepto de contenido clásico de narración de una película era mantenido aún, lo cual hace más interesante esta nueva tendencia de filmar en otro estilo más innovador y desafiante, ante las reglas de la industria cinematográfica. Esta vendría surgiendo acompañada de un estilo de filmación, desafiando las dificultades de la industria y las técnicas que requería aplicar para filmar un cine con una corriente más atractiva y nueva, como lo hicieron en la Nouvelle Vague (Nueva Ola) movimiento clave para el uso de la filmación experimental.

Las películas se componen de distintos tipos de rangos de filmación, narración, trama, entre muchas otras estructuras tanto fílmicas como de guion, pero es en este último en donde se encuentra el modelo estructural narrativo de las películas, y esa es la fórmula Aristotélica en el cine. En donde esta funciona en base al viaje que presentan los protagonistas en las películas, sus conflictos, qué problemas deben afrontar y cómo lo hacen. Son principalmente los elementos de la trama que hacen que la película funcione como una fórmula aristotélica, estos son en relación a los objetivos que se plantea el personaje, y son esos los que mantienen en movimiento a la película, pues sin esos elementos, no existiría un drama, ni ficción

dramática, la historia y la trama no contaría con un conflicto lo cual es la base principal para un relato con fórmula Aristotélica.

“Habitualmente, una ficción dramática (drama: historia que se cuenta mediante personajes y sus acciones) se centra en un protagonista. El protagonista es el personaje principal de la historia, aquel con el que el espectador se identifica y al que sigue desde el principio al final de la narración. A lo largo de la película, el protagonista persigue un objetivo importante para él y para conseguirlo debe realizar determinadas acciones y superar ciertos obstáculos. Puede que al final alcance su objetivo o puede que no, pero hasta el final del guion debe luchar para obtener aquello que desea. Porque sin conflicto y sin lucha no hay drama, no hay ficción dramática. Si tienes un personaje que no lucha por alcanzar un objetivo, puede que tengas un estupendo documental o un gran retrato de personajes, pero no tendrás un drama, una ficción dramática.” (Vargas, 2018, p.1)

Es posible entender la relación que existe entre la fórmula Aristotélica y el cine debido al modelo clásico de narración que vemos en las películas y en sus conflictos, tanto de personajes como de la trama. El uso de estructura Aristotélica es conocido en el espacio del trabajo de guion las películas con un modelo clásico son de ese tipo porque tienen un guion con una estructura y fórmula aristotélica, la cual se divide en tres bloques, que son: Acto I (planteamiento), Acto II (desarrollo) y Acto III (desenlace). Se debe tener en cuenta que la estructura del guion debe estar bien establecida desde el punto de vista dramático para que esto funcione como una estructura aristotélica, ya que es el conflicto dramático de la trama y el personaje lo que convierte a la película con su guion estructural en una película con un contenido clásico en su narración y desarrollo de personajes en sus conflictos e historia.

“Por eso la regla básica a la hora de narrar una historia es que sin conflicto no hay drama. ¿Por qué? Muy sencillo: Si para relatar algo sólo contamos con los personajes y sus actos, habrá que hacerlos actuar, y para ello necesitamos proporcionarles un conflicto que los obligue a luchar, a moverse, a realizar acciones. A esta regla básica hay que añadirle algo más: Sin lucha tampoco hay drama. Porque si tienes unos personajes y les das un conflicto para que actúen, pero los personajes se dedican a lamentarse de su mala suerte y no hacen nada para mejorar su situación, seguirás sin tener un drama.” (Vargas, 2016, p.1)

La estructura Aristotélica, conocida en el espacio del trabajo de guion las películas con un modelo clásico son de ese tipo porque tienen un guion con una estructura y fórmula Aristotélica, la cual contiene tres Actos: planteamiento, desarrollo y desenlace, o clímax.

Acto I (Planteamiento):

“El Acto I es una unidad de acción dramática en la que se plantea su historia. Tiene que plantear la historia, presentar a los personajes principales, establecer la premisa dramática, crear la situación y disponer escenas y secuencias que elaboren y desarrollen la información sobre la historia. Todo en el Acto I contribuye a planear la historia. Por eso el contexto dramático del Acto I es el planteamiento.” (Field, 1984, p.24)

Acto II (Desarrollo):

“El Acto II es la unidad de acción en la que su personaje se enfrenta y supera (o no supera) todos los obstáculos para satisfacer su necesidad dramática. Si sabe lo que su

protagonista quiere ganar, obtener, conseguir o alcanzar a lo largo de su guion (la necesidad dramática), su historia pasa a ser la de cómo supera su personaje todos los obstáculos para cumplir su necesidad dramática” (Field, 1984, p.24)

Acto III (Desenlace o Clímax):

“El Acto III es una unidad de acción dramática y se prolonga hasta el final del guion. Se enmarca en el contexto dramático conocido como resolución. Resolver significa “encontrar una solución. Explicar o aclarar. Descomponer en elementos o partes”. No es el final de su historia, es la solución del guion. ¿Qué le pasa a su protagonista? ¿Vive o muere? ¿Triunfa o fracasa en su viaje? ¿Recupera su mercancía robada o no? ¿Cuál es la resolución de su historia?” (Field, 1984, p. 123)

La fórmula aristotélica, estilo clásico de contar historias en el cine y cómo hacerlas marcaran un momento en la historia del cine y en cómo filmar estas historias creadas en base de la estructura clásica aristotélica, cuyo estilo de filmación vendría tomando más fuerza en principios de los años sesenta, con nuevos personajes dentro de la industria fílmica, provenientes de Francia.

Las nuevas técnicas que irían surgiendo en el mundo del cine estarían instauradas ante una propuesta audiovisual que implica la libre creatividad de las y los directores, que se entiende como un cine con técnicas experimentales, cuya definición es más de usar nuevas técnicas en una película, la cual tendrá una visión más propia del autor y esta se desliga de las clásicas técnicas audiovisuales del cine clásico tradicional, donde este tipo de cine “[...] convierte cualquier experiencia humana en un espectáculo narrativo audiovisual sometido a las convenciones establecidas por la tradición cinematográfica, en la cual se han incorporado

los elementos de diversas tradiciones artísticas producidas y probadas con anterioridad al surgimiento del cine.” (Celis B., 2008, p. 17) El cual claramente se trata de los clásicos géneros donde respetan una línea narrativa y conceden al espectador un conflicto humano con un desenlace estructurado en base a inicio, desarrollo, clímax y final, a eso se le añade los recursos cinematográficos, como lo son el sonido, imagen, música, edición, así como su post producción.

“[...] aquel que respeta las convenciones visuales, sonoras, genéricas e ideológicas cuya naturaleza didáctica permite que cualquier espectador reconozca el sentido último de la historia y sus connotaciones. El cine clásico, entonces, establece un sistema de convenciones semióticas que son reconocibles por cualquier espectador de cine narrativo, gracias a la existencia de una fuerte tradición. El cine clásico se apoya en el respeto a las convenciones en el empleo de los recursos audiovisuales (especialmente en lo relativo al punto de vista, la composición visual, la edición, la relación entre imagen y sonido, y las tradiciones genéricas)” (Celis B., 2008, p. 17)

La forma del cine tradicional o clásico, y su narración y estructura tradicional, no fue motivo para que en la industria llegará un nuevo tipo de arte cinematográfico y eso fue el cine experimental, pero lo que más se produjo interés, fue en cómo las técnicas de este cine son aplicadas en la estructura de narración clásica aristotélica de las películas tradicionales.

“Se entiende por cine experimental toda obra audiovisual que intenta salirse de lo convencional y explorar nuevas maneras de afrontar el proceso fílmico. La mayoría de cineastas experimentales trabaja de manera totalmente independiente y con

presupuestos muy bajos. La preocupación de estos cineastas reside principalmente en la innovación y en la fidelidad a sus propias ideas, ignorando el impacto que puede tener la obra en los espectadores o sus posibilidades comerciales.” (De Lucas, 2017) página web

Por ellos, se debe entender que la técnica de un cine experimental y su estilo de filmación instauraron un uso de narración fílmica en el contenido clásico narrativo de las películas tradicionales, pero pensando en cómo estas serán grabadas y desarrolladas con el uso de las técnicas de un cine más experimental.

“El lenguaje del cine experimental está invariablemente atado a la forma y no tanto al contenido. Los contenidos siempre o casi siempre serán los mismos, en cambio la forma de contar siempre cambiará, ya que está ligada a la percepción que tiene cada director y cada director, tratará, en lo posible de sus capacidades, de cambiar la percepción colectiva y general que tienen los espectadores del mundo, de una silla, del amor, la muerte, el pensamiento, el lenguaje, el progreso, la neurosis, la cultura y todos y cada uno de los procesos que forman la condición del ser humano.” (González Zarandona, 2005, p. 13)

Así mismo, es cómo el cine experimental, o su forma, entendido como técnicas de filmación, pueden irrumpir en un contenido clásico de una película y en su historia y ser contada en una forma más personal y alejada de las típicas reglas de filmación y mostrar al espectador y sobre todo a la crítica e industria, el manejo de la narración fílmica experimental en una película de estructura narrativa aristotélica, o cine tradicional.

“El lenguaje de cine experimental no es un lenguaje que tenga todos los elementos, reglas, costumbres y repeticiones como el de cualquier género cinematográfico. En sí, los encuadres no siempre cumplen con la regla de tres tercios, ni tampoco utilizan mucho la fórmula matemática con la cual observamos el objeto en alguno de los cuatro puntos áureos. La cámara, más que en mano, no está controlada como una película no experimental. El manejo de la cámara es más libre y se guía por diversas opciones que el director pueda encontrarle: metáfora de los sentimientos de un personaje (si es que existe uno), movimiento que reproduzca un movimiento en específico, velocidad y desenfoco, etc.” (González Zarandona, 2005, p.13)

Los nuevos movimientos cinematográficos, cuyos intereses en instaurar un nuevo concepto de filmación dentro del cine tradicional, implicaría un estilo más innovador, desafiante y experimental en el cine clásico como lo conocemos, su estructura clásica aristotélica sería contada a través de la visión de este cine experimental y con tintes innovadores dentro del aspecto visual de la película, pues dicho movimiento de cineastas, apuntaría a crear un cine en donde su formato técnico sea el marco que genere un cambio en la manera de hacer este, en cómo filmarlo. Cuya inspiración se originaría en el cine de grandes autores de los años cuarenta y cincuenta:

“El fundador de la revista Cahiers du Cinéma, André Bazin, lideró este movimiento acompañado de un grupo de intelectuales y críticos de cine, colaboradores de la revista, entre los que figuraban François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol o Eric Rohmer. A través de sus publicaciones en la revista, se desentienden de la tradición del cine francés.”

Este movimiento fue el responsable de que nacieran nuevas técnicas de rodaje y así incluirlas en el cine de fórmula clásica aristotélica, dándole así a la película y a su narración clásica un nuevo estilo de cine creado por los cineastas que lo impulsaron. Cuyas inspiraciones fueron cineastas ya experimentados, cuyas obras comenzaban a tomar un tono y una técnica propia del autor, por lo que decidieron utilizar un nuevo estilo de filmación y aplicarlo en sus obras, sometiéndose así a los desafíos que implican estas.

“Influidos por obras de directores norteamericanos como Alfred Hitchcock y Orson Welles, niegan el carácter colectivo del proceso de creación de la película y proponen la figura del director como el único autor y creador de la misma. Defienden, además, un cine de corte realista, auténtico y fresco.” (Alliance, 2018) página web

Fue precisamente el cine de Alfred Hitchcock, uno de los cineastas que inspiró al cine a ciertos autores claves del movimiento francés Nouvelle Vague, tanto su forma de filmar como en su trabajo de personajes y narrativa fílmica, la cual introdujo este concepto de técnica de grabación para las obras de los cineastas de la Nueva Ola, y en base a esta, crear un estilo propio el cual no sea idéntico al de los cineastas como Hitchcock, Ford o Wells, pero si con una propuesta audiovisual y narrativa inspirada en esas técnicas ya usadas, donde el uso de la cámara ayuda a enfocar los elementos más importantes de la historia y cómo estas historias están filmadas, logrando tanto un reconocimiento más de interés en el cine de los grandes directores.

“La principal inspiración de los cinéfilos de la Nueva Ola vino de directores como Alfred Hitchcock, John Ford, Howard Hawks y Nicholas Ray. Ellos representaban la

audacia formal y el estilo, imprimiendo un sello tal a sus cintas, que eran reconocibles a primera vista. De esta forma nadie podía confundir a Hitchcock o Ford y sus obras pertenecían claramente a un "autor", a pesar de estar hechas en las rígidas condiciones de los estudios de Hollywood. Con el tiempo, la Nueva Ola logró que todos estos directores fueran valorados como tales dentro del propio Hollywood.” (González, 2009) página web

Como uno de los referentes al cine de la Nueva Ola, el cine del director británico Alfred Hitchcock trajo ante el mundo una de sus obras más destacadas tanto por su propuesta narrativa, pero por sobre todo su propuesta fílmica, la cual se trata de La Soga. Esta rompe con sus propias teorías sobre el potencial del montaje y decide filmar el largometraje en un solo plano secuencia.

“El director inglés justifica este considerable cambio en su manera de filmar debido a que la película es una adaptación de una obra teatral. En ella, la acción se desarrolla al mismo tiempo que la obra, siendo continua de principio a fin, abarcando todo el espacio de tiempo comprendido entre las 19:30h y las 21:15h. Así pues, decide que el largometraje debe ser igualmente sin interrupciones, lo cual le lleva directamente a filmar la película en un solo plano secuencia.” (Hernández M., 2017, p. 43)

En una conversación años más adelante, con uno de los ya conocidos cineastas de la Nueva Ola francesa Francois Truffaut, Hitchcock decía que la decisión de utilizar esta propuesta audiovisual en una película realizada con una estructura clásica de guion, era dejarse llevar por la forma en que esta historia, contada en el teatro, podía verse de forma similar en la

pantalla de cine, y fue entonces que experimentó con aquella técnica del plano secuencia, algo que hicieron también los cineastas de la Nueva Ola francesa, reflejar en el cine un contenido cinematográfico que se sienta real y con una mirada propia de sus autores.

“No sé sinceramente por qué me dejé llevar por el truco de “La Soga”, pues no puedo considerarlo de otra manera que como un truco. La obra de teatro se desarrollaba al mismo tiempo que la acción, ésta era continua desde que se alzaba el telón hasta que se bajaba, y me hice la siguiente pregunta: ¿Cómo puedo rodarlo de una manera similar? La respuesta era evidente: la técnica de la película sería igualmente continua y no habría ninguna interrupción en el transcurso de una historia que comienza a las 19 h 30 y se termina a las 21 h 15. Entonces se me ocurrió la idea de rodar un filme que no constituye más que un solo plano. Cuando pienso en ella, me doy cuenta de que era completamente estúpido porque rompía con todas mis tradiciones y renegaba de mis teorías sobre la fragmentación del filme y las posibilidades del montaje para contar visualmente una historia” (Hernández, M., 2017, p. 43)

Años más tarde al estreno a esta obra de suspenso del maestro británico, se sumaría lo que ya se había mencionado antes, y esto se trata del nacimiento de la Nouvelle Vague, cuyos cineastas, para entonces algunos de ellos críticos, comenzaron una travesía por romper con las típicas tradiciones fílmicas en la industria del cine, y adaptarse a contar historias con técnicas narrativas y audiovisuales experimentales.

