

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA

ESCUELA POLITECNICA SUPERIOR DE GANDIA

Grado en Comunicación Audiovisual



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



ESCUELA POLITECNICA
SUPERIOR DE GANDIA

**“ El estilo cinematográfico y el
concepto de autoría en el cine
posmoderno: el caso de Fernando
Meirelles ”**

TRABAJO FINAL DE GRADO

Autor/a:
Joaquín López Rovira

Tutor/a:
D. José Pavía Cogollos

GANDIA, 2013

RESUMEN

El presente trabajo tiene trata de dilucidar si un director de cine posmodernista como Fernando Meirelles es capaz de dotar de una estética y un estilo personal a sus películas sin ser autor del guión. Para ello, por una parte, se va a analizar el concepto de autoría dentro del cine a lo largo de la historia. Y por otra, se va a resaltar las principales características del cine posmoderno y analizar cómo son empleadas por Fernando Meirelles para dotar a sus películas de una estética propia.

PALABRAS CLAVE: estilo, cinematográfico, posmodernismo, Fernando, Meirelles

ABSTRACT

This essay presents if possible a postmodernist film director like Fernando Meirelles dowry aesthetics and features a distinctive style to his movies. To answer this question I'm going to analyze the concept of authorship and cinematic style throughout Cinema History. I will also analyze who are the characteristics of postmodern cinema and how Fernando Meirelles uses this to provide his movies with a characteristic style.

KEY WORDS: cinematographic, style, postmodernism, Fernando, Meirelles

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	3 – 6
2. UN POCO DE HISTORIA.....	7 – 38
2.1. Los inicios del cine	7 – 9
2.2. El estilo cinematográfico	9 - 16
2.2.1. ¿Qué es el estilo cinematográfico?.....	9 - 10
2.2.2. El director cinematográfico: artesanía y autoría...	11 – 14
2.2.3. Estilo cinematográfico vs. MRI.....	14 – 16
2.3. El concepto de realismo, los movimientos alternativos y las primeras vanguardias cinematográficas	16 – 24
2.3.1. Realismo cinematográfico.....	16 - 17
2.3.2. Las primeras vanguardias.....	17 – 24
2.3.2.1. EL IMPRESIONISMO ALEMÁN.....	18 – 19
2.3.2.2. EL FUTURISMO ITALIANO.....	19 – 20
2.3.2.3. <i>CINEMA PUR</i>	20 – 21
2.3.2.4. EL CINE SURREALISTA.....	22
2.3.2.5. EL EXPRESIONISMO ALEMÁN.....	22 – 23
2.3.2.6. CINE OJO.....	23 - 24
2.4. La Modernidad cinematográfica	25 – 26
2.4.1. El neorrealismo italiano.....	25 – 26
2.5. Los nuevos cines	27 – 32
2.5.1. La <i>Nouvelle Vague</i>	28 – 30
2.5.2. El <i>Cinema Novo</i> brasileño.....	30 – 31
2.5.3. El <i>New American Cinema</i> y la generación de la televisión.....	31 – 32
2.6. La concepción de “cine independiente” y el Nuevo Hollywood: marcando el camino hacia la posmodernidad	33 – 34
2.7. La posmodernidad cinematográfica	34 – 38
3. ANÁLISIS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE FERNANDO MEIRELLES.....	39 – 46
3.1. Metodología del análisis	39
3.2. El director	39 - 41

3.3. Películas analizadas.....	41
3.4. Análisis.....	42 - 46
4. CONCLUSIONES.....	47 - 48
5. BIBLIOGRAFÍA.....	49

ANEXOS

ANEXO I: MANIFIESTOS VANGUARDISTAS

Manifiesto cubista

Manifiesto dadaísta

Manifiesto futurista

Primer Manifiesto Surrealista de André Bretón

Segundo Manifiesto Surrealista de André Bretón

Manifiesto del *Free Cinema*

Manifiesto del *New American Cinema Group*

Manifiesto Dogma 95

ANEXO II: FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA DE LOS FILMS ANALIZADOS