2.2. EL INICIO DE LA NOUVELLE VAGUE

Ya en los finales de 1940, en 1948 para ser exactos, aparece el fundamento teórico a partir del cual se construiría la nueva visión del cine. Se trata del manifiesto de Alexandre Astruc titulado *El nacimiento de una nueva vanguardia: la caméra-stylo*. Este manifiesto consistía en que el cine tenía todos los medios como lenguaje para poder expresarse con tal fluidez y libertad como si se pudiera escribir con la cámara. El cual poseía entonces inédito concepto de declarar al director como un autor, así como lo podría ser el novelista o el pintor. En relación a lo señalado, se puede indicar que:

“El cine está a punto de convertirse en un medio de expresión, cosa que antes que él han sido todas las restantes artes, y muy especialmente la pintura y la novela. Después de haber sido sucesivamente una atracción de feria, una diversión parecida al teatro de boulevard, o a un medio de conservar las imágenes de la época, se convierte poco a poco en una lengua. Un lenguaje, es decir, una forma en la cual, y mediante la cual un artista puede expresar su pensamiento, por muy abstracto que sea, o traducir sus obsesiones exactamente igual como ocurre actualmente con el ensayo o con la novela. Por ello lo llamé a esta nueva era del cine la era de la Caméra-stylo.” (Naudeau, 1989, p. 221)

Francia había sido el epicentro de todas las búsquedas formales en el fértil terreno de las expresiones artísticas. La crítica, acusada frecuentemente de ser un fiel exponente de la esterilidad creativa- constituyó la academia y el laboratorio donde se formaron: Truffaut, Rohmer, Chabrol, Godard, Rivette, como lo que se puede leer en: *Francois Truffaut de Dominique Fanne* "Creo que a menudo los criterios estéticos están ligados a criterios

morales; hay films logrados y films fallidos, pero hay también films nobles y films despreciables. Hay una moral artística que nada tiene que ver con la moral corriente, pero que existe ... " (Fanne, 1974, p. 16) Rezagos de esas efusiones están en las obras de Truffaut, Rivette y Godard aunque las citas y los homenajes son frecuentes en todas las obras de la nueva ola francesa tanto como las tomas rodadas desde vehículos en movimiento que se desplazan por las calles de París, pero basta con leer de nuevo el texto sobre la *Caméra-Stylo* de Alexandre Astruc, personaje importante en esta corriente de cine, cuyos análisis con respecto al tipo de cine e historias que se estaban realizando le daban más sentido al impulso de esta nueva corriente de jóvenes y personas que cambiarían un modelo industrial, dándoles así a los autores de sus películas el control total y la libertad creativa que estos necesitaban, filmando un cine que se creía poco atractivo pero en conjunto de las propuestas audiovisuales que proponía el movimiento de cineastas y sus referentes, como lo fueron Welles y Alfred Hitchcock , dieron inicio a lo que sería un cine innovador.

"Nouvelle Vague" es la corriente de cine europeo que se opuso de manera frontal al cine comercial que llegaba desde el otro lado del charco. Estos cineastas, a través de sus escritos en *Cahiers du Cinema*, expusieron su concepción artesana del cine y defendieron que el director era el único autor y creador de la película. Destacan por mostrar una acusada simplicidad y libertad técnica a través de la utilización de cámaras ligeras y en mano. Los presupuestos eran bastante bajos con respecto a los de las cintas habituales de la industria francesa. Además, redujeron al máximo el trabajo en estudio, exponían su libertad creativa propiciando la improvisación y rodando en escenarios naturales y espacios abiertos." (Hortal, 2020) página web.

Esto venía mostrándose en el lenguaje cinematográfico y estilo narrativo en las películas, algo que planteaba Astruc.

“Lo que implica, claro está, que el propio guionista haga sus films. Mejor dicho, que desaparezca el guionista, pues un cine de tales características carece de sentido la distinción entre autor y realizador. La puesta en escena ya no es un medio de ilustrar o representar una escena, sino una auténtica escritura. El autor escribe con su cámara de la misma manera que el escritor escribe con una estilográfica. ¿Cómo es posible que en este arte donde una cinta visual y sonora se despliega desarrollando con ello una cierta anécdota, se siga estableciendo una diferencia entre la persona que ha concebido esta obra y la que la ha escrito? ¿Cabe imaginar una novela de Faulkner escrita por otra persona que Faulkner?” (Naudeau,1989, p. 224)

La Nueva Ola nace en un contexto que puede definirse como la mismísima modernidad cinematográfica, la cual tuvo sus inicios en la posguerra ya que el Neorrealismo italiano supone una nueva mirada reflexiva. En él ya somos capaces de percibir ciertos rasgos, tímidos pero importantes, de ruptura, que prefiguran la modernidad que asume la Nouvelle Vague con posterioridad, donde finalmente culminará con la explosión de los nuevos cines de 1960 entre los que nos encontramos con la Nueva Ola en Francia.

Los Cuatrocientos Golpes, de François Truffaut e Hiroshima. Mon Amour, de Alain Resnais (ambas de 1959) iniciaron, o fueron las que dieron los primeros pasos al movimiento cinematográfico. Fue el cine de Truffaut y su primera película, Los 400 Golpes (Le Quatre cents Coups) de 1959, la que sirvió de apertura para el movimiento y enseñar a la industria y crítica especializada un tipo de cine más innovador.

“Magistral película de François Truffaut, que prácticamente abrió con ella «Nouvelle Vague», movimiento del cual iba a ser su más fiel exponente. Con este primer largometraje, ganó el gran premio al mejor director en el Festival de Cannes de 1959. Dedicado a la memoria de André Bazin -quien rescató de la cárcel a Truffaut y lo impulsa como crítico en su Cahiers de Cinéma-, este film testimonial de la segunda posguerra europea posee cierto carácter autobiográfico y forma una simbiosis con el pequeño protagonista, Jean-Pierre L aud, cuyo personaje continuaría en la obra de su autor (episodio de *L'amour   vingt ans*, *Besos robados*, *Domicilio conyugal*, *La noche americana*, *L'amour en fuite*, cuando este actor ya tenía 30 años). Fue rodado en escenarios naturales y con muy pocos medios, rompiendo el estilo del “Cinema de Qualit ” (Cine de Calidad) que imperaba en la Francia de aquel período.” (Martinez-Salanova, 2003) página web.

Las películas de estos cineastas de la Nueva Ola marcaron un antes y después en la industria cinematográfica y en el movimiento, donde se podría decir que ésta definió el inicio de una forma de hacer un cine tradicional en un formato innovador, cautivando así a muchos a seguir sus temáticas narrativas y audiovisuales, entregando a otros cineastas esta misma técnica y aplicándola en sus obras.

“Para finales de los años 50 y principios de los 60, el manifiesto de la nueva ola francesa pasa de la teoría y el papel a la pantalla. François Truffaut resultó elegido como mejor director por *Los cuatrocientos golpes* en el Festival de Cannes de 1959, donde también fue proyectada la cinta *Hiroshima mon amour*, de Alain Resnais. Se consolida así el inicio de la Nouvelle Vague, que inspiró títulos tan emblemáticos

como *Al final de la escapada* (1960) de Jean-Luc Godard, *Jules y Jim* (1961) también de Truffaut o *La coleccionista* (1967) de Eric Rohmer.” (Alliance, 2018) página web

A la hora de hablar del movimiento de la Nouvelle Vague y definir a sus miembros, una tradición que está basada en los análisis contemporáneos al nacimiento de esta revolución son los que tienden a englobar a todos los miembros de la Nueva Ola, a todos aquellos que rompieron con la dinámica de “Cinema de Qualité” el típico sistema y modo de realizar películas en aquella época, negando el sistema de producción habitual, algo que se leía en las palabras de Truffaut en su crítica a la película *La Ventana Indiscreta*, con palabras como: "Hay dos clases de directores: los que tienen en cuenta al público cuando piensan y realizan sus películas y los que prescinden de él" (Truffaut, Francois: *Las películas de mi vida*, 1976, p. 100.) En teoría, pensando más allá de la forma de hacer cine tanto para la industria como para el público en general, desligarse por completo como ya es mencionado, de la clásica corriente de filmación de películas.

Con respecto a todo lo antes señalado, se puede agregar que:

“La Nouvelle Vague tuvo muchísima influencia y en muchos aspectos. Estos cineastas aportaron enormes reflexiones sobre la política de la imagen, su poder, sus posibilidades de ser documento social; ampliaron la puesta en escena e introdujeron la realidad como documento dentro del rodaje y de la ficción”. (Martinez-Salanova, 2003) página web

Sus autores fueron adaptando nuevos conceptos de estilo de filmación y técnicas tanto narrativas como audiovisuales a las obras que filmaban, todas estas dentro del marco de historias clásicas de formato aristotélico. Francois Truffaut, como uno de los más influyentes

cineastas de su generación, y admirador del cine de Alfred Hitchcock, hasta inspirarse en su fórmula fílmica para crear la suya propia, fue pionero en la definición del cine de autor, el cual abarca en la forma en que las películas son filmadas y cómo es su técnica innovadora en la creación de una obra de fórmula clásica.

“Truffaut fue una de las figuras claves responsables de la implantación de la teoría del “cine de autor”. Se mostraba a favor de abandonar los estudios y de rodar en exteriores naturales, de sustituir los diálogos literarios por otros más vulgares y casi improvisados, de prescindir de las grandes estrellas y de que el único requisito para poder dirigir una película fuese el deseo de expresarse personalmente con la cámara de manera tan inmediata y directa como un escritor con la pluma. (Ingram/Duncan, 2004: 48) En 1959, a los 27 años, Truffaut rodó su primer largometraje, Los cuatrocientos golpes. No era un hombre joven, pero sí con respecto a la norma imperante en Francia durante los 50. Después de *Tirez sur le pianiste* y *Jules et Jim* (1962) ha rodado unas veinte películas más. Sin embargo, en esos tres primeros títulos reflejó ya su propia visión del mundo y mostró su forma de pensar, revalidando así su teoría, donde un cineasta se expresa con mayor plenitud e intensidad en sus tres primeras películas, y luego se limita a reelaborar esos mismos temas y preocupaciones hasta el infinito.” (Candalaf, 2011, p. 41)

Junto a François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol, entre otros, André Bazin, avivaron con más fuerza una visión de ese cine, como puede encontrarse en las palabras de Astruc:

“[...]el término vanguardia hará pensar en los films surrealistas y en los llamados abstractos de la pasada posguerra...intenta crear un terreno exclusivo del cine; nosotros, al contrario, intentamos extenderlo y convertirlo en el lenguaje más vasto y más transparente posible.” (Naudeau,1989, p. 224)

De esta forma es que descubren y celebran el cine de Max Ophüls, Jean Renoir, Robert Bresson, Jean-Pierre Melville y Roberto Rossellini, así como el cine anti intelectual y el culto a los géneros de Hollywood, realizado por directores como Alfred Hitchcock, John Ford, o Howard Hawks. Nos dirá el autor antes referenciado, “[...]como las relaciones lógicas, nos interesan mucho más que la creación de ese arte visual y estático soñado por el surrealismo que, por otra parte, no había más que adaptar al cine las investigaciones de la pintura o de la poesía” (Naudeau,1989, página 224)

Este nuevo tipo de cine creado a finales de la década de los cincuenta y principios de los sesenta, pretendía un marco histórico tanto para hablar de un nuevo tipo y concepto cinematográfico el cual llevaba a los cineastas a poner en la mesa de la industria este nuevo tipo de movimiento que está abordado desde el concepto de crear cine, pero no ligado a las grandes industrias, sino que a crear un estilo propio de contar historias y que las palabras de los autores estén presentes en la imagen y los diálogos de los personajes de la historia que ellos quieren contar, tanto en cine con técnicas experimentales, como contadas en una estructura clásica con este tipo de técnica innovadora, en historias de narración clásica.

“No se trata de una escuela, ni siquiera de un movimiento, tal vez simplemente de una tendencia. De una toma de conciencia, de una cierta transformación del cine, de un cierto futuro posible y del deseo que sentimos de acelerarlo. Claro está que ninguna

tendencia puede manifestarse sin obras. Estas obras aparecerán, verán la luz. Las dificultades económicas y materiales del cine crean la sorprendente paradoja de que sea posible hablar de lo que todavía no existe, pues si bien sabemos lo que queremos, no sabemos cuánto y cómo podremos realizarlo. Pero es imposible que este cine no se desarrolle. Este arte no puede vivir con los ojos vueltos hacia el pasado, rumiando los recuerdos, las nostalgias de una época consumida. Su rostro ya se dirige hacia el futuro y, en el cine como en las demás cosas, no existe otra preocupación posible que la del futuro.” (Nadeau,1989, p. 224)

Desde 1958 hasta 1961, directores que hacía poco habían iniciado su carrera, se convirtieron en la base del movimiento, en la materialización del nuevo cine que revolucionó al cine tradicional, a la industria, al lenguaje cinematográfico y al público. Los principales títulos y nombres que hacen parte de este grupo del movimiento y pueden ser citados son: *El bello Sergio*, *Los primos* (Claude Chabrol), *Los amantes* (Louis Malle), *Los 400 golpes*, *Jules et Jim* (François Truffaut), *Sin aliento*, *Una mujer es una mujer* (Jean-Luc Godard), *Hiroshima, mon amour*, *El año pasado en Marienbad* (Alain Resnais), *París nos pertenece* (Jacques Rivette), *Lola* (Jacques Demmy), *Cleo de 5 a 7* (Agnès Varda).

“La diferencia entre la nueva ola francesa y los aportes concluyentes operados en otras cinematografías europeas es la tradición. Francia había sido, desde la alborada del siglo XIX el epicentro de todas las búsquedas formales en el fértil terreno de las expresiones artísticas. La fotografía y después el cine documentaron ese proceso evolutivo. La fuente de sustentación de la Nouvelle Vague eran dos: la cinemateca (santuario donde se ordenaba, clasificaba y almacenaba el patrimonio cinematográfico

custodiado por Henri Langlois) y las bibliotecas -donde como testimonio Alain Resnais en una de sus obras más cautivantes- se atesoraba “toda la memoria del mundo”. Convergen estos veneros en un hombre cuya influencia fue decisiva en la germinación del análisis y valoración del cine moderno:” (Provitina, 2017, p.1)

Con la llegada de estos nuevos visionarios, se establecía no solamente un nuevo tipo de estilo fílmico, sino que se contaba cine con un estilo propio de esta generación llamada Nouvelle Vague (Nueva Ola), los cuales pertenecieron primero al primer movimiento de cineastas que trajeron consigo una nueva forma de hacer películas clásicas, de los cuáles ya habían sido mencionados, entre ellos se podía encontrar a realizadores cuyo nombres resonaron con el paso de los años, como lo fue Truffaut, Goddard, entre muchos otros. “Francois Truffaut es, junto con Jean-Luc Godard, el más conocido de los miembros de aquella famosa "Nouvelle Vague", surgida en 1959, y que marcó el comienzo de lo que actualmente se denomina "cine moderno". La obra fílmica de Truffaut se ha caracterizado por mantener un mismo tono, sin sobresaltos, sin innovaciones profundas, tranquilo y casi, diríamos, lógico, a diferencia de la obra constantemente polémica de su compañero Goddard, quien forma parte, sin duda, del grupo de cineastas que consideran el cine "como una forma personal de expresión". (Fernández Mañas, 1986. p. 87)

El arte de este cine transgresor, como está definido y recordado por una gran parte de la crítica especializada, realizadores, escritores, periodistas, toda y todo aquél que haya estado involucrada e involucrado en el mundo del cine, describieron la época como una etapa de cambios, o mencionaron sus impactos en las áreas del lenguaje cinematográfico que tuvieron más impacto por este nuevo surgir.

“Hay revoluciones que suponen un cambio en la cultura. Sin lugar a dudas, y a pesar de su corta duración, la Nouvelle Vague renovó por completo el lenguaje cinematográfico y marcó la forma de hacer cine de la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, este no fue el único ámbito en el que la nueva ola se hizo relevante. A través de los personajes de sus películas, la juventud francesa del momento encontró nuevos modelos e iconos con los que identificarse y aprendieron a vivir de una forma más espontánea, mucho más libre.” (Af, 2008, p.1)

Este movimiento, trajo consigo inspirar a más grupos de artistas audiovisuales a desafiar las normas de la industria, en contra de un sistema que se vio afectado tanto culturalmente como políticamente. El país prospera tanto económica como culturalmente, donde las inquietudes culturales se reflejan en una cierta revolución cinematográfica como ya se ha mencionado, que se hizo mencionar como una Nueva Ola.

“Francia asistía a una prosperidad económica muy acuciada gracias a la reforma financiera que se lleva a cabo en 1958, y que trae consigo el nuevo franco y la modernización de las infraestructuras, así como un importante éxodo rural, un surgimiento acelerado de la sociedad de consumo y la cultura de masas; a pesar de ello, a mediados de la década de los 60 comienza a resentirse este florecimiento, reflejándose sobre todo en la enorme bajada de sueldos, el empeoramiento de las condiciones de trabajo, y un preocupante aumento en el número de parados que azotaba en particular a la juventud. Esta situación fue provocando tensiones en la sociedad, que se vio polarizada en diferentes sectores, por una parte, la nueva burguesía acomodada y conformista, y por otra parte los grupos de estudiantes de

izquierdas, numerosos intelectuales –filósofos, críticos, escritores, cineastas, músicos, etc.” (Murias, 2014, p. 13)

El impulso por crear un nuevo tipo de cine y que comunique algo más nuevo y desligado del sistema industrial del cine, que estuviera más centrado en crear un cine con técnicas más innovadoras en una historia de narración clásica. Esto empieza a cobrar forma antes del surgimiento del movimiento revolucionario de la Nueva Ola. De este modo, se puede afirmar que:

“Por supuesto, trabajar en 16 mm no es suficiente –aunque sin duda en este campo hay espacio para más iniciativas de jóvenes cineastas con algo que decir” (Aguilar, 2009, p.21)

En contexto al lanzamiento de películas y crear una, hay que considerar el cine como un medio de expresión con un lenguaje propio fundamentado que esté centrado en la técnica visual y su nivel de producción, pero sin dejar de lado la forma en contar la historia que se filma, que se trataría de un formato clásico de hacer cine, en su narrativa y desarrollo de esta. Los principales motivos de que se tenga en mente un lenguaje cinematográfico puro, y esta es la relación entre autor e historia.

“Si bien existieron diferentes corrientes dentro de la Nouvelle Vague, unas más experimentales que otras, todas las películas transgredieron los cánones del lenguaje tradicional cinematográfico. Destacan por mostrar una acusada simplicidad y libertad técnica a través de la utilización de cámaras ligeras y cámaras en mano. Los

presupuestos eran bastante bajos con respecto a los de las cintas habituales de la industria francesa. Además, redujeron al máximo el trabajo en estudio, exponían su libertad creativa propiciando la improvisación y rodando en escenarios naturales y espacios abiertos.” (AF, 2008, p. 1)

Los tipos de argumentos y restricciones que les daban a los realizadores para hacer cine, daban cuenta de que la industria estaba ligada a un sistema que solamente le funcionaba trabajar de una forma más clásica como el de contener un equipo experimentado que le asegure éxito y sea seguro abordar una historia con esos recursos. Se decía que era imposible asegurar un éxito u obtener un gran resultado para una historia cinematográfica como un largometraje con los recursos más bajos y mínimos. Se equivocaron, en decidir quién y cómo se hace el cine y estar en error de cómo al analizar el cine tradicional. Este ya en la primera década del siglo XX se instalaba como el cine hegemónico. Constituyendo así su campo, siguiendo la lógica del modelo social imperante, en el que se entiende todo film como mercancía. Es decir:

“Producir un film como una mercancía, el modo capitalista de producción cinematográfica, también construye alrededor del film las relaciones sociales que produce alrededor de otras mercancías. Mientras algunas de sus actividades pueden proporcionar el placer del arte o la creación, y mientras el objeto terminado puede proveer deleite estético o cognitivo, la función determinante del film como mercancía es la valorización del capital invertido en esa producción” (James, 1989, p. 05)

De tan solo esa forma, el cine podía ser escrito a través del lente de la cámara, como lo ponía Astruc en sus propios análisis y críticas:

“[...] el cine solo ha sido un espectáculo, cosa que obedece exactamente al hecho de que todos los films se proyectan en unas salas. Pero con el desarrollo del 16mm y de la televisión, se acerca el día en que cada cual tendrá en su casa unos aparatos de proyección e irá a alquilar al librero de la esquina unos films escritos sobre cualquier tema y cualquier forma, tanto crítica literaria o novela como ensayo. Entonces, ya no podremos hablar de un cine. Habrá unos cines como ahora unas literaturas, pues el cine, al igual que la literatura, antes de ser un arte especial, es un lenguaje que puede expresar cualquier sector del pensamiento” (Naudeau,1989. p, 221)

Como movimiento que buscaba un cambio, lo obtuvo y así instaurado en los conceptos de creación de otros realizadores, el mundo audiovisual comienza a explorar los medios utilizados en la Nouvelle Vague.

Todos ellos, comenzando por Truffaut, se convirtieron en estrellas casi instantáneamente, al igual que sus desconocidos actores como lo fueron Brigitte Bardot, Jeanne Moreau, Jean-Paul Belmondo, Jean-Pierre Léaud. Así mismo, el cine que hacen ya no es tan distinto al que se puede ver en muchas salas. Pero siempre hay una excepción a la regla y en este caso se llama Jean-Luc Godard.

“Hablar de Jean-Luc Godard en la actualidad supone una ardua tarea, ya que este director pasa por ser una de las figuras más complejas e innovadoras del cine, desde hace más de cuarenta años. Complejo, prolijo, experimental, evolutivo, y a menudo metafísico, tanto a nivel del discurso como en el de la imagen, su trabajo pone de relieve cada uno de los componentes de una película, la imagen, el sonido, la palabra o la pintura. Porque Godard no se para sólo en el guion, sino que el guion es siempre

un elemento vivo, susceptible de ser cambiado, que evoluciona constantemente y que toma todo su sentido en el desarrollo del film, desde el rodaje hasta el montaje final. Los propósitos de Godard van más allá del cine en sí, porque su cine está siempre en búsqueda de la verdad, en las cosas, en los seres, en la poesía. El cineasta propone mensajes, que deben ser decodificados, los planos son espacios a los que el espectador mismo debe darles un sentido.” (Carballo, 2007, p. 74)

Fue por entonces el cine de Jean-Luc Godard el que trajo consigo al mundo de las películas y su forma de crear cine, tanto en su lenguaje como en su formato de filmación que estableció una de las convenciones más atípicas dentro del cine y su manera de hacerlo y relatarlo con un particular estilo audiovisual. Fue su obra *Sin Aliento* (1960) la que trajo al mundo del cine estas innovadoras propuestas fílmicas y narrativas en su historia y personajes.

“Casi un año después de *Los cuatrocientos golpes*, la *opera prima* de Jean-Luc Godard desafió los límites del cine desde lo formal. Oponiéndose a las convenciones que intentaban, a toda costa, esconder el artificio cinematográfico, el cineasta se dedicó a evidenciarlo una y otra vez. *Sin aliento* toma una anécdota simple para privilegiar la forma en que es narrada. El *raccord*, tema sagrado en el cine hasta entonces, deja de ser importante para abrirle paso a toda una gama de experimentos como el corte de salto y el uso disruptivo de la música. La puesta en escena deja de ser un espacio mágicamente aislado del mundo que lo rodea, el cine existe en función de los ojos que lo están mirando y así, Godard nos recuerda que aquello que está sucediendo en la pantalla es cine.” (Icónica, 2016, p. 1)

Así como es en el espacio del aprendizaje tanto en la práctica como en los cambios industriales y culturales, fueron cineastas como Truffaut quienes también aprendieron desde sus labores iniciales a trabajar como cineastas y creadores antes de convertirse en quienes son hoy en día, como en la fecha que las vidas de Rossellini y Truffaut se cruzaron en 1955. En relación a lo antes señalado diría que:

"Cuando conocí a Rossellini en 1955 en París ... me propuso trabajar a su lado. Acepté y, sin dejar mi trabajo de periodista, fui su ayudante durante los tres años en que no llegó a filmar ni un solo metro de película ... Pero el trabajo no faltaba y he aprendido mucho en su compañía ... Rossellini detesta los genéricos astutos, las escenas que preceden al genérico, los flashbacks y, en general, todo lo que es ornamental, todo lo que no está al servicio del sentido de la película o del carácter de los personajes ... Si en alguna de mis películas he tratado de seguir con la cámara simple y honradamente a un único personaje y de una manera casi documental, se lo debo a él. Dejando a un lado a Vigo, Rossellini, es el único cineasta que ha filmado a los adolescentes sin ternurismo, y *Los cuatrocientos golpes* debe mucho a Alemania, año cero" (Truffaut, 1976, p. 100)

Esta asimilación no quiere decir que fracasaron, todo lo contrario, pues efectivamente lograron transformar el cine. Pero lo que no se puede decir es que luego de este proceso se pueda seguir hablando de la permanencia del movimiento. *La noche americana* (Truffaut, 1973), por ejemplo, es la película de un director que perteneció a la Nueva Ola y tiene mucho de lo que definió su propuesta como autor, pero ya no es una obra del movimiento, que

necesariamente tiene unas limitaciones temporales, esto es, mientras fue realmente un movimiento de ruptura.

Entre todos sus aportes al lenguaje cinematográfico, los que más destacaron fueron el uso de plano secuencia en sus películas, realismo natural y el montaje como actor protagonista, pero es sobre todo el primero en el que más se refleja en su semejante estilo, como lo fue la película de Jean-Luc Godard *A Bout de Souffle* (Sin Aliento) de 1960, la que estableció el uso a cámara a mano y el uso de los planos secuencias constantemente en las películas.

Truffaut y compañía, desde la realización, probaron las ideas teóricas publicadas gracias a los progresos técnicos de fines de 1950 para la filmación de sus películas, estas de un tono sensibles, grabadas con cámaras livianas, y es así, como junto compañeros y amigos suyos, que compartían una mirada similar del cine y su estructura visual, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Eric Rohmer y Jacques Rivette revitalizaron el cine rodando fuera de los estudios, en decorados naturales, con equipos reducidos y sin estrellas y con la idea de que el realismo se apodera de las cintas, versus la tradicional y rígida forma de operar del “cinéma de qualité”, el cual corresponde a un cine más de calidad y el clásico que se ve en la industria audiovisual y de entretenimiento, pero este grupo optó por un dispositivo, formato, producción y filmación más establecida y guiada por lo personal y la pasión de crear un cine innovador y experimental.

“Libertad de expresión y técnica es lo que anhelaba el grupo de jóvenes franceses que decidieron desafiar el cine convencional pasando a la acción. De críticos en “Cahiers de cinema” y guionistas a la dirección cinematográfica, siendo bautizados con el nombre “Nouvelle Vague”. Francois Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette,

Éric Rohmer, Claude Chabrol, Alain Resnais y sus precursores Jean Pierre Melville y Agnes Varda. Una nueva forma de entender el “cine de autor”, de bajo presupuesto, que sabe aprovecharse de las mejores técnicas, rodando cámara en mano y con iluminación natural, para llevarlas a su terreno y conseguir desarrollar un cine personalista.” (Sundance TV, 2020) página web

Ellos hicieron su revolución y siguieron haciendo su cine en ese mundo que transformaron. Su origen fue impulsado por la mente de los grandes cineastas que probaron con nuevas formas de grabación, como lo fue Alfred Hitchcock con La Soga (1948), entre otros directores de renombre, cuyas técnicas en su cine traería al lenguaje cinematográfico un aporte en las técnicas de filmación y su estructura narrativa debido al formato.

2.3. EL FORMATO EN EL CINE AMERICANO DE LOS 60

Pasando al continente americano, el impacto de la Nouvelle Vague había tenido tanto impacto en la forma de hacer y comunicar el cine que también llegó a generar ruido en otros lados de la industria de cine, pero también significaba una época de cambios, tanto en la industria, la forma de hacer cine, pero sobre todo en la tecnología.

Mientras que el cine americano de Hollywood estaba dando un cambio en sus películas tanto en el estilo visual, formato de filmación, montaje, guión, todo lo que significa el impulso de traer una historia al formato audiovisual cinematográfico. Estados Unidos vivía un momento de influencia por el cine europeo, pero no esencialmente por su industria, sino por los protagonistas que impulsaron una nueva forma de contar y hacer cine desde sus propias experiencias, enfrentando así a una poderosa industria e instalando un movimiento revolucionario que tendrá protagonismo por las siguientes décadas hasta el día de hoy. El contexto descrito puede ser ilustrado de la siguiente manera:

“Algunos se alegrarán, otros lo lamentarán. Nosotros sentimos una mezcla de alegría y pensar. Hacer películas de esta manera, fuera del sistema, supone una enorme presión que no es posible soportar indefinidamente. No se trata sólo de encontrar el dinero necesario. Cada vez que se ha rodado una nueva película, nos hemos encontrado con que hay que librar la misma batalla por el derecho a mostrar nuestro trabajo.” (Aguilar, 2009, p. 24)

Para entonces, algunos sin ningún tipo de experiencia, o muy poco conocidos, pero sacando el provecho de la evolución tecnológica que surgía en la industria. Así, es posible indicar:

“Cassavetes detestaba el cine político; también el cine pretendidamente artístico. Quería un cine directo, que hablara de lo que "no sabemos". Ni cobraba ni pagaba a sus actores (no lo permitían sus mínimos presupuestos); trabajaba por ello con sus mejores amigos (Peter Falk, Ben Gazzara), creando un sistema al margen de cualquier convención en el que el rodaje era la médula de una experiencia creativa única. Los resultados, poco importaban.” (Fernández-Santos, 2004, p. 1)

El citado ejemplo sitúa al director John Cassavetes en la línea de alguien frustrado por la industria audiovisual, que su cine implicó tener una mirada plenamente independiente e ignorando las reglas y los límites impuestos por la industria, llegando finalmente a ser uno de los impulsores de los movimientos de cine independiente realizado tanto por la ola de cineastas creada en Francia y tanto así por los cineastas de cine independiente en América, recurriendo al uso tanto de un formato experimental en un contenido clásico. Por ello también fue un impulso generado en los estudios que provocan a los directores buscar otros caminos para la filmación de sus películas.

Hoy día, gran parte del cine más interesante de ambos continentes pertenece a esa misma estirpe esencial, transita por los mismos caminos estéticos e intenta ir más allá, sin preocuparse tanto del pasado y mirando siempre hacia el futuro, en contexto: como todo verdadero artista que se precie. Los grandes cineastas que surgieron o llegaron a la plenitud en los sesenta, crearon las obras de arte más astutas de la historia, y posiblemente las que son realmente clásicas. En el caso de *Los 400 Golpes* de Truffaut y *Sin Aliento* de Godard, verdaderas inspiraciones para el cine del futuro, ambas obras también inspiradas en la mirada creativa tanto técnica como narrativa de los más grandes cineastas.

2.4. NUEVAS OLAS LATINOAMERICANAS

En Latinoamérica comienza a notarse tanto el surgir como la expresión del Nuevo Cine Latinoamericano, en donde cineastas mostraron sus verdaderas necesidades y voluntades ante este nuevo cine, las cuales podrían citarse como:

“[...]por un lado, una firme voluntad de realizar un cine que acompañara y promoviera las luchas populares del momento; por otro, preocupación por encontrar un lenguaje adecuado para transmitir y representar estas nuevas realidades y sujetos, en tanto su vocación rupturista también se dirigía contra la tradición del cine clásico-industrial. [...] Una combinación de intervención política radical con experimentación estética y narrativa” (Alvira, 2015, p. 06)

En el territorio nacional, el parámetro del cine y las Nuevas Olas Latinoamericanas ponían a Chile como un marco en el que el Nuevo Cine Latinoamericano pretendía expresarse como un medio de la instauración de nuevas formas de hacer cine o crear espacios en el que los cineastas puedan abordar la cinematografía desde un enfoque más social y político, como era usual en aquellas épocas y tiempos de conflictos sociales. Así, -

“De vez en cuando y de tiempo en tiempo, aparece una clase de hombre que por sus cualidades esenciales y por la época puntual que le corresponde vivir, se convierte en un sujeto de distinción, en un personaje”. (Orell, 2006, p. 17)

Por ello mismo, debemos remarcar que la década de 1950 y su paso por los géneros y estilos de filmación comenzaron a tener más relevancia durante los años de movilización social en el territorio nacional.

“La década de 1950, marcó otro hito relevante en la historia de la cinematografía nacional, ya que es aquí cuando comienza la labor formativa con la creación en el año 1955 del Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Santiago, impulsada por el documentalista Rafael Sánchez, y en el año 1959 con la fundación del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, promovida y dirigida por, el también documentalista, Sergio Bravo. Esto implicará una nueva forma de ver el cine y una profesionalización del mismo, tanto en un ámbito técnico como en la importancia social que trae consigo y que quedará demostrada en la década posterior. El documental se posiciona como el lenguaje cinematográfico principal durante la década de 1960”. (Bell, 2016, p. 11)

Parte de los cineastas que a fines de la década de 1960 cobran relevancia destacan dentro del cine documental, como lo son Miguel Littin, Patricio Guzmán, Pedro Chaskel o Aldo Francia, entre otros. En relación con el contexto que se vivía en aquellos tiempos, crear cine era más viable hacerlo a modo de documental, filmando lo que sucedía en el entorno cotidiano utilizando las técnicas experimentales del cine en este tipo de filmación.