Ficha de *Ciudad de Dios*

Ficha de *El jardinero fiel*

Ficha de *A ciegas*

Ficha de *360*

ANEXO III: CD MULTIMEDIA EN QUE SE INCLUYEN LOS FRAGMENTOS ANALIZADOS DE LOS FILMS DE FERNANDO MEIRELLES

1. INTRODUCCIÓN

Nos hallamos en un momento en el cual la producción cinematográfica hollywoodiense, según argumentan diversos autores y críticos, presenta una falta de creatividad. Tal y como recoge la web especializada en cine *short of the week*¹, en el año 1981 siete de las diez películas más taquilleras en EE.UU. tenían un guión original, mientras que en 2011 los diez films más vistos eran secuelas, *reboots* y *remakes*².



ORIGINAL FILMS IN 1981: 7

ORIGINAL FILMS IN 2011: 0

Imagen 1. Gráfico comparativo de los films más taquilleros en EE.UU. en 1981, 1991, 2001 y 2011. Fuente: shortoftheweek.com

Ante este, a priori, dantesco panorama son muchos los cineastas han afirmado que, desde hace algunos años **“el cine ha muerto”**. Para el director Peter Greenaway, el cine ha ido derivando con el paso de los años en un espectáculo

¹VV.AA, (2012), “Has Hollywood Lost its Way?”, en Short of the Week Consulta [18 agosto 2013]. Disponible en < <http://www.shortoftheweek.com/2012/01/05/has-hollywood-lost-its-way/>>

² Se entiende por *remake* a la nueva versión de una película ya filmada anteriormente, retomando los personajes, línea argumental, e incluso hasta la historia completa, llegándose en algunos casos a imitarse la original plano a plano. Por su parte, un *reboot* consiste en volver a iniciar una serie de películas desde el inicio, se diferencia del *remake* en que en un *reboot* se reinicia toda la película de una manera abrupta y rompiendo con la serie original, con algunos giros de la historia y de actores, con lo que se pretende hacer “correcciones” para mejorar la historia. En definitiva, se rehace por completo la historia, difiriendo casi totalmente de la película original.

banal y arcaico, así durante la presentación en Chile de su obra de videoarte *Luperpedia* en enero de 2013 declaró que:

"Sentarse en la oscuridad, mirando hacia un rectángulo de luz, en una sola dirección, no es una ocupación muy humana. Pero no hay que preocuparse, el cine está muerto y no tendremos que sufrir más [...] Cuando veis una película, ¿no sabéis todo lo que va a pasar? Entendéis lo que hace una película de acción, de amor... hay variaciones, por supuesto, pero básicamente siempre es lo mismo". "Cada vez que uno ve *Casablanca*, *Titanic*, *Spiderman* o *Avatar* es igual, no cambia. Yo creo que cada vez que uno vea una película debería ser diferente [...] En los últimos años, los grandes eventos del cine mundial han sido dos fenómenos: *Harry 'Bloody' Potter* y *Lord of the 'Fucking' Rings*. Esas no son películas, son libros ilustrados".³

Por su parte, otros autores hacen hincapié en diferenciar entre **cine comercial** y **cine de autor**. Se suele considerar cine comercial aquel que abarca todas las producciones realizadas por los grandes estudios de Hollywood, basadas en patrones institucionales definidos y destinadas al entretenimiento de las masas en las que el director juega un papel anecdótico (desde las grandes superproducciones del mal denominado *Hollywood clásico*, pasando por los *blockbusters* modernos de los 70 y 80 en los que nuevos directores como Steven Spielberg o George Lucas reformularon los esquemas narrativos clásicos adaptándolos al gusto de los espectadores y empleando nuevos medios tecnológicos, hasta las grandes sagas juveniles de hoy en día, basadas principalmente en las evolución de la tecnología 3D). Para la gran mayoría de los teóricos, este cine no puede considerarse arte, sino productos industriales destinados a ganar dinero rápido en detrimento de la creatividad artística.