2.5. LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS EN LA INDUSTRIA

Como estaba estudiado y escrito en los primeros capítulos, la industria y las grandes productoras o servicios de filmación destacaban que era imposible filmar o realizar una obra cinematográfica con una reducción de equipo tanto técnico como humano. Levantando así espacios donde destacan visionados de un tipo de cine más personal, como lo es el caso del cine con las técnicas de la Nueva Ola, que ya había mencionado anteriormente. De ese modo, es posible señalar que:

“El cine americano impone, desde esta filosofía, no sólo sus modelos de estructura y lenguaje, sino también modelos industriales, modelos comerciales, modelos técnicos. Una cámara de 35 mm, 25 cuadros por segundo, lámparas de arco, salas comerciales para espectadores, producción estandarizada, castas de cineastas, etc., son hechos nacidos para satisfacer las necesidades culturales y económicas no de cualquier grupo social, sino las de uno en particular: el capital financiero americano.” (Getino y Solanas, 1969, p. 07)

Mientras que la industria se iba transformando cada vez más en un motor de información, el mundo estaba cada vez más implantado en los medios de comunicación, y sobre todo, la entretenimiento. Debido a las tensiones sociales durante los cincuenta, sesenta y setenta. Pero son estas dos últimas, en donde el cine experimental comienza tomar forma en el ámbito de la industria audiovisual y su forma de hacer cine.

“[...] sobre todo durante la década de 1960 y 1970 del siglo pasado, en EE. UU fueron las minorías, representadas por diferentes grupos, las que se hicieron de los medios audiovisuales –el cine en particular, pero luego también el video y la TV– con la

intención de comunicar su versión sobre los hechos mediáticos, denunciar actos de discriminación, violencia e injusticia, e incluso informar sobre su existencia efectiva en un universo creado mediáticamente. A los medios masivos de comunicación, manejados por los grandes poderes económicos y políticos, que instalan un discurso que produce y reproduce una ideología monocorde y a partir de ella construyen un mundo del cual quedan excluidos todas las variables que no cuadren en el modelo social que sustentan, diferentes grupos de inmigrantes ilegales, pacifistas, homosexuales, afroamericanos, feministas y pensadores de izquierda intentarán anteponer su discurso y, a través de él, generar cambios en la sociedad.” (De Negri, 2010, p. 02)

Los sectores de grupos artísticos más transgresores, independizaron la forma en que las películas tenían que ser filmadas y contadas, como era en los casos del cine chileno con Littin, Ruiz, aunque este último surgía más en los años cincuenta, y muchos otros que optaron a un cine más realista y casero, hecho por un nivel de tecnología menos cinematográfica y más experimental, siendo estas mostradas al público como un cine experimental con una visión más personalizada, contada de manera clásica, sin dejar de lado así la forma aristotélica en sus tramas.

2.5.1 El formato de filmación

Así como existe un estilo de género, un tipo de técnica de dirección, narración, producción fílmica, el tipo de duración de una película, ya sea cortometraje, medimetraje o largometraje, también existen en el mundo del entretenimiento (el cine), el tipo de realizadores con sus estilos de filmación para la historia.

Como resultado, el uso de ese lenguaje técnico implantado en el nuevo cine que fue surgiendo a lo largo de las décadas, el contenido clásico aristotélica ya estaba asociado con el nuevo uso de este lenguaje audiovisual experimental que trajo la Nueva Ola a principio de los sesenta, pasando primero por estos contenidos fílmicos que eran filmados por estos grupos de personas y el mismo así utilizado para las películas ficticias con la técnica narrativa aristotélica.

Ya mencionado en capítulos anteriores, el cine desarrolla su campo autónomo luego de que haya ido evolucionando en su trayectoria como un tipo de espectáculo y de atracción para la gente, analizado por François Albèra en *La vanguardia en el cine*, publicada en 1912.

“El surgimiento del cine en la última parte del siglo XIX configura un fenómeno tecnológico y social propio de la modernidad. En este sentido, los artistas modernos se pueden interesar en él como objeto, al mismo tiempo que les resulta imposible pensarlo como terreno de ejercicio en sus categorías. En efecto, implica rasgos antitéticos de la definición del arte a la que entonces han llegado.” (Albera, 2009, p. 63)

Mekas y otros directores de vanguardia no se oponen a la narrativa, sino que experimentan con nuevas formas de ampliarla prestando atención a la forma y a la estructura. Tanto para Dorsky y para Mekas, no existe más tema que la propia imagen, y no entiende el relato clásico como un esquema narrativo sino como una forma de aproximarse a una imagen que sólo remite a sí misma. Jonas Mekas es un cineasta cuyas obras no están asociadas principalmente al contexto de la historia, sino más que nada a la imagen y cómo esta es filmada, como lo cuenta Nahaniel Dorsky, sobre el análisis de la imagen y cómo la visión de

esta nos presenta un entorno amplio en el que un ser vivo se desenvuelve por las decisiones y actos de una sociedad, los cuales se plasman en las imágenes en movimientos del proyecto cinematográfico

“Hay una diferencia entre una imagen que es en sí misma un acto manifiesto de visión y una que utiliza la visión para representar el mundo. Una participa del presente vivo mientras que la otra es un sucedáneo. Muchas películas son serviles a una idea y un tema, y a las imágenes no se les permite existir por sí mismas.” (Dorsky, 2003, p. 31)

De acuerdo con la compleja mirada hacia cómo mantener un interés en un cine que se aleja totalmente de los estándares que conocemos del cine tradicional y su estructura clásica narrativa y de filmación, el otro cine que existe es el que asume un riesgo a la hora de qué filmar, qué contar y cómo lo filmará, cuando no tiene los recursos necesarios, y es ahí en donde la creatividad tiene un enfoque más directo hacia el crear un contenido realista, con técnicas experimentales e innovadoras para el espectador, algo que le dé curiosidad a la apuesta en escena del metraje y cómo esta se aplica en su estructura narrativa aristotélica.

2.5.2 La Distribución y Exhibición.

Culminando en el análisis sobre el mundo de las tecnologías en la industria tanto artística como cinematográfica, debemos entender que tanto como futuros realizadores y realizadoras, estudiantes o aspirantes, el contexto de exhibir, visionar y distribuir una obra o pieza audiovisual presenta una serie de diversas opciones, independientes de su periodo.

El cine corresponde al mundo del arte y la cultura, solo que, comparado con el teatro, la pintura y artes similares, este es relativamente nuevo en nuestra sociedad, al igual como lo es su tecnología. Cada día que pasa, el mundo tecnológico de la cinematografía avanza con creces tanto en nuestras vidas, como en la industria, aunque si bien las dos se relacionan con la otra, ya que el avance de la segunda implica a cómo nosotros tomamos provecho de estos cambios para bien, visto por algunos, pero perjudicial para un grupo de la población.

El streaming para unos es un nuevo medio para hacer ver a la población el trabajo de nuevos rostros en la industria, pero para otros es quitarle la esencia a una obra cinematográfica, ya sea cortometraje, medimetraje o largometraje, de poder verla en un formato teatral como lo es el cine. De ese modo:

“La cinematografía, como tecnología que corresponde a la modernidad tardía, desarrolla rápidamente su campo según los parámetros que rigen ese momento histórico. Pasa velozmente de ser una maravilla dentro del ámbito científico, para acercarse al mundo del espectáculo. En él se suma al show que agrupan diferentes atracciones, como una variedad más. Finalmente, se desvincula de toda propuesta no cinematográfica y se instala como una oferta de entretenimiento en sí, producto de un desarrollado modelo de producción industrial” (De Negri, 2010, p. 1)

Como había dicho David E. James anteriormente, el crear películas “[...] también construye alrededor del film las relaciones sociales que produce alrededor de otras mercancías. Mientras algunas de sus actividades pueden proporcionar el placer del arte o la creación...” (James, 1989, p. 5) lo que implica el cine tradicional que conocemos sea realizado con las

técnicas más experimentales e innovadoras en las películas y que estas sean vistas tal cual como una película tradicional en un formato de filmación diferente al general.

III. DESARROLLO

3.1. METODOLOGÍA

Llegando a esta etapa de análisis y desarrollo, recopilando toda la investigación descrita en los capítulos anteriores sobre el nivel de resolución y de producción que son llevadas a cabo un tipo de películas filmadas en un formato experimental, las cuales se tratan de historias con una estructura clásica aristotélica en su narración, se dará inicio con un breve, pero importante análisis de la obra del cineasta Alfred Hitchcock, *La Soga*, y por qué podemos relacionar su técnica audiovisual con el estilo de filmación que se comenzó usando también en el periodo de la Nueva Ola francesa, sobre todo el del plano secuencia. También, el motivo de filmar las películas con las técnicas experimentales años más tarde, en las obras de otros cineastas del siglo XXI y en relación al plano secuencia, también en la forma de contar una historia con las técnicas visuales aplicadas a las películas y el motivo de esto.

En esta instancia, la película a analizar será *Sábado, una película en tiempo real (2002)*, ópera prima del director Matías Bize, la cual nos permitirá entender con mayor exactitud la diferencia de hacer cine tradicional comparado con el cine más experimental llevado a cabo de la mano de este, donde la cinta es filmada con estas técnicas en una historia que es narrada con una estructura tradicional.

Así, llegando finalmente a la película de Spiros Statholopoulos, *PVC-1*. Un cineasta con un ya severo recorrido en el mundo del cine con obras de bajo presupuesto y filmadas en técnicas experimentales, elemento que vuelve a utilizar en esta ocasión, pero con una imagen y una producción más trabajada en su narrativa, con la que vendría siendo nuevamente, la

fórmula aristotélica, tratándose de una historia cruda y dramática, con un guion inspirado en una historia real.

La primera parte incluirá un análisis de las secuencias de la película donde se desarrollará la temática de la trama por medio del formato de grabación y cómo este está ligado directamente a la historia, dándole así un sentido a este formato de filmación cinematográfica. En la segunda parte se introducirá en el tema el uso de un estilo fílmico experimental de la mano de un joven aspirante a realizador cinematográfico, sin una carrera extensa en su carta de presentación. En la tercera parte se desarrollará la importancia que tiene el cine de este estilo con su formato y cómo el público acepta dicho dispositivo y así verlo como un medio de entretenimiento más.

El objetivo de la primera parte es analizar el tipo de película que está siendo presentada y entendamos la relación que existe en la forma narrativa de la historia y por qué la importancia de filmar estas historias con ciertas técnicas.

El objetivo de la segunda es identificar la mirada creativa en una obra filmada con técnicas más experimentales, y cómo el formato puede potenciar la cinta y su forma de ser narrada.

El tercer objetivo será poner en ejemplo el cine realizado en estos tipos de técnicas de filmación aplicadas en una cinta que tiene un guion el cual está escrito en una estructura narrativa tradicional, o con fórmula Aristotélica.

3.2. ESTILOS DE FILMACIÓN INSPIRADOS EN LA NUEVA OLA

Acorde a lo que habíamos estado desarrollando en el marco de la investigación, y según lo que planteaban y argumentaban los distintos personajes del movimiento cinematográfico que sacudió una ola de personas para la expresión personal de estos mismo en primera persona, como había mencionado Truffaut, y lo volvemos a reiterar en esta ocasión:

“La película del mañana la intuyo más personal que una novela autobiográfica. Como una confesión o un diario íntimo. Los jóvenes cineastas se expresarán en primera persona y nos contarán cuánto les ha pasado: podría ser la historia de su primer amor o del más reciente, su toma de postura política, una crónica de viaje, una enfermedad, un servicio militar, su boda, las pasadas vacaciones, y eso gustará porque será algo verdadero y nuevo... La película del mañana será un acto de amor” (Truffaut, 1957, en la revista “Arts”)

Expresarse a través de la trama de una película a veces puede llegar a ser uno de los elementos más comunes en el trabajo creativo de un director, guionista, cinematógrafo, que están abordando una historia original sin adaptación de texto, novela o escrito antiguo, pues es en ese estilo de cine en el que los directores y directoras que trabajan con la técnica experimental en sus películas aplicándola a historias con estructuras clásicas en sus guiones.

Dicho esto, en la obra cinematográfica de Matías Bize, se cuenta una historia escrita por Julio Rojas, quien escribió una historia simple, pero con una estructura clásica aristotélica. Esta película se trataba de una filmación más experimental al igual que su nivel de producción, pero la trama y el guion siguen perteneciendo a la estructura de la mayoría de las películas, en donde sus elementos claves para que sean así son los que se aplicaron al

principio: “[...] una ficción dramática (drama: historia que se cuenta mediante personajes y sus acciones) se centra en un protagonista. El protagonista es el personaje principal de la historia, aquel con el que el espectador se identifica y al que sigue desde el principio al final de la narración. A lo largo de la película, el protagonista persigue un objetivo importante para él y para conseguirlo debe realizar determinadas acciones y superar ciertos obstáculos. Puede que al final alcance su objetivo o puede que no, pero hasta el final del guion debe luchar para obtener aquello que desea. Porque sin conflicto y sin lucha no hay drama, no hay ficción dramática.” (Vargas, 2016) Página web.

De esta forma se puede asumir que una historia de cualquier conflicto dramático, el cual es un elemento importante en la construcción de guiones y películas por lo general, puede ser filmada con una técnica innovadora, como lo vemos en el caso de Hitchcock, los integrantes de la Nueva Ola, y en Bize y Statholopoulos.

Cuando Matías Bize se encontraba en la escuela de cine, siendo aún un estudiante, teniendo en él unos cuantos trabajos estudiantiles que no vendrían siendo nada más que cortometrajes realizados antes que su ópera prima y principal carta de presentación al mundo de las artes cinematográficas. Luego, se daría inicio a lo que sería un trabajo estudiantil, para luego ser convertido en una película de estructura narrativa clásica, filmada en un formato experimental e innovador, como el que hemos visto en películas de los cineastas franceses de la Nueva Ola. Esta película así, consigue un recorrido por festivales y logra ser premiada en distintos lugares alrededor del mundo, recibiendo entre otros el premio a la mejor actriz internacional en el Festival de Cine de Meinheim-Heidelberg, Alemania, uno de los cuatro que recibió en dicho festival.

El elemento para filmar una secuencia en un estilo de grabación para el que se consiguió en la película de Matías Bize, es debido a que la trama lo requiere, si vemos una película que está filmada en un formato como el que se hizo aquí, donde en simples palabras, el camarógrafo es un protagonista más de la historia, literalmente. Convirtiendo el elemento tecnológico en un protagonista de la historia en donde vemos las acciones de los personajes y sus secuencias porque la trama así lo requiere y quiere que se cuente. Algo que se veía también en la película de Hitchcock, la cual el director quería que el público la viera como tal. “El director inglés justifica este considerable cambio en su manera de filmar debido a que la película es una adaptación de una obra teatral. En ella, la acción se desarrolla al mismo tiempo que la obra, siendo continua de principio a fin [...]” (Hernández, M., 2017, p.43)

Por lo que en la película de Bize se da un mismo argumento, aplicando también los usos fílmicos que se analizó el marco teórico con películas de los directores de la Nueva Ola, sobre todo en el caso de Truffaut, y también con Jean-Luc Godard, con *Sin Aliento* (1960, película la cual sentaría precedentes dentro de la técnicas de filmación impulsada por este movimientos de cineastas franceses, aplicando nuevas técnicas que ya se mencionaron como: filmación en exteriores, tamaño pequeño de estas producciones, uso de cámara a mano, poca iluminación artificial y el uso de planos secuencia.

A lo largo de la trayectoria fílmica de los debutantes en el mundo audiovisual y del cine, sobre todo; han recurrido a usar un medio de producción de bajo presupuesto, contando con un equipo humano familiarizado unos con los otros y siendo lo más económico posible en los gastos de producción. Al ser películas que no tenían muchas expectativas para tener éxito en distintas etapas, como lo fue el paso por festivales tanto nacionales como internacionales, reconocimiento de la crítica y distribución en las salas de cine.

Al fin y al cabo, la visión propia del cineasta es fundamental para la película y para enseñársela tanto al público como a la industria, y así enseñarle que un tipo de cine como este es posible en el mundo del entretenimiento y logra resonar en la industria y en la crítica especializada.

Tanto el lenguaje como el dispositivo de la película, eran fundamentales para que se convirtan en una historia, debe tenerse en cuenta que este tipo de cine es el que se atreve a experimentar con todos los medios posibles a su alcance y los realizadores y el equipo exploran durante el transcurso de esta, sin pensar en las reglas de la industria cinematográfica y sus normas, solo teniendo en cuenta el límite de tiempo que tendrán la película, si termina siendo cortometraje, medimetroaje o largometraje, y pensando en su propuesta de filmación y las técnicas que se aplicarán para esta.

Algo que decía el director, es que este tipo de películas se trabajan como es en el mundo del teatro, ya que los ensayos requieren juntarse y analizar la película y estudiar a los personajes como si se estuviera ensayando en el teatro. Juntando así distintas artes, estilos de filmación, trabajo actoral y creativo para una historia que está pensada en grabarse de forma experimental, elemento que ya se desarrolló anteriormente con el cine de Hitchcock y el de Truffaut, Godard, u otros miembros de la Nueva Ola.

3.3. LAS TÉCNICAS EXPERIMENTALES EN LA ACTUALIDAD

Desde los inicios de los movimientos cinematográficos y culturales en la década de 1960 tomando de referentes a nuevos y grandes artistas y visionarios cinematográficos como sus principales referentes para el impulso de las nuevas obras audiovisuales que empezaron a poseer el formato de un cine de menor escala.

Donde filmar puede ser una oportunidad de mostrar realmente lo que es en nuestra vida cotidiana y nunca nos hubiéramos enterado si no fuera por el tipo de cine que implica la técnica experimental en el contenido narrativo clásico de las películas.

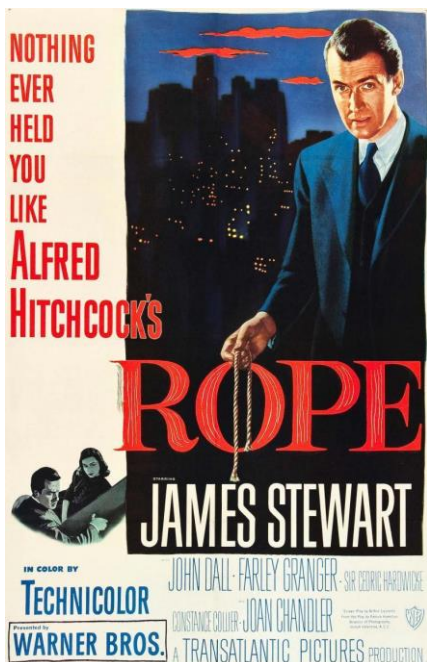
Es de suma importancia analizar dos películas ya mencionadas anteriormente para comprender la evolución de este tipo de cine y cómo ha sido su paso por la visión de los directores.

Una de ellas es *Sábado* (2002) y la otra *PVC-1* (2007), la primera de esta, dirigida por cineasta Matías Bize, para ese momento aún estudiante de la Escuela de Cine, es con la cual se entenderá el implemento de la técnica de cine experimental en una historia con fórmula clásica aristotélica, y cómo resuena hoy en día después de ver su evolución, tanto como vimos por primera vez en la cinta de Hitchcock, *La Soga*, donde el uso de la cámara a mano, en plano secuencia, funcionaba como una técnica innovadora y rompiendo con las normas típicas de grabar cine en aquellos tiempos, viéndose también como algo imposible debido a la duración de las cámaras de aquella época, que posterior a esto, evoluciona con más potencia a lo largo de la década de los sesenta con el surgir de la Nueva Ola, y en décadas posteriores, cuyo formato hoy en día es aplicable a otras películas tanto de autor como de

industria, en el uso tanto de formatos de filmación experimental como los son los planos secuencias y otras técnicas experimentales narrativas.

Luego así llegando a la película de Spiros Stathoulopoulos, PVC-1. Un cineasta con un ya severo recorrido en el mundo del cine con obras de bajo presupuesto y filmadas en técnicas experimentales, elemento que vuelve a utilizar en esta ocasión, pero con una imagen y una producción más trabajada en su narrativa, con la que vendría siendo nuevamente, la fórmula aristotélica, tratándose de una historia cruda y dramática, con un guion inspirado en una historia real.

3.4. LA SOGA



Ficha Técnica

- Año: 1948
- País: Estados Unidos
- Dirección: Alfred Hitchcock
- Guión: Ben Hecht y Arthur Laurents
- Música: León Forbstein
- Fotografía: William V. Skall y Joseph A. Valentine
- Reparto: James Stewart, John Dall, Farley Granger y Joan Chandler.
- Productora: Warner Brothers.
- Distribuidora: Warner Brothers.

Premios y Festivales

-Faro Island Film Festival 1948. Ganadora del Queer Train Award y el Golden Train Award, ambos para Alfred Hitchcock.

-Edgar Allan Poe Award 1949.

Información del Director

Alfred Hitchcock nació el 13 de agosto de 1899 en Leytonstone. Figura indiscutible del cine de misterio y de intriga, la capacidad del cineasta Alfred Hitchcock para aplicar recursos narrativos innovadores al servicio del suspense tuvo una importancia fundamental para el desarrollo del lenguaje cinematográfico moderno. Con un dominio perfecto de las técnicas

cinematográficas, dirigió películas que mantienen al espectador en un constante estado de tensión hasta el final de la proyección y que lo llevan a vivir apasionadamente lo relatado en la pantalla. El *Maestro del suspense*, como lo llamaron, supo unir tramas de gran solidez con imágenes de excepcional fuerza expresiva, concilió la calidad con el éxito comercial y dejó en su legado una de las filmografías más brillantes e influyentes de la historia: su huella habría de percibirse en numerosas imitaciones y en la obra de realizadores tan distintos como el francés François Truffaut.

Sinopsis

Dos universitarios, Brandon (John Dall) y Phillip (Farley Granger), estrangulan a un amigo de la facultad, David Kentley (Dick Hogan), con el fin de demostrar su superioridad, impulsados por las teorías de su profesor favorito, Rupert Cadell (James Stewart). Esconden el cadáver en un arcón sobre el que se servirá una cena con los siguientes invitados: el padre del muchacho muerto (Sir Cedric Hardwicke); y la tía, la señora Atwater (Constance Collier); su novia, Janet (Joan Chandler); el mejor amigo de David, Kenneth (Douglas Dick); y el profesor Rupert Cadell (James Stewart). La fiesta también cuenta con la asistente de los dos muchachos (Edith Evanson). Esa fiesta transcurre normalmente, hasta que el profesor se da cuenta de lo que está sucediendo, encuentra el cadáver y se enfurece por la brutalidad empleada por sus alumnos para convertir en verdad sus teorías.

Producción fílmica

Fue el primer film en color filmado por el director, que experimentó hasta la saciedad con la iluminación. Fue la primera colaboración con James Stewart, con quien hizo tres películas más. Fue también el primer film de “los cinco films perdidos de Hitchcock” debido a que el

director retuvo los derechos dejándolos como herencia a su hija, quien en 1984 re-descubrió la película al mundo junto con las otras cuatro, 'La ventana indiscreta' ('Rear Window', 1954), 'Pero... ¿quién mató a Harry?' ('The Trouble with Harry', 1955), 'El hombre que sabía demasiado' ('The Man Who Knew Too Much', 1955) y 'Vértigo' ('Vertigo', 1958).

Pero ante todo fue su primer gran experimento, aquel que resultó de su mala experiencia con Selznick, pero que en cierto modo contradecía sus teorías sobre la narración cinematográfica a base del montaje. Hitchcock quería realizar una película en un sólo y largo plano secuencia, acercando el cine al teatro. Debido a la imposibilidad —cada rollo de película daba para unos diez minutos— realizó determinados cortes acercándose a la espalda de un personaje y volviendo a partir de ahí.

Crítica ante su estreno y años después.

"Hitchcock podría haber elegido un tema más entretenido con el que usar la cámara fascinante y la técnica de puesta en escena mostrada en *Rope* ... La acción continua y la cámara extremadamente móvil son características técnicas de las que los artesanos de la industria sacarán mucho provecho, pero para el efecto de la audiencia no profesional. es de un interés que distrae". (Revista Variety, 1948)

"La novedad de la imagen no está en el drama en sí, que es un ejercicio de suspenso claramente deliberado y bastante delgado, sino simplemente en el método que el Sr. Hitchcock ha utilizado para estirar la tensión deseada durante la duración de la pequeña proeza" durante un "historia de escasa variedad" (The New York Times, 1948)

"Si el propósito del Sr. Hitchcock al producir esta macabra historia de asesinato fue conmocionar y horrorizar, lo ha logrado todo muy bien. La escena inicial es repugnantemente gráfica, estableciendo un sentimiento de repulsión que rara vez me abandona durante toda la película ... Sin lugar a dudas inteligente en todos sus aspectos, esta película es un asunto espantoso y, al menos para mí, fue un espectáculo agotador, no recomendado para los sensibles " (The Chicago Tribune's Mae Tinee. 1948)

“Gran parte de la emoción mortal de la obra residía en la yuxtaposición de brillo inexperto y dandismo lavanda con idiotez moral y horror brutal. Gran parte de su intensidad provino del impactante cambio en el maestro, una vez que se enteró de lo que estaba pasando. En la película, los niños y su maestro son tipos astutamente plausibles, pero mucho más convencionales. Aun así, la idea básica es tan buena y, a su manera diluida, Rope está tan bien hecho que hace un buen melodrama estrepitoso.” (TIME, 1948)

3.5. ANÁLISIS Y DESARROLLO FÍLMICO DE: LA SOGA

Recordando el tiempo en que la Nouvelle Vague impulsó a los grupos de cineastas a probar con nuevas técnicas de filmación y propuestas narrativas en base al clásico contenido narrativo que estaba impuesto, La Soga fue un referente a lo que es el cine de guion estructural clásico, una historia inspirada en una obra de teatro, la cual su realizador Alfred Hitchcock quería implantarla tal como si el público estuviera viéndola como una representación teatral, por lo que la decisión de aplicar esa técnica de filmación, de plano secuencia, se basó en experimentar y probar una nueva forma de narrar una historia. Algo en lo que el director estaba de acuerdo era que la película recibiría una respuesta mixta, pero de un trabajo que estuvo lleno de desafíos.

“Hitchcock muestra distintos pareceres en su entrevista con Truffaut, considerándola tanto una “experiencia estúpida” como una “experiencia perdonable” e incluso defendiendo su éxito “funcionó bien y la crítica fue buena” frente a algunas opiniones contrarias.” (Hernández M., 2017, p.43)



Como estaba analizado en el principio de la investigación, (en la página 14), el británico toma la decisión del plano secuencia debido a hacer esta obra cinematográfica más leal a lo que era la obra de teatro y que el público sintiera que la estaba viendo como tal. Como decía anteriormente: “[...] la acción se desarrolla al mismo tiempo que la obra, siendo continua de principio a fin, abarcando todo el espacio de tiempo comprendido entre las 19:30h y las 21:15h. Así pues, decide que el largometraje debe ser igualmente sin interrupciones, lo cual le lleva directamente a filmar la película en un solo plano secuencia.” (Hernández M., 2017, p 43).



La obra de Alfred Hitchcock se mantiene hasta el día de hoy, de acuerdo a la crítica especializada e industria fílmica, como una película icónica tanto en su género como en su lenguaje técnico y narrativo de mantener el misterio de la película utilizando una técnica tan innovadora como lo fue el plano secuencia, algo no tan usual en las tradicionales, pero que este experimentado director utilizó y experimentó con esta en el lenguaje narrativo de la película.

Según lo que pudimos leer al principio en relación a la crítica especializada, esta obra del director pudo ser apreciada desde distintos puntos de vista, desde la trama hasta su técnica

de filmación y puesta en escena en general, lo cual era uno de los pilares fundamentales en la obra del cineasta, donde una de las cosas que más llamó la atención en este nuevo drama de suspenso y misterio del británico, fue su técnica de filmación en la que el director creó la tensión y a los personajes.

Esta película es presentada como una obra de un claro ejemplo de cine tradicional, pero con una técnica de filmación bastante innovadora y poco usual en sus tiempos, el cual vendría siendo el plano secuencia. Recordemos que hacemos análisis breve a esta cinta del cineasta Alfred Hitchcock debido a su importancia como uno de los referentes para el cine de los cineastas de la Nueva Ola, quienes impulsaron las técnicas de filmación más experimentales en las películas, tanto en su siglo, como décadas más tarde, en el cine de los nuevos cineastas del siglo XXI.

La Soga, se sitúa como uno de los trabajos más experimentales en la trayectoria del cineasta, lo que significó utilizar nuevas técnicas de filmación y algunas las aplicarías después en sus próximos proyectos. “Fue el primer film en color filmado por el director, que experimentó hasta la saciedad con la iluminación. Fue la primera colaboración con James Stewart, con quien hizo tres películas más.” (Abuín, 2018, p.1).

Se podría decir que, en esta cinta, el maestro del suspenso tuvo la total libertad creativa, tanto en filmación como en narración, ya que tomó la decisión de mostrar el asesinato al principio del film y revelar a los principales responsables. Algo con lo que se comprueba la explicación del cineasta sobre el suspenso, de que el público sepa lo que está sucediendo ante la pantalla, de que haya un cadáver en el lugar donde se encuentran los personajes de la

historia, pero los protagonistas no sepan este, que solo nosotros como espectadores estemos al tanto.

“El guionista estaba en desacuerdo con mostrar el asesinato al inicio porque según él desaparecía todo suspense; Laurents era de la opinión que sería mucho mejor no mostrarlo, así el espectador se preguntaría todo el relato si allí hay un cadáver o no. Sin embargo, creo que la decisión de Hitchcock fue mucho más acertada por lo retorcido de la acción/reacción. Al saber que allí hay un cadáver, el espectador sufre cada vez que están a punto de ser descubiertos los asesinos y su horrible crimen. ‘La soga’ es una película en la que el espectador sufre con el asesino, inexplicablemente está de su lado, algo que repetiría Hitchcock más veces en su filmografía.” (Abuín, 2018, p.1)

Es así, como la cinta de Hitchcock también se vuelve una de sus primeras películas tanto experimentales en la filmación y cómo este relata la historia a través de estas técnicas.

“Pero ante todo fue su primer gran experimento, aquel que resultó de su mala experiencia con Selznick, pero que en cierto modo contradecía sus teorías sobre la narración cinematográfica a base del montaje. Hitchcock quería realizar una película en un sólo y largo plano secuencia, acercando el cine al teatro. Debido a la imposibilidad —cada rollo de película daba para unos diez minutos— realizó determinados cortes acercándose a la espalda de un personaje y volviendo a partir de ahí.” (Abuín, 2018, p.1)

Como hemos dicho, una de las características de la fórmula Aristotélica es el desarrollo de su trama y personajes, cómo se desenvuelven en ella y cómo están presentadas y narradas, y

esto se trata de los actos en el que se desarrolla la historia, que ya había mencionado al inicio del marco teórico, los cuales son: Acto I (planteamiento), Acto II (desarrollo) y Acto III (Desenlace).

En el Acto I, se presenta el lugar donde tiene acontecimiento el conflicto de la historia, y se introduce a los jóvenes universitarios, Brandon y Philip, quienes son a la vez los antagonistas de esta historia. El detonante se presenta en este acto con el asesinato de un joven llamado David, quien muere ahorcado con una soga por parte de sus dos compañeros, quienes lo matan para demostrar su superioridad, la cual es en base a una teoría sobre el crimen perfecto llevado a cabo por gente astuta. Esta teoría la escucharon de su profesor favorito, quien asiste también a la fiesta que ocurre en el departamento, donde estos jóvenes esconden el cadáver para que no sea visto por los invitados que están a punto de llegar al lugar.

En el Acto II, los invitados llegan a la fiesta y esta transcurre de manera muy natural pesa a la ausencia de David. En el lugar y acto, se introduce al protagonista, Rupert Cadell, quien investigará lo que sucede en el lugar y el conflicto que se generará en la fiesta debido a la ausencia de David.