A su vez, el concepto de cine de autor⁴, es empleado con frecuencia para designar a aquellos films dirigidos lejos de los grandes estudios y las

³Declaraciones extraídas de la crónica de la revista online *Mabuse*: NAZARALA, A (2013), "El cine ha muerto... otra vez. Así habló Greenaway", en *Columna Semanal*. Consulta [15 agosto 2013] Disponible en http://www.mabuse.cl/columna_semanal.php?id=86535

También es interesante resaltar la conferencia de 2010 en la Universidad de Berkeley en la que Greenaway defiende su discurso sobre la muerte del cine. *Peter Greenaway: "New Possibilities. Cinema is Dead, Long Live Cinema"*, <<https://www.youtube.com/watch?v=u6yC41ZxqYs>> en YouTube Consulta [15 agosto de 2013]

⁴ El enfoque de autor adquirió por primera vez relevancia como método crítico mediados los años cincuenta, de la mano de *Cahiers du Cinéma*, donde se empezó a promover una *politique des auteurs*, con la que los críticos de *Cahiers* pretendían otorgar a diversos directores de Hollywood la categoría de "autores", distinguiéndolos del resto de sus colegas, que eran calificados por contraposición como simples "artesanos". (Ver apartado 2.2.2.)

imponentes producciones que merman las decisiones y el contenido final y (exclusivamente) personal del producto por parte de su director, que suele ser siempre autor del guión. Se trata de películas en las que se ven reflejadas la personalidad y los rasgos propios de su director mediante una estética, que van más allá de lo puramente visual y que saben expedir un mensaje. Es aquí donde se empieza a reflexionar el siempre difícil concepto de **estilo cinematográfico**.

Pero ante esta clasificación tan superficial y banal cabe preguntarse, ¿todo el cine comercial es malo? y ¿todo el cine de autor e independiente es bueno? Está claro que la respuesta para ambas es no, ni el primero es tan malo como se dice ni el segundo es un derroche artístico imperdible. Es más, aún podríamos ir más allá y cuestionarnos si alguna vez ha existido el denominado *cine clásico*, el *cine comercial* y el *cine de autor*. No hay que olvidar que el cine es una industria cultural, y como industria realiza productos, en este caso películas, destinadas al consumo de los espectadores, algunas de las cuales consiguen proponer una reflexión o una **experiencia artística y estética** en el espectador que va más allá del entretenimiento. Podemos señalar pues, que **el cine es una industria que a veces crea arte**.

Cabe destacar, también, a partir de las décadas de los 80 y 90 del siglo XX la aparición de un tipo de cine posmoderno, que aglutinaba dentro de sí mismo las convenciones establecidas en décadas pasadas, así como las rupturas establecidas por las diferentes corrientes modernistas, para crear una serie de pastiches autorreferenciales y paródicos presentando en la mayoría de los casos una estética de la violencia explícita. Es aquí donde muchos especialistas polemizan con la idea de si es posible encontrar un estilo personal y una estética propia dentro del cine posmodernista.

Así pues, en este trabajo se persigue el objetivo de **dilucidar si es posible que un director posmodernista, en este caso Fernando Meirelles, sea capaz de dotar de una estética y un estilo personal a sus películas sin ser autor del guión y teniendo el respaldo de grandes productoras que esperan rentabilizar el producto final**. Para conseguirlo se va a realizar una serie de pasos que consisten en:

- Analizar el concepto de autoría dentro del cine a lo largo de la historia, partiendo de una perspectiva estética en la que se analizará brevemente la producción cinematográfica basada en un modelo hegemónico, la sucesión de las diferentes vanguardias que se oponen al mismo y la renovación de los esquemas tradicionales del denominado “Nuevo Hollywood”.
- Resaltar las principales características del cine posmoderno y analizar cómo son empleadas por Fernando Meirelles para dotar a sus películas de una estética propia.
- Establecer unos criterios de análisis para atestiguar que el cine de Fernando Meirelles posee un estilo personal.