A falta de la presencia de David, y el nerviosismo que se genera en el ambiente por la ausencia de este, Philip, comienza a mostrar una actitud nerviosa cuando Rupert observa su actitud y cuando Brandon cuenta que de pequeño mataba pollos ahorcándolos. O cuando el padre de David aparece con unos libros atados con la cuerda que utilizaron para asesinar al joven. Luego, se genera una sospecha en la actitud de los jóvenes asesinos que organizaron la fiesta. La madre de David comienza a sentirse nerviosa, por ello, la fiesta se da por

terminada y todos comienzan a salir del lugar, no sin antes de que el Rupert descubra que el sombrero de David está en el departamento.

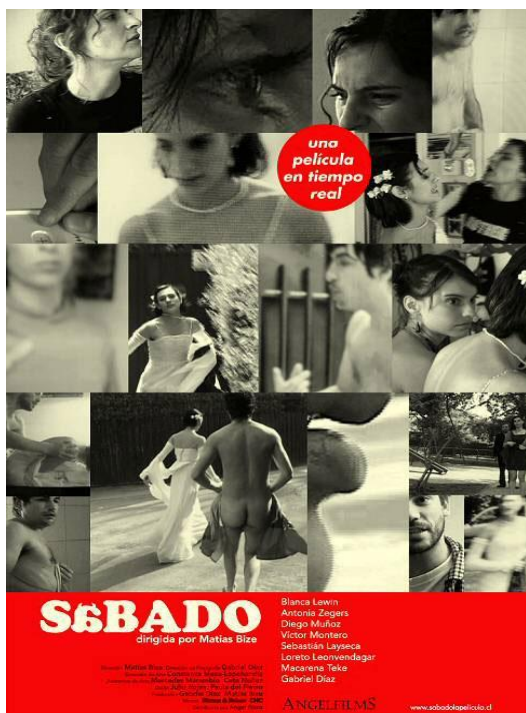
En el último acto de la cinta, el Acto III, Rupert Cadell regresa al departamento diciendo que había olvidado su billetera. Este momento se encuentra a solas con los jóvenes asesinos. En este acto, se puede presenciar el nerviosismo que hay en Philip, quien se encuentra en estado de ebriedad y su actitud es sospechosa ante los ojos de Cadell. Este les cuenta que él y Janet sospechan que hicieron algo para evitar que David llegara a la fiesta, pero Rupert les dice que cree que algo más pasó, algo grave.

Luego de investigar más a fondo a los jóvenes, Cadell halla la soga con la que fue asesinado David y tomar el revolver con el que Philip casi mata a su profesor. Rupert abre el arcón donde se encuentra el cadáver de David y este se indigna por el uso que sus discípulos ejecutaron en el joven. Luego de que Brandon se sienta desilusionado por la forma en que Rupert se tomó esto, pensando que lo comprendería mejor, el profesor y protagonista de la historia dispara con el revolver al aire para llamar la atención de la policía y arresten a los asesinos.

Al final de esta cinta, podemos decir que se trata de una historia con una narración clásica, con tres actos y en estos tres existe un conflicto, los cuales están filmados en un plano secuencia, aunque en esta cinta no nos encontramos ante un trabajo donde este plano no tenga ningún solo corte. Debido al poco rollo que tenían las cámaras en los años cuarenta, el director optó por hacer algunas tomas continuas con la otra, donde el corte no se note mucho con el siguiente, o simplemente también cortar la cámara y saltar a otro plano, como el que pudimos ver en el minuto 20 de la cinta, cuando empiezan a llegar los invitados. Es por eso

que se trata de un cine de con estructura de narración tradicional, filmado con técnicas experimentales e innovadoras para aquella época.

3.6. SÁBADO, UNA PELÍCULA EN TIEMPO REAL



Ficha Técnica

- Año: 2002
- País: Chile
- Dirección: Matías Bize
- Guion: Paula del Fierro y Julio Rojas
- Música: Dj Bitman, Roban y CHC
- Cámara y Foto: Gabriel Díaz
- Reparto: Blanca Lewin, Antonia Zegers, Víctor Motero y Sebastián Layseca.
- Productora: Ángel Films S.A
- Género: Comedia/Drama

Premios y Festivales

- Festival de Cine Down Under de Australia (Premio Mejor Director y Mejor Actriz)
- Festival Iberoamericano de Cine Cero Latitud de Ecuador (Mención Especial del Jurado)
- Festival de Cine Las Américas, en EE.UU (Mejor Ópera Prima)
- Festival Internacional de Cine Digital Isla de La Palma, en España (Mejor Película).

Además participó en los festivales de Montreal (Canadá), La Habana (Cuba), Toulouse, Biarritz y Marsella (Francia), Montevideo (Uruguay), Valdivia (Chile), Varsovia (Polonia),

Lincoln Center, Cinequest y Minnesota (EE.UU), Costa Rica (Costa Rica) y Bogotá (Colombia), entre muchos otros.

Información del Director

Matías Bize egresó de la Escuela de Cine de Chile. A los 23 años dirigió la película “Sábado” (2002), estrenada mundialmente en el “Festival Internacional de Cine de Mannheim-Heidelberg”, donde obtiene el Premio “Rainer Werner Fassbinder”. Luego dirigió la película “En la Cama” (2005), ganadora de la “Espiga de Oro” del “Festival Internacional de Cine de Valladolid”, convirtiéndose en el director más joven en obtener dicho galardón en la historia del Festival. Esta cinta cuenta con más de 40 premios internacionales y ha sido estrenada comercialmente en todo el mundo.

En Barcelona dirigió “Lo Bueno de Llorar” (2007), película estrenada mundialmente en el “Festival Internacional de Cine de Locarno”. Luego dirigió “La Vida de los Peces” (2010), estrenada en el "Festival Internacional de Cine de Venecia" y ganadora del “Premio Goya” a la “Mejor Película Hispanoamericana”.

Posteriormente dirigió “La Memoria del Agua” (2015), protagonizada por Benjamín Vicuña y Elena Anaya. La película fue estrenada en el "Festival Internacional de Cine de Venecia" Luego dirigió “En tu Piel” (2019) película dominicana estrenada en el "Festival Internacional de Cine de Transilvania".

Sinopsis

Una hora en la vida de una joven que a pocos minutos de casarse se entera de que su novio tiene una amante. En traje de novia la ofendida recorre la ciudad en busca de venganza.

Durante todo el recorrido, un camarógrafo registrará los hechos, sin cortar la cámara desde el inicio hasta el final de la película.

Exhibición y Distribución

“Sábado, una película en tiempo real”, tiene su estreno mundial en el Festival de Cine de Meinhem-Heidelberg, en Alemania, obteniendo así reconocimiento en un total de cuatro premios, incluyendo el más importante, el Premio Rainer Werner Fassbinder.

Después de su éxito en el país germano, la película recorre el mundo en distintos festivales de distintos continentes, en los festivales de Montreal (Canadá), La Habana (Cuba), Toulouse, Biarritz y Marsella (Francia), Montevideo (Uruguay), Valdivia (Chile), Varsovia (Polonia), Lincoln Center, Cinequest y Minnesota (EE. UU), Costa Rica (Costa Rica) y Bogotá (Colombia), entre muchos otros. Esto le significó estrenar la película comercialmente en Chile, Hungría, Eslovenia, Holanda y Alemania.

3.7. ANÁLISIS Y DESARROLLO FÍLMICO DE: SÁBADO, UNA HISTORIA EN TIEMPO REAL.

Esta ópera prima de Matías Bize, primer largometraje del cineasta, contaba con un presupuesto ajustado y bastante corto para lo que podía ser un largometraje y ópera prima de un joven estudiante de cine. Con un guion escrito por uno de los profesores de Bize, Julio Rojas, quien escribió una película con la clásica fórmula aristotélica, pensada como una cinta de contenido clásico y filmada como una en un formato más experimental. Como lo hicieron los directores de la Nueva Ola y antes de ellos lo hizo Hitchcock en 1948 con *La Soga*, solo que no se trataba de una producción con las técnicas creadas en la Nueva Ola, pero su uso del plano secuencia y las razones de querer mostrar una película en un transcurso de tiempo real les daban a los cineastas de estos movimientos las herramientas para crear un cine inspirado en el de estos otros grandes cineastas. *Sábado*, significó una carta de presentación del cineasta y los miembros del equipo dentro de la industria del cine nacional.

Algo que sucedió en la filmación de *Sábado*, cuando tuvieron que agregar créditos más largos a la película, lo cual fueron los únicos fragmentos editados de todo el film, para que así pasara el tiempo de una hora de película para que sea considerado un largometraje. Ya que no había presión de algún estudio o productora importante, y al tratarse de una producción pequeña, pero con una propuesta desafiante para filmar y contar, se pensó

principalmente en su propuesta original y cómo estaba pensada desde su guion y estructura narrativa, y en cómo se quería filmar.

“Al público le importa más la historia, pero estas van de la mano, ya que esta forma hacía que la historia tenga más interés y tomará mucha más fuerza, al final le jugó a favor a la historia, sin tener que preocuparme del público. Porque fue con total inconsciencia, como estudiante, antes de salir de la carrera. Gracias a lo experimental y lo raro que era se convirtió en una película y tuvo el reconocimiento que tuvo. Pues me convertí en director de cine a través de este tipo de película” (Bize, 2021)
Entrevista a Matías Bize para la investigación de tesis.

Lo que suponía ser la celebración de un matrimonio joven en un día sábado, se convierte en un momento en la vida de una chica que está a punto de celebrar su casamiento con su ya prometido Víctor, y descubre que fue engañada por este y decide tomar acción inmediata durante este trayecto de una hora en la vida de esta joven comprometida, cuyo día más importante de su vida será el descubrimiento de la infidelidad de su esposo, el término de esta relación y finalmente el buscar consuelo en una vieja amistad.



Esta secuencia, tratada a lo largo de una hora de acción, sin cortes, ni edición; sitúa a las y los protagonistas de la historia en un momento breve de un día sábado, la cual es grabada en tiempo real, utilizando el medio de la cámara de video casera en la que una de las protagonistas decide grabar el momento en que le cuenta a la prometida del hombre con él que estuvo la noche antes de que se casara, lo que genera un enfrentamiento en ellas y luego un quiebre en la emoción de la esposa del hombre infiel.

Blanca es la protagonista de esta historia en tiempo real y la novia que está a punto de ir a terminar con su esposo antes de la celebración de casamiento. Cuando termina su discusión con Antonia, se dirige al lugar donde está Víctor para encararlo, no sin antes llevarse consigo la cámara con que Antonia estaba grabando la situación con la ayuda de Gabriel quien es su vecino y dueño de la cámara.



Es la cámara y el camarógrafo de la película quienes juegan un rol fundamental tanto para la trama de la película como para la filmación, ya que es el formato de filmación que hace que la película tenga importancia y sea de los puntos más interesantes.

Si bien, la película tiene una trama simple, aunque está el narrada con la fórmula Aristotélica, la cual narra la historia de una novia que se entera que su esposo le fue infiel, termina con él, busca consuelo en una vieja amistad, quienes tenían una tradición los días sábados de salir a hacer deporte. Esta es la sinopsis que vende y muestra la película, la cual se trata de un proyecto de presentación de un cineasta y su equipo, una ópera prima, realizada por un grupo juvenil de aspirantes a realizadores audiovisuales. Pero lo que de verdad llama la atención, lo que genera que esta obra cinematográfica sea reconocida internacionalmente en festivales y en el público, es su dispositivo de filmación.

Sábado, nos presenta una secuencia en tiempo real como dice su título, donde el espectador es testigo en todo momento que no existen ediciones ni cortes mientras que la acción y trama arrancan frente a nuestros ojos, así como vemos lo que pasa en el transcurso de una hora de película en tiempo real, donde toda la trama se desenvuelve en ese tiempo, como un conflicto breve y simple, pero a la vez impresionante e interesante gracias al uso tecnológico adaptado a esta obra del cineasta Matías Bize, para aquella época entonces, hablamos de un estudiante de cine, con solo una lista de cortometrajes estudiantiles realizados por él. Para llegar finalmente a lo que sería un debut como director de cine y visionario realizador audiovisual con su ópera prima, llevada a la realidad por medio del uso de filmación experimental y técnicas usadas que nacieron en los comienzos de los sesenta, algo que fue visto en las obras de los que crearon la nueva ola francesa.

Algo que era realmente indiscutible para la creación de esta obra cinematográfica que puso en pie la carrera de Matías Bize, fue en la decisión de hacer esta película en tiempo real y mostrarlo como sucedería realmente en ese transcurso de tiempo y acciones, ya que está filmada en un plano secuencia continuo sin cortes, el cual dura un poco más de una hora, 65

minutos para ser precisos. Técnica que viene siendo usado desde décadas antes en donde otros cineastas decidieron desligarse de las clásicas normas de filmación y probar las nuevas técnicas traídas al cine tradicional.

Con respecto a la propuesta visual de la película, el mismo director mencionó con respecto al lenguaje audiovisual de *Sábado* y cómo ayudó a la narrativa de esta, fue que: “El lenguaje visual era vital al comienzo, lo que más me interesaba era la experimentación. Probar si se podía hacer una película en un plano secuencia, debido a que siempre tuve admiración por el teatro y en ese sentido estaba mezclando teatro y cine, y el desafío era ver si éramos capaces de contar una historia en un solo plano, desde principio al final. Lo que me interesaba más en el fondo era el formato y el dispositivo que la historia misma.” (Bize, 2021) Algo que se puede relacionar con la decisión que tomó el cineasta Alfred Hitchcock al filmar su película de *La Soga* y mostrarla como si el espectador estuviera viendo la misma obra de teatro en la que se llevó a cabo como una película también en 1948.

Estos dedicaban su trabajo al cine con técnicas más experimentales y nuevas, ya que estas presentaban lo que sucedía en la vida urbana durante la filmación, algo que puede ser visto en la obra de Bize, un nuevo cineasta que recurrió al formato casero y así crear una historia la cual es filmada en el tiempo real y mostrando todo el recorrido del personaje y sus pasos.



Blanca, quien sale de su casa indignada para ir a enfrentar a Víctor, poco después de que se enteró por la ex de este, que la engañaba a sus espaldas como se mencionó al principio. Seguimos su transcurso desde ese momento hasta que ella le dice al camarógrafo, Gabriel que apague la cámara al final de la película, momento exacto en que termina el film.



Los actos que van pasando durante la trama están compuestos exclusivamente por las acciones de Blanca y cómo ella va indicando al camarógrafo en la película cuando filmar, a donde apuntar y cuando dejar de grabar. Acorde a esto, la película nos enseña que la visión de un cineasta recae en lo que la trama y sus personajes pueden entregar para la película, y en base a esto, el cineasta decidirá cuál es la mejor forma de contar esta historia, y en el caso de la película analizada, será el formato de película casera perteneciente a un cine con una

estructura narrativa clásica aristotélica, filmada con técnicas experimentales, la que será la técnica que ayudará al desarrollo de la historia y uno de los atractivos de la cinta.

Por ello, esta historia también trata de un drama con una estructura de narración tradicional, debido a que nos presenta tres actos en el que se plantea y desarrolla un conflicto que involucra a nuestra protagonista, y cuáles son sus objetivos en el transcurso de la trama.

En el Acto I, mientras Blanca se prepara para la celebración de la boda, esta conoce a la amante de su esposo, Antonia, quien llega a la casa de Blanca donde le cuenta todo lo que pasó entre ellos, ahí, Blanca se entera que Víctor le ha sido infiel con ella, pero a la vez descubre que dejó embarazada a su amante, por lo que Blanca decide dirigirse a la casa de este y confrontarlo.

Mientras que la protagonista hace su trayecto, el camarógrafo será tanto el responsable de filmar lo que vemos y lo que Blanca le está indicando, es decir, la película es exhibida en un formato de técnica experimental y la a vez de estructura clásica en su guion, ya que esta está inspirada en un guion de estructura clásica aristotélica, pero aprovechando ese elemento de video casero en la propuesta cinematográfica y mirada creativa, también es aprovechado para ser el punto principal narrativo en la trama.

En el Acto II, se sigue a Blanca con el objetivo de enfrentar a su infiel esposo, después de haber recibido la noticia por parte de la amante, lo que hizo que reaccionara ante el detonante del conflicto de la historia. Durante este acto, conocemos un poco más de la vida de Blanca, mientras que ella habla con el camarógrafo y le cuenta cómo ha sido su relación con Víctor. Al llegar a la casa de Víctor, lo confronta en el baño, presionándolo para que confiese si es verdad que la engaño con Antonia y finalmente romper con él.

Este acto sigue con la cámara en mano, por lo que sigue utilizando la técnica de filmación experimental, pero aun así, mantiene la fórmula aristotélica en la historia.

Sobre las acciones tomadas por la protagonista Blanca y las indicaciones al camarógrafo de la historia, quién es realmente el cámara y fotógrafo de la producción de esta, el método de hacer que este último sea también el protagonista, corresponde a una decisión también de crear un contenido en el que el cargo de cada integrante de la filmación tenga una relevancia importante tanto detrás como delante de la cámara, y en este caso es la presencia del cinematógrafo en la historia, siendo su actuación justificada gracias a la propuesta narrativa y de filmación que muestra Bize.

Llegando al punto clímax de la historia, el Acto III, donde Blanca rompe con Víctor, el trayecto del viaje de esta quebrada novia se convierte en un reencuentro entre ella y un viejo amigo suyo, quien solía ser su antigua pareja, recurriendo a él luego de romper con Víctor. Algo que culmina en la última escena en el departamento de este.

Todo esto incluyendo las decisiones que tomó en el transcurso de su viaje desde la casa donde el detonante del conflicto se presentó y ella salió en con el objetivo de tomar esta serie de decisiones.

En el acto III, se sigue utilizando la técnica de la cámara en mano y sin cortes presentes, pero esta vez pasando de las manos de Gabriel, el camarógrafo, a las manos de Blanca, utilizando esa técnica para crear una acción y una secuencia más íntima entre dos personajes donde no hay interrupciones de un tercero en la escena, sino que sea exclusivamente dos personajes en el espacio que se encuentran, y eso se logra gracias a la técnica de filmación de la cinta, donde nuestra protagonista logra dejar en registro los momentos más incómodos

pero a la vez más satisfechos en este día sábado. Dando como resultado el uso de esta técnica de filmación en los tres actos, que tienen en su historia una narración clásica de su guion, al igual como en su desarrollo y el viaje de su personaje.

Creando así una expresión fílmica realista y con una mirada más personal en su propuesta creativa, abordando en el amor, la infidelidad, la amistad y el deseo de la venganza por parte de una persona destrozada por las acciones de otro más.



Si bien, esta película está escrita con un guion en base a una estructura clásica Aristotélica, pero no le quita el hecho de que se trata de una película con técnicas experimentales aplicadas en un cine tradicional, llamado así debido a su estructura narrativa clásica de guion. Esto nos presenta un nivel de producción que al fin y al cabo requiere esfuerzo en obtener el resultado de filmación de técnica experimental y así dejar de lado los elementos más complejos que contiene una producción cinematográfica, pues aquí se utiliza un recurso con una mirada más personal, sin tener presión en seguir las normas básicas de encuadre en los planos o conseguirlos a la perfección adecuada iluminación y composición, ya que lo esencial de la filmación con técnicas experimental, es que puede dejar de lado las reglas del mundo

cinematográfico como lo conocemos, con sus clásicas técnicas de filmación en su fórmula Aristotélica.



Por ello, se presenta un trabajo que relata algo a lo que el público veía en el cine con técnicas experimentales en la década de los sesenta y setenta. Esa es la propuesta que vemos en el formato de filmación de Sábado, una película que representa lo que un cineasta quiere mostrar, que es crear una secuencia fílmica ligada a un formato de estilo casero y filmada en tiempo real, sin intervención de post producción en la imagen.

Una de las gracias de filmar esta cinta en el formato de técnica experimental, es que se siente un elemento de informalidad en la forma que la película es filmada, siendo ese su principal objetivo, donde su uso y estilo logra ser justificado debido a que la trama lo requiere, trabajando una propuesta de técnica experimental en una película con estructura clásica de cine tradicional.

La cinta del director, aplica las técnicas experimentales en la filmación de esta y en su propuesta narrativa, en cómo se contará y filmará esta historia. Aquí, el director utiliza el

plano secuencia sin corte, ni montajes, solamente en la apertura de la película y en los créditos finales, momentos en que solamente escuchamos música. La filmación también se lleva a cabo en exteriores con luz natural, donde ya se mencionaba que se filmaba sin necesidad de cerrar calles o ambientar cada lugar al que la protagonista se movía en el transcurso de la cinta, recurso técnico que vimos en las películas de los cineastas de la Nueva Ola.

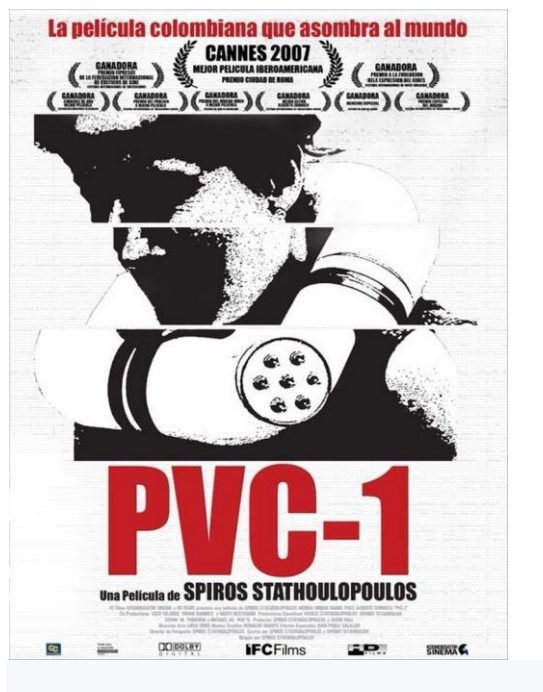
Las técnicas de filmación experimental, se refiere al uso de este tipo de elementos en el rodaje de una película como lo es el caso de *Sábado* u otras de los directores de las nuevas olas, pero también son elementos que se alejan de las técnicas comunes utilizadas en el cine clásico, o de narración clásica. Donde podemos decir que este tipo de cine, o esta técnica aplicada a este cine, vienen desde una mirada más personal y atreviéndose así a trabajar en lo desconocido, o complejo en la filmación, utilizando las técnicas de lo experimental en el arte cinematográfico.

“Al fin y al cabo, el cine experimental debe ser entendido, ante todo, como un arte personal, en tanto que implica un modo singular de vincular el uso racional de la técnica (experimento) con las condiciones vitales que lo hacen posible (experiencia), cuyo fin último es la transformación de la visión, en sentido amplio, que tenemos de la realidad.” (Salama, 2014, p.3)

Es así, cómo el uso de la técnica experimental en su completa filmación se justifica durante los tres actos que se presenta en la película, lo que lo hace una cinta de estructura narrativa tradicional, o fórmula Aristotélica, donde el estilo de filmación no rompe en ningún segundo

en el transcurso de estos actos. Mostrándonos así, un trabajo de cine tradicional en su estructura narrativa, combinada con una propuesta de filmación innovadora y experimental.

3.8. PVC-1



Ficha Técnica

- Año: 2007
- País: Colombia
- Dirección: Spiros Stathoulopoulos
- Guion: Spiros Stathoulopoulos y Dwight Istanbulian
- Música: Pascal Tiger
- Cámara y Foto: Spiros Stathoulopoulos
- Reparto: Merida Urquía, Daniel Páez, Hugo Pereira y Gilberto Ramírez
- Productora: Goliath Entertainment, Hermano Films
- Género: Drama

Premios y festivales

- Festival de Cine de Cannes en 2007, seleccionada en la Quincena de Realizadores.
- Festival Internacional de Cine de Thessaloniki en 2007.
- Festival Internacional de Cine de Bangkok en 2008.
- Festival de Cine Griego de Los Ángeles en 2008.
- Festival Internacional de Cine de Sofía en 2008.

Información del Director

Director, guionista, productor, camarógrafo y montajista griego colombiano. A la edad de 10 años se interesó por los equipos que tenía su papá en el consultorio de oftalmología. Después, cuando descubrió una filmadora, confirmó que su pasión tenía un punto en común con la profesión de su padre: la óptica.

Luego de prestar el servicio militar obligatorio en Grecia, a la edad de 19 años comenzó a grabar su primer largometraje experimental titulado *Line In-Line Out*, basado en la teoría de un estudiante de Freud, donde las personalidades del terapeuta y del paciente se invierten.

Entre los 22 y 25 años de edad realizó los cortometrajes: *Eurotek* (2002), *Necrópolis* (2003), *Autobahn* (2004) y *Thessaloniki* (2004). A los 26 años, decidió hacer un segundo intento en la escritura de un largometraje, dando como resultado el guión de *PVC-1 (2007)*, película con la que ha logrado numerosos premios internacionales, incluyendo el FIPRESCI y un premio en Cannes, además de haber participado en la Quincena de Realizadores de este mismo festival.

Sinopsis

Filmada en tiempo real, PVC-1 se basa en la historia real de una mujer que se convierte en una bomba de tiempo humana en un extraño acto de terrorismo realizado por una pandilla liderada por un hombre llamado Benjamín. La secuencia narra la historia de Ofelia, una inocente mujer del campo que lucha contra el tiempo por su vida, cuando este grupo de

delincuentes comunes le pone un collar bomba a Ofelia para extorsionar a su marido por una insignificante suma de dinero.

3.9. ANÁLISIS DE PVC-1 Y LAS TÉCNICAS EXPERIMENTALES EN LA ESTRUCTURA NARRATIVA

La película del griego-colombiano, Spiros Stathoulopoulos, es un relato que abarca tanto el horror como la cruda realidad y en este caso lo narra desde la historia y el punto de vista de una mujer colombiana. La historia está inspirada en un caso real de una mujer que se le pone en el cuello un collar bomba con un tubo de material PVC. En este caso, nos centramos en Ofelia, donde su historia, abarca mucho el contexto de la violencia real que sucede a diario en Latinoamérica y sobre todo en los países caribeños como lo es en el caso de Colombia.

Spiros deseaba contar esta historia en tiempo real con una sola toma durante 85 minutos de intenso metraje debido a que sentía que la secuencia con el tiempo en que transcurre la trama era esencial mostrarla en cómo sería ante nuestros ojos en la vida real, donde nuestros ojos, emociones, sentimientos y angustia acompañes a Ofelia en esta cruzada por sobrevivir. "Quería que el filme tratara del tiempo esencial, el que pasa, el que no puede detenerse y con el que no se puede jugar. En el punto donde toca la violencia también se refirió al de abordar esta como algo real y cotidiano hoy en día en el continente. Quería tocar el tema del terrorismo en el mundo, pero, sobre todo, denunciar la violencia en América Latina" (El Tiempo, 2007) Dijo durante una entrevista cuando fue estrenada en Cannes en 2007. Junto a ello mencionó también que:

“No busqué ninguna financiación porque quería hacer una película totalmente independiente. De todos modos, nadie me iba a patrocinar una película hecha en un solo plano secuencia de 85 minutos" (mayo, 2007, conferencia de prensa de Cannes luego de la proyección).

Son ese tipo de nivel de producción, trabajo de equipo y tipos de historias que hacen que esta clase de cine más independiente y experimental consigan como resultado final una aceptación en la industria cinematográfica y la crítica. Es por ende que dichos comentarios a esta se reflejan en su innovadora propuesta fílmica en donde es algo de lo que más llama la atención, tanto su historia de fórmula clásica como su formato.

“Según los seleccionadores y los jurados de los festivales en los que ha participado y resultado ganadora PVC -1, el éxito del filme radica en la combinación específica de tres factores: la historia, algo inusual; la decisión del plano secuencia y su ejecución.”
(Hernández, 2007, p.1)

Aquí, más que el formato de filmación de la película, es la historia la que también es apreciada, pero sobre todo como su trama y su formato de filmación consiguen un resultado atractivo como este, en donde la técnica de filmación de plano secuencia con una puesta en escena pequeña y un nivel de producción reducido, consiguen crear un cine clásico y tradicional, con un guion de estructura tradicional, consiguen crear un atractivo visual experimental en una película con fórmula Aristotélica.

Esta cinta al igual como la de Matías Bize, filmada con elementos de técnicas experimentales e innovadoras, son aplicadas en una historia con narración y estructura tradicional, o fórmula Aristotélica, la cual también está compuesta por tres Actos, siendo

también una película de narración tradicional dramática, filmada con técnicas de este tipo ya mencionadas, en donde nuestra protagonista, Ofelia, enfrenta un conflicto que detona en el primer acto de la historia y debe enfrentarse ante los obstáculos que se presentan en su viaje por conseguir su objetivo principal, el cual es, sobrevivir.

Nuevamente, como se fue analizando en *La Soga* (1948) y *Sábado* (2002), este filma, dirigido por el colombiano-griego, abarca una cruda historia narrada de manera tradicional, con una fórmula Aristotélica, donde el viaje del personaje se desarrolla en tres actos, los cuales presentan todos los elementos que ya habíamos visto sobre un conflicto, un detonante y un drama de una historia para ser considerada como una película de cine tradicional en su estructura narrativa, la cual es filmada con las técnicas experimentales e innovadoras que hemos estado analizando.

En su primer acto (planteamiento), un grupo de criminales entra a una granja en donde habita una familia, la cual una de sus miembros es Ofelia, quien es la protagonista de este conflicto que se presenta y deberá enfrentar los obstáculos que se le presenten en su viaje.

En este acto, el conflicto se presenta cuando estos criminales entran al lugar, amenazan a la familia y colocan un collar bomba en el cuello de Ofelia, exigiéndoles una cantidad de dinero, el cual la familia no posee. Al colocar este artefacto, les exigen que recolecten el dinero, o harían explotar el collar bomba en el cuello de la mujer, amenazándoles con que no llamen a nadie, ni si quiera a la policía.

El Acto II comienza una vez que la familia se mueve del lugar en busca de ayuda para que retiren el artefacto del cuello de Ofelia, donde estos recorren la zona rural con un dispositivo

explosivo que podría matar en cualquier momento a la mujer y a su familia completa, el cual es un momento que la vida de la protagonista está aferrada a la muerte en cada segundo.

El viaje de Ofelia y su familia se presenta como una carrera contra el tiempo entre la vida y la muerte, donde el tiempo se vuelve vital el cual el personaje y su familia deben enfrentarse, dando a entender que al igual de combatir contra la muerte, nuestra protagonista lucha con el tiempo, donde su vida tiene las horas, minutos y segundos ya contadas, y esta debe aferrarse a estos obstáculos que se le presenta.

Después de un largo recorrido, logran llegar a un sitio habitado donde se encuentran con un grupo de policías que llegaron a la zona, entre ellos se está Hurtado, el agente antiexplosivo que establecerá una corta amistad con Ofelia mientras desactiva la bomba.

Mientras que el personaje se moviliza por las zonas para encontrar ayuda con su familia, la cámara no ha presentado ningún corte durante el trayecto, desde la llegada de los hombres a la granja donde amenazaron a Ofelia y su familia. Por lo que el elemento de las técnicas experimentales e innovadoras, como lo es este plano secuencia filmado en exteriores naturales e iluminación natural, siguen siendo parte de esta trama de estructura narrativa tradicional, ya que todavía se puede apreciar en el acto II como se había introducido en el primer acto.

Dando inicio al desenlace de la historia, el acto III, el plano secuencia sigue intacto, sin cortes ni interrupciones desde su inicio. Aquí, Ofelia está cada vez más cerca su muerte, mientras el agente intenta desactivar sin éxito el collar bomba.

Sin tener éxito en la desactivación, Ofelia manifiesta tanto su miedo, pero sobre todo su rabia y odio que siente, diciéndole a los oficiales que su tiempo se le acabó, que ella no tiene unos segundos, que los criminales que le pusieron el collar se lo quitaron. Refiriéndose así a uno de los principales objetivos de la cinta, en donde el tiempo es letal cuando se trata de la vida de una persona.

El viaje de Ofelia llega a su fin una vez que el collar finalmente explota en su cuello, que a su lado se encontraba también Hurtado, con quien la mujer estableció una corta amistad en sus últimos minutos de vida. dándole a nuestra protagonista un trágico final en su viaje.