2. UN POCO DE HISTORIA

2.1. LOS INICIOS DEL CINE

Normalmente se habla de la Historia del Cine como una sucesión de acontecimientos cronológicos con una lógica causal, lineal y continua. Se expone un primer **Modo de Representación Primitivo** (MRP), que evoluciona a un **Modo de Representación Institucional** (MRI) para posteriormente dar paso a la **Modernidad cinematográfica** y las desviaciones del modelo hegemónico. Se trata de una clasificación que resulta algo parcial y simplificadora ya que la historia del cine es más heterogénea, discontinua y, en ocasiones regresiva, que transcurre paralela a la sucesión de **vanguardias** que han renovado los márgenes de la tradición.

Así pues, Noël Burch (1987), en su obra *El tragaluz del infinito* se rebela contra esas Historias del cine construidas a base de generalizaciones abusivas, teleologías naturalistas y trivialidades banalizadas. Su objetivo está implícito en la decisión de suprimir la expresión lenguaje cinematográfico por Modo de Representación Institucional, con el fin de ocuparse de la filogénesis del séptimo arte.

Noël Burch pretende ser la crítica de los discursos teóricos e históricos que tendían a naturalizar el sistema de representación hollywoodiense que sobre todo había servido para desinformar y adormecer a las masas populares. Para ello, construye las bases históricas para prácticas contestatarias. La materia prima de su discurso la buscará en el cine primitivo (MRP), para demostrar que el lenguaje del cine no tiene nada de natural ni de eterno, que tiene su historia y que está producido por la Historia; quiere interrogar a la institución, es decir, al modo de representación que la caracteriza y contribuir a su desnaturalización.

Con ello, Burch establece un Modo de Representación Primitivo basado en tres rasgos básicos que se complementan:

- La autarquía del encuadre: todo lo pro fílmico está subordinado a un encuadre fijo.

- La no continuidad del montaje, de forma que hay yuxtaposición y no unión de planos.
- La no clausura del relato o la falta de autosuficiencia, por la que el texto alcanza su plena significación gracias al conocimiento que supone en el espectador de la historia o a las explicaciones en la proyección.

Más concretamente se pueden indicar los siguientes elementos que explican y especifican esos rasgos:

- Mirada a la cámara en primer plano que, más allá del «aparte» teatral, rompe la continuidad narrativa.
- Autarquía del encuadre, por la que todos los elementos de lo pro fílmico (el decorado, la acción, la ubicación de los actores, la composición) se subordinan al encuadre, lo que está presente tanto en los filmes *unipuntuales* (una única toma y un único punto de vista) como en los que tienen varios encuadres.
- El encuadre recoge un marco que, al igual que en el teatro, funciona como una secuencia donde el espacio es centrípeto -toda la acción tiende al centro, frente la fuerza centrífuga que expulsa al espectador a los márgenes del encuadre- y lleno, pues no se dejan huecos.
- La composición en profundidad se busca a través de las figuras y sus relaciones espaciales dentro del cuadro (y no mediante el movimiento de la cámara o el montaje, como en el MRI).
- La puesta en escena se caracteriza por la horizontalidad y la frontalidad.
- El uso del cuadro dentro del cuadro para la narración de sueños o de acciones pretéritas (en lugar del montaje).
- La mirada subjetiva (personas que ven a través de cerraduras, lentes o telescopios) con valor espectacular o voyerista y no con valor narrativo.
- Cada *tableau* (secuencia) agota el tiempo, convirtiéndose en un episodio, de forma que el cambio de plano se produce solamente cuando la acción ha concluido. La continuidad narrativa es extra textual, como ocurre con los relatos bíblicos, donde la sucesión de cuadros tiene continuidad gracias a que el público conoce previamente la historia. Sin

embargo, en las películas de persecuciones de la Escuela de Brighton hay continuidad gracias al montaje.

- La búsqueda de acciones simultáneas lleva al montaje reiterativo de la acción, como en *Life of an American Fireman* (Porter, 1903), donde se repite el salvamento de una mujer y un niño visto desde el interior de la casa en llamas y desde el exterior.
- La ausencia de persona clásica. Los personajes aparecen vistos a distancia y se valen de la expresión gestual para mostrar conductas o estados de ánimo, pero carecen de los elementos básicos (el rostro y la voz) que les otorgarían profundidad psicológica. Aunque se utiliza el primer plano en la mirada a la cámara, sirve para romper la continuidad narrativa, es decir, no está inserto en la diégesis.



Imágenes 2 y 3. Fotogramas de *Life of an American Fireman* (Porter, 1903) – izquierda- y de *Viaje a la Luna* (Méliès, 1902) – derecha-. Dos obras enmarcadas dentro del MRP descrito por Burch.

2.2. EL ESTILO CINEMATOGRAFICO

2.2.1. ¿Qué es el estilo cinematográfico?

Si consultamos la definición general ofrecida por la Real Academia Española de la Lengua entendemos por *estilo* a la “manera de escribir o de hablar

peculiar de un escritor o de un orador”, así como al “carácter propio que da a sus obras un artista plástico o un músico”.⁵

Así pues, podemos entender el estilo como el sello de identidad de un autor, aquello que lo distingue del resto. También, si atendemos a su etimología, *estilo* proviene del latín *stilus*⁶, cuyo significado es *punzón*: el *stilus* era una especie de punzón con el que se picaba y cortaba la madera para escribir en ella. Estas letras escritas con un *stilus* presentaban rasgos diferenciadores según quien las hubiera escrito, rasgos presentes en los trazos, en las grietas de la madera, que servían para identificar al autor (el *estilus* / el *estilo* con que se habían hecho).

Con ello, se deduce que **el estilo es más una cuestión de forma** (aspectos puramente audiovisuales) **que de contenido** (historia o relato) ya que lo importante no es lo que se cuenta si no cómo se cuenta. Así pues, podemos establecer que el estilo cinematográfico se caracteriza por la originalidad, oponiéndose al modelo hegemónico, basándose en la apariencia y la estética.

También, podemos vincular la noción de estilo a dos elementos diferenciadores:

- Los **movimientos cinematográficos** que se oponen a las convenciones establecidas por el MRI (Nouvelle Vague, Dogma 95...).
- El **cine de determinados autores**, que se encargan tanto del contenido (guión literario), como de la forma de plasmarlo en la pantalla empleando recursos puramente cinematográficos. Así hablamos del estilo de Woody Allen, de Quentin Tarantino, de Michael Haneke, de Fernando Meirelles...

⁵ Real Academia Española. (s. f.). Estilo [artículo enmendado]. En *Diccionario de la lengua española* (avance de la 23.^a ed.). Recuperado de < <http://lema.rae.es/drae/?val=estilo> >

⁶ Diccionario Etimológico (s. f.). Estilo]. En *Origen de las palabras*. Recuperado de <<http://etimologias.dechile.net/?estilo>>



Imágenes 4 y 5. Michael Haneke trata a lo largo de su filmografía la violencia y la angustia utilizando una serie de recursos formales propios del lenguaje cinematográfico que dotan a sus películas de un estilo característico. A la izquierda, fotograma de *Funny Games* (1996) y a la derecha fotograma de *Caché* (2005). Fuente: filmaffinity.com

2.2.2. El director cinematográfico: artesanía y autoría

Anteriormente hemos visto como es fácil dilucidar el estilo de diferentes cineastas que se engloban dentro de una corriente vanguardista o que se encargan de todo el proceso creativo y estético de la obra. La duda surge cuando el *contenido* y la *forma* no son realizados por la misma persona.

¿Tiene estilo un director, como es el caso de Fernando Meirelles, encargado de plasmar en pantalla el guión de otra persona? Esta pregunta suscita en los autores constantes debates que a lo largo de este trabajo se va a intentar responder de forma afirmativa.

Sánchez Noriega (2002:241-245) plantea el punto en el que se puede hablar de un director como autor y las características que se aprecian en los films de éstos que puedan considerarse rasgos de autor y la categoría de autor que puede tener un director en concreto.

En un sentido práctico, se puede analizar la filmografía de un realizador al considerarse que éste ostenta la paternidad al ser el último responsable de sus películas. En este sentido, que atiende a aspectos puramente formales, todo director es autor de una filmografía, cualquiera que sea su grado de participación en el proceso de creación o su grado de identificación con el producto final. Así pues, en unos casos resaltarán huellas de autoría en el uso de recursos expresivos y en otros apenas habrá vínculos entre las diferentes películas del director en lo que acontece a la realización técnica.

Entre los críticos de cine pioneros en destacar y defender la figura del autor se encuentran los críticos de la revista francesa *Cahiers du Cinéma*, que posteriormente formarán el movimiento cinematográfico de la *Nouvelle Vague*. Éstos reivindicaron el papel de autor de directores establecidos dentro de la industria clásica hollywoodiense como Alfred Hitchcock, Howard Hawks o John Ford, hasta la fecha considerados técnicos excelentes al servicio de los grandes estudios o cultivadores de un cine de género sin personalidad propia.

Tradicionalmente se tenía por autores cinematográficos a los grandes directores capaces de tener un control absoluto de la producción y una línea estética y temática fácilmente identificable y sostenida a lo largo de su carrera, como por ejemplo Charles Chaplin o Ingmar Bergman. El movimiento *cahierista* viene a subrayar que, incluso dentro de los géneros establecidos como el policíaco, el director puede ofrecer a lo largo de su filmografía una “visión del mundo”.

La creación cinematográfica constituye un proceso complejo donde coexisten varios factores que pueden limitar o potenciar la voluntad artística del autor, entre ellos cabe destacar:

- la existencia de un guión ajeno que ha de ser respetado por diferentes causas;
- el encargo de un productor que desea una película basada en un texto literario, con un actor de éxito o perteneciente a un género concreto;
- las limitaciones de producción que exigen un rodaje en tiempo reducido o con determinadas localizaciones;
- las exigencias del exhibidor que impone una duración.etc.

Paralelamente, la política de los autores ha sido fuertemente cuestionada cuando surge la defensa de los guionistas como auténticos creadores de los films.

Bordwell y Thompson (1997:326) distinguen tres significados en la autoría cinematográfica:

- el autor como colaborador en la producción, sería el director en cuanto coordinador del conjunto de procesos que tienen lugar en la creación de un filme;
- el autor como personalidad que deja su sello incluso en las obras más estandarizadas;
- el autor como grupo de películas identificables por la firme de un director.

Bordwell desarrolla el concepto de autor cinematográfico como rasgo propio del cine de autor o cine moderno e indica que en los textos fílmicos hay una “abierta conciencia de la narración”. Son films que necesitan ser comprendidos dentro del conjunto de una obra y en los que cierta ambigüedad viene exigida para hacer compatibles el realismo y la presencia del autor implícito.

Por su parte Mitry (1967-1980, cit. Sánchez Noriega, 2002) sostiene que el creador de la historia (guionista) en que se basa una película no puede ser autor del film, ya que el sentido de la película no es previo y se da en una forma que lo expresa, existe por la propia expresión. En la misma línea se manifiesta VF Perkins (1972, cit. Sánchez Noriega, 2002), que niega que el guionista sea el autor ya que el guión sufre transformaciones evidentes y la puesta en escena es determinante.

Cabría destacar también diversos grados de autoría o de participación del autor en la obra, desde el artesano anónimo que se limita a poner en imágenes un guión ajeno, hasta aquél que idea la historia, escribe el guión, compone la música, dirige el rodaje e incluso interpreta al personaje protagonista. Podemos categorizar en cuatro los tipos de directores:

- directores excelentes creadores de formas y deficientes creadores de temas (como Griffith);
- directores integrales, excelentes creadores de formas y temas (como Chaplin o Woody Allen);
- directores excelentes creadores de formas que buscan la cooperación de argumentistas para la creación de temas (como John Ford o Frank Capra);

- y directores buenos creadores de formas que se basan en guiones ajenos.



Imágenes 6 y 7. Charles Chaplin (izquierda) y Alfred Hitchcock (derecha) fueron dos directores cinematográficos cuyas obras han sido estudiadas y caracterizadas por un característica estilo cinematográfico. Fuente: imdb.com

2.2.3. Estilo cinematográfico versus MRI

Como ya hemos señalado anteriormente, el Modo de Representación Institucional (MRI), es un concepto definido por Noël Burch con el objetivo de desnaturalizar la recepción del discurso del denominado “estilo clásico”.

Podemos definir el MRI como el conjunto de rutinas formales en la elaboración de películas por parte del denominado “cine clásico” (y el “cine comercial actual”) que se desarrolló en Hollywood (y en otras partes del mundo donde se exportó) sobre todo con la llegada del sonoro hasta la aparición de los nuevos cines (años 70 y 80). Se considera que el MRI alcanza su madurez básica sobre los años 20 del siglo XX, cuando se llega a unos recursos estandarizados para asegurar que el mundo ficcional propuesto ofrece coherencia interna, causalidad lineal, realismo psicológico y continuidad espacial y temporal. Entre las características definitorias del MRI destacan las siguientes:

- La **continuidad de la diégesis** se garantiza mediante mecanismos que evocan el paso del tiempo (fundidos, iris), transiciones que hagan

imperceptible el cambio de plano (raccords de posición, dirección y movimiento) y mecanismos para implicar a la subjetividad (planos subjetivos, plano/contraplano, emparejamientos del eje de miradas, énfasis musical).

- **La transparencia de la representación.** El MRI aspira al grado cero de escritura (nos hace pensar que lo que vemos es 100% objetivo) y nos hace creer que los acontecimientos se explican solos, por sí mismos. El MRI naturaliza el espacio de la representación (decorados, música,...), usando el *raccord* para garantizar la invisibilidad del montaje, con el objetivo de borrar las huellas enunciativas que haga recordar al espectador el carácter artificioso de la construcción fílmica.
- **La causalidad lineal** lograda a través de personajes muy definidos en sus rasgos psicológicos, que tienen motivaciones nítidas y luchan por la resolución del conflicto planteado. Así, se establece una relación CAUSA-EFECTO-CAUSA en la que toda acción tiene una motivación.
- **El intento de anulación del sujeto espectador.** En el MRI se produce una absorción imaginaria del fuera de campo extradiegético (espectador) dentro del conjunto homogéneo del campo y fuera de campo diegético. Se produce una anulación de la heterogeneidad atropellada por la anulación de la subjetividad (tanto del autor como del espectador).
- La clausura del texto es alta: se crea un **HAPPY END** en el que todo conflicto planteado queda resuelto y todo detalle contribuye al conjunto del relato. Se trata de un texto autosuficiente, donde cualquier ausencia o fisura queda explicada.

Así pues, el estilo cinematográfico se presenta como un recurso mediante el cual varios autores intentan romper con ese modelo hegemónico. Además del MRI, el estilo cinematográfico pelea también con el concepto de género.

Entendemos género como un conjunto de reglas y fórmulas estereotipadas sobre el contenido de la historia. Presentan una serie de convenciones que presenta un pacto ficcional con el espectador.

No obstante, a esta teoría se le pueden sacar muchos matices. Cabe preguntarse: ¿verdaderamente se puede calificar todo el cine que se realiza

en Hollywood como un “cine clásico” que siempre seguía el patrón hegemónico? La respuesta a esta cuestión es no. Así, podemos afirmar, tal y como expone Carlos Losilla (2003:12):

“Hollywood nunca ha existido.[...] Es un simulacro de un simulacro.[...] Las revistas ilustradas y las sectas cinéfilas mantienen vivo como pueden el fuego sagrado de ese Dios invisible [...]Del mismo modo que los cinéfilos han inventado el Hollywood de la nostalgia, el mundo académico ha hurgado en su chistera para dar forma a un “cine clásico” entendido como sistema cerrado de escritura, la variante principal de lo que Noël Burch llamó el Modo de Representación Institucional. Incapaz de ajustarse a esos baremos, el cine americano de esa época es multiforme y variado, incluso pone en duda que algún día existiera en su seno un canon clásico”



Imágenes 8 y 9. A la izquierda, fotograma de *El nacimiento de una nación* de Griffith, considerada la película precursora del modelo hegemónico del cine. A la derecha, *Casablanca* de Curtiz, obra que suele ponerse como prototipo de película que sigue las convenciones del MRI. Fuente: imdb.com

2.3. EL CONCEPTO DE REALISMO, LOS MOVIMIENTOS ALTERNATIVOS Y LAS PRIMERAS VANGUARDIAS CINEMATOGRAFICAS

2.3.1. Realismo cinematográfico

Ángel Quintana (2002:28) plantea que “tomando como base el debate entre la reproducción de lo real y la construcción de la realidad”, nos acercamos al realismo no como una escuela cinematográfica, sino “como una constante de

los diferentes discursos artísticos en los que el referente se sitúa en el centro de una representación que pretende potenciar en el espectador la ilusión de realidad”.

Así pues, Quintana (2002: 106) distingue dos maneras de entender el concepto de *realismo*:

- **El realismo de la representación:** El origen de este modelo lo encontramos en el teatro aristotélico e introduce el espectador en un mundo verosímil (que no real), como hacen el modelo clásico de Hollywood y los modelos del cine popular de otros países. Este realismo se sustenta en un pacto ficcional basado en lo formal y estético.
- **El realismo de lo representado:** Funciona al servicio de una revalorización del mundo, convirtiendo el medio en un instrumento de interrogación del mundo. Considera que la cámara puede captar una realidad que es ambigua y que no tiene ningún significado intrínseco. Se trata, pues, de un realismo que no es sólo un realismo formal (estético), sino también ético.

La mayoría de las vanguardias y movimientos cinematográficos alternativos, en su afán por ofrecer una visión de la realidad diferente y distanciada de la ofrecida por el MRI, se adhieren a la segunda opción. Se puede decir que las vanguardias proponen una tendencia cinematográfica que reivindica la realidad y el modelo canónico impone una tendencia que basa su fuerza en la imagen.

2.3.2. Las primeras vanguardias

Las vanguardias históricas, en el primer tercio del siglo XX, tienen en común la crítica a los valores estéticos dominantes y al propio concepto de arte, incluidos aspectos como la producción, difusión, exhibición y consumo de la obra de arte. Durante la década de 1920, se abrazó en Europa una ética de cambio, un deseo de mirar hacia el futuro experimentando con ideas nuevas y con estilos artísticos. El cine de vanguardia busca especialmente romper con la narrativa convencional y legitimarse como producto artístico más allá del espectáculo popular en que se situaba el cine. Quiere ser un objeto artístico.

En general, se entiende por cine de vanguardia o cine artístico el que se desarrolla totalmente al margen de la narrativa convencional (MRI), a veces chocando frontalmente con ésta. Pero dentro de este cine de vanguardia caben intereses y prácticas cinematográficas totalmente distintas. Las vanguardias nacidas en Europa alrededor de los años 20 no dudaron en emplear el nuevo vehículo de expresión que el cine ofrecía. A continuación se resaltan aquellas más significativas:

2.3.2.1. El impresionismo francés

El cine impresionista francés, también conocido como el primer vanguardismo o vanguardismo narrativo, es un término referido a un grupo reducido y abierto al debate de películas y cineastas franceses desde el 1919 a 1929.

Los impresionistas se centran en el encuadre cinematográfico como una composición plástica. Se empiezan a componer los objetos que no están centrados, incluso pudiendo aparecer cortados. Componen cada fotograma como si se tratara de una imagen fija, utilizando además muchos artificios ópticos como la cámara lenta, el efecto *flu*, desenfocados... Realizando también perversiones del encuadre, cachés circulares, elípticos (máscara), montaje acelerado, etc. A partir de imágenes fotográficas van a crear imágenes abstractas, deformándolas con montajes acelerado u otros sistemas. Con estas deformaciones ópticas logran transmitir el estado subjetivo de los personajes. Además las historias dejan de ser lineales utilizando el montaje alternado, el paralelo y el *flashback*.

Algunos de los autores