Desarrollando este último acto, donde la técnica de filmación no fue interrumpida, podemos concluir que la historia es contada en su totalidad con estas técnicas tan innovadoras como lo es el plano secuencia y la filmación en exterior con paisajes y luz natural, siendo también una producción muy independiente y de bajo presupuesto, debido a que la historia lo requiere, donde la temática y la historia requerían una cinta que fuese filmada de la forma que se hizo.

En los tres actos de la cinta, la técnica de filmación se aplica para narrar cada uno de estos, y así, desarrollando el viaje de nuestro personaje con ese estilo de filmación, siendo entonces también una cinta con una estructura de narración tradicional, filmada con un formato como en el que se presenta.

“Lo principal es la historia, que habla del tiempo y su inalterabilidad; fue ésta la que determinó que la película se filmara como se filmó, además las locaciones permitían que se rodara así y en consecuencia, fue una película de bajo presupuesto. Lo primero, lo importante aquí fueron la historia y la temática, que determinaron el plano

secuencia; de esta manera, la decisión de un plano sin cortes fue tomada en función de la historia.” (Hernández, 2007, p.1)

La obra de Spiros, destaca por su lenguaje cinematográfico, si bien la historia en esta ocasión es más profunda, trágica y sensible, se trata de un relato cinematográfico más desgarrador y de una cruda realidad, por lo que la decisión de filmar esto en un plano secuencia era abarcar la violencia de una forma más real y para ello está la decisión del plano secuencia en todo el transcurso, siendo el tiempo también un protagonista en la historia, donde todo lo que sucede ante nuestros ojos como espectadores sea esencial y donde no puede haber un receso ante nuestros ojos ni en las acciones de nuestra protagonista.



Un trabajo como el de esta cinta, al igual que *Sábado*, requiere de una necesidad de tiempo de ensayo, análisis de actuación, puesta en escena y sobre todo, trabajo en la secuencia fílmica, pues al fin y al cabo al igual que la obra de Bize, Spiros utiliza la cámara como la principal atracción al igual que la historia, esta última es un relato más profundo como habíamos dicho a diferencia de *Sábado*, pero sigue siendo un tipo de proyecto que consigue su esencia gracias al tipo de formato de filmación y su dispositivo, donde experimentar con el tiempo, los movimientos y la extensa preparación que se requiere para este tipo de

grabaciones, son los elementos que impactan en el resultado final, por el motivo también de ser una película con estructura tradicional narrativa filmada con técnicas experimentales.

Las técnicas experimentales en esta película se sienten en esta historia con una estructura clásica donde el lenguaje cinematográfico de la cita se aplica con el uso del ya mencionado plano secuencia, cuya filmación se llevó a cabo sin cortes, ni montaje, filmación en exteriores con luz natural, poca música, recurriendo al sonido ambiente, con todos los elementos de las técnicas experimentales que son aplicadas en el cine, las cuales surgen desde hace ya años y hoy en día, son aplicadas en el cine moderno.

Esta obra del año 2007, estrenada cinco años después del estreno de *Sábado*, el director consigue al igual que Matías Bize en entregarnos una obra Gracias al plano secuencia que construye esta obra del cineasta, este consigue crear una atmósfera agobiante, tensa y desgarradora que crece con cada minuto que pasa, razón también por la cual el director decidió filmarlo así, para no cortar ningún tipo de acción y momento crucial que sucede ante nuestros ojos, seguir los pasos de Ofelia es crucial para Spiros al igual como lo es para Bize en el caso de seguir los de Blanca en *Sábado*.

Gracias a este tipo de películas, queda claro que el cine de este nivel representa desafíos para las y los realizadores, siendo esta técnica de filmación un elemento fundamental en la creación de este tipo de proyectos, donde la trama, el conflicto, los personajes son creados



por medio de la forma clásica Aristotélica, ayudando a entender la relación del contenido fílmico con su formato de filmación.

Una novia terminando con su esposo y una madre al borde de la muerte por un collar bomba atado a su cuello, son el tipo de historias que nos interesa ver de principio a fin, o por lo menos en la segunda y en la primera nos interesa por el formato en que se presenta y es por eso que lo aceptamos, pero también es cómo la historia transcurre y eso es gracias a las acciones que nuestra protagonista ejecuta.



Tanto *PVC-1*, *Sábado* y *La Soga*, han logrado demostrar que crear cine significa crear una historia y llevarla a cabo en el formato y aplicando técnicas que el cineasta sienta que son las más atractivas y las que conseguirán un resultado innovador con su visión de la película. Estas técnicas son en sí ya desafiantes para hacer un cine tradicional, pero demostrando aquí que no imposible, como los son en el caso las películas de Bize y Spiros, donde estos estilos de filmación provienen tanto de la época de la Nueva Ola, así con el cine de Alfred Hitchcock con su cinta, *La Soga*, cuya obra fue uno de los muchos referentes de los cineastas de la

década de los sesenta, cuyas técnicas fueron tomando más fuerza con los años debido al cine que la Nouvelle Vague fue creando.

IV. CONCLUSIONES

A través de las películas analizadas, es posible crear películas narradas de manera tradicional a través de la estructura aristotélica, utilizando técnicas cinematográficas experimentales, lo cual no quiere decir que estas películas sean experimentales, sino que son películas narradas de manera clásica con formatos innovadores y experimentales, siendo estas técnicas uno de los medios de narración en la película en la que más se potencia la forma que está estructurada junto a todo su desarrollo.

Más allá del formato, existe una estructura de narración tradicional lo que no es lo mismo a decir que esto es cine experimental, sino que podemos decir que se trata de un cine tradicional narrado a través de técnicas experimentales e innovadoras, las cuales tomaron más fuerza en la década de los sesenta con el inicio de la Nouvelle Vague y en otras películas de directores con el transcurso de los años.

Todo ello, debido al vínculo que existe con una historia y el estilo de filmación que muchos directores y directoras, y equipos completos desean lograr, donde el formato o tipo de filmación puede ser igual de importante que la trama de la película y sus personajes, algo que

mencionaba Matías Bize en la creación de su ópera prima, la cual aborda las técnicas experimentales y cruzan límites dentro del mundo cinematográfico.

Las películas que se desarrollaron durante esta última etapa de la investigación, sobre todo la de Bize, *Sábado, una película en tiempo real* y la de Stathoulopoulos *PVC-1*, nos hacen comprender que estas técnicas cinematográficas, el uso de su cámara, el tiempo que se toma la película para contar y desarrollar a sus personajes, es por el vínculo que se tiene en el formato de la filmación y la envergadura que la película tiene para poder ser filmada de esta forma. Muchas veces se decía que este tipo de técnicas eran complejas y difíciles de hacer y que muchas películas no serían atractivas de esa forma. Estos directores probaron con un guion e historia de narración clásica, que cualquier historia es posible ser filmadas con este tipo de técnicas innovadoras.

Algo que se veía mucho en las películas de los cineastas de la Nueva Ola francesa, donde los tamaños de producción de sus películas eran medianos y de bajo presupuesto, con escenarios y locaciones reales, utilizando la luz natural, el entorno cotidiano que sucedía en las calles, algo que se aplicó en la obra de Matías Bize, donde la cámara solamente sigue a una protagonista.

Es posible decir que la obra de Matías Bize y la de Alfred Hitchcock, se parecen en relación a su fuente de inspiración, el cual fue el teatro, ya que ambos directores tenían la idea de presentar este transcurso de un largometraje sin cortes en su secuencia, como si los espectadores estuvieran viendo una obra de teatro ante ellos.

Ya se mencionó que Bize siempre fue un admirador del teatro, por lo que quería utilizar esta técnica de filmación experimental en una película que él sintiera que fuese posible grabar

como si ésta fuese presentada como una obra teatral, sin cortes ni interrupciones, dejando que la acción y el misterio vayan creándose ante la mirada del espectador en un tiempo continuo sin interrupción alguna.

Mientras que Hitchcock quería que la película se sintiera como si la gente estuviera viendo la misma obra de teatro en la pantalla grande, desafiando así muchos elementos que para esa época no eran muy factibles, por lo que se trataba de un trabajo experimental en su filmación, pero aplicándolos en una película tradicional y con un guion de estructura clásica.

Históricamente, el cine busca expandir los límites artísticos y cinematográfico que los cineastas han logrado contar en historias de las cuales buscan salir de las normas establecidas en el mundo del cine y cómo contarlas, aplicando nuevas formas para filmar, tratando de lograr distintos lenguajes, técnicas y estilos, para acercarse a nuevos lenguajes cinematográficos, redescubriendo así una nueva forma de filmar cine.

La película de Matías Bize busca crear una obra artística a través del lenguaje cinematográfico vanguardista, como lo es crear una obra de teatro y así conseguir un resultado experimental y de impacto visual, hecho con un guion de estructura aristotélica, dando un resultado en el que el formato de grabación es innovador dentro del contenido de cine clásico narrativo, y así, logrando salir de la estructura de filmación tradicional y aplicando nuevas técnicas.

Existen películas de este tipo de formato, las cuales son apreciadas tanto por su trama, personajes, conflictos, todo lo que el cine tradicional representa, y es a partir de esa técnica o idea, que al conseguirlo estamos hablando de una película de cine tradicional que puede ser filmada con estas técnicas, ya que al igual que su formato de filmación, está también

consigue llamar la atención tanto por su estructura narrativa y desarrollo, al igual como por su técnica de filmación de origen vanguardista.

Dentro del marco del análisis con respecto al uso de las técnicas del cine experimental creada en el siglo XX y aplicadas para el formato de las películas tradicionales con estructura narrativa aristotélica, o tradicional, se puede definir que sí existe definitivamente un cine que no es experimental pero que sí usa técnicas de este tipo para el aporte tanto de su trama, narración y desarrollo de personajes, convirtiendo la propuesta tradicional del cine clásico en una propuesta cinematográfica de formato experimental y técnicas innovadoras. Así como lo fue en los tiempos de la Nueva Ola con directores memorables como Goddard, Truffaut, entre muchos otros.

El cine tradicional, utilizando técnicas experimentales, adoptaron una posición más dominante en la forma de hacer un cine de más bajo presupuesto, o cine independiente, sin seguir las reglas cinematográficas y técnicas impuestas por la industria.

Estas técnicas consiguen que un cine clásico y tradicional sea potenciado y funcione como una obra cinematográfica clásica gracias al uso innovador de su filmación y su puesta en escena de la película.

La cámara de video casera de Matías Bize y el seguimiento de un plano secuencia del director colombiano Spiros Statholopoulos, abordan la trama de sus películas y el desarrollo de estas y personajes por medio del uso de su filmación experimental. Su total producción de bajo presupuesto, con sus elementos artísticos y sus puestas en escena más prácticas, surge debido a su inspiración en el cine de la Nouvelle Vague, que son aplicadas en la realización de las películas tradicionales hasta el día de hoy.

El formato de cine experimental combinado con la estructura de narración tradicional en el cine, pueden crear historias atractivas, interesantes, a través de un formato innovador, lo cual permite que este cine pueda ser tradicional con técnicas experimentales y lograr traspasar audiencias y llamar la atención de los espectadores. Independiente de las técnicas aplicadas en un film como fue el caso visto en las películas anteriores, donde en este tipo de tramas se cumple con la estructura tradicional a través de los tres actos, siendo la filmación innovadora o experimental, la estructura de narración sigue siendo tradicional en estas tramas.

V.BIBLIOGRAFÍA

- ABUÍN, A (2018). *Alfred Hitchcock: “La Soga”, el plano secuencia*. Crítica de cine. <https://www.espinof.com/criticas/alfred-hitchcock-la-soga-el-plano-secuencia>
- AGUILAR, S. (2009). *Free Cinema: los jóvenes van al cine*. Texto publicado bajo una licencia de Creative Commons. MINERVA, España.
- ALBERA, F. (2009) *La vanguardia en el cine*. Buenos Aires, Argentina: E d. Manantial
- AF. (2018) *La Nouvelle Vague*. Alliance Française. Málaga. <https://www.alianzafrancesamalaga.es/que-es-la-nouvelle-vague/>
- ALVIRA, P. (2015) *Cine y Revolución en los años sesenta latinoamericanos*. Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII), de Uruguay.
- BELL, P.I. (2016). *CINE CHILENO E IDENTIDAD: La sociedad chilena representada a través del séptimo arte*. Universidad de Chile: Facultad de Ciencias Sociales.
- BIZE, M (2021) Entrevista personal al director de *Sábado*, Matías Bize, para la investigación de Tesis de Grado.
- CANDALRAFT, L. (2011) *Ensayos sobre la imagen*. Edición VIII. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Buenos Aires, Argentina.
- CELIS B., C (2008) *Cine clásico, autorreflexión e ideología*. Universidad de Chile, facultad de Artes. Santiago de Chile

DE LUCAS, J. (2017) Cine Experimental. Cine y TV. <https://www.cpaonline.es/blog/cine-y-tv/cine-experimental/>

DORSKY, N. (2003) *El Cine de la Devoción*. Sevilla, España: Asociación Lumiere.

FANNE, D. (1974). *Francois truffaut*. España: E d. Libro F Torres.

FERNANDEZ MAÑAS, I. (1986) *Francois Truffaut: Un Cineasta Tradicional*. Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada.

FERNÁNDEZ-SANTOS, E. (2004). *Una exhaustiva biografía demuestra la furiosa independencia de John Cassavetes*.
https://elpais.com/diario/2004/04/15/espectaculos/1081980003_850215.html

FIELD, S. (1984) *El Manual del Guionista*. Libro publicado por Syd Field luego de El Libro del Guion. Estados Unidos.

GETINO, O y SOLANAS, F. (1969) *Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo*. La Habana, Cuba: Revista Tricontinental

GONZÁLEZ, R. (2009) *A 50 Años de la nueva ola francesa*. Artículo histórico de La Tercera. <https://www.latercera.com/noticia/a-50-anos-de-la-nueva-ola-francesa/>

GONZALEZ ZARANDONA, J.A. (2005). *La Historia del Cine Experimental*. Deakin University.

GUZMAN, P. (2018). *Cine Documental y Memoria*. Publicado por: Carola Leiva Russell (Coordinadora General 2014-2017 Programa Escuela al Cine, Cineteca Nacional de Chile) y Beatriz González Fulle (Departamento de Educación y Formación en Artes y Cultura, CNCA).

HERNÁNDEZ (2007). '*PVC-1*', película colombiana que recuerda el drama del collar bomba, se estrenó en Cannes. Entrevista realizada al cineasta en mayo de 2007 en el festival de Cannes. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3566017>

HERNÁNDEZ MONTOLIU, S. (2017) *La Arquitectura en el Cine de Hitchcock*. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia.

HORTAL, A (2020) *Introducción a la Nouvelle Vague, el cine que alumbró a Europa*. Revista de cine La Ciclotimia. <https://laciclotimia.com/introduccion-a-la-nouvelle-vague/>

ICÓNICA (2016) Revista Icónica, Pensamiento Fílmico. Cinco Momentos Claves de la Nouvelle Vague. <http://revistaiconica.com/5-momentos-clave-la-nouvelle-vague/>

JAMES, D. (1989). *Allegories of Cinema*. New Jersey: Princeton University Press, 1989

MARTINEZ-SALANOVA, E. (2003). *Nouvelle vague. La inmersión social del cine* https://educomunicacion.es/cineeducacion/figuras_francois_truffaut.htm

MURÍAS, A. (2015) La Nouvelle Vague (1959-1969). Master de estudios Avanzados en Historia del Arte. Universidad de Barcelona

NAUDEAU, J (1989). *Historia del Cine Universal*. Catalunya: Catedra II.

SALAMA, B. (2014). *El cine experimental: entre el experimento y la experiencia*. Revista de la asociación argentina de estudios de cine y audiovisual. Buenos Aires.

SUNDANCE TV (2020) *Nouvelle Vague: La Ola que cambió el lenguaje cinematográfico*. <https://www.sundancetv.es/blog/nouvelle-vague-la-ola-que-cambio-el-lenguaje-cinematografico>

ORELL, M. (2006). *Las Fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

TRUFFAUT, F. (1976) *Las películas de mi vida*. Bilbao, España: E d. Mensajero.

VARGAS, A. (2018) *Estructura Aristotélica*. <https://cineseriesytecnicasdeguion.com/tag/estructura-aristotelica/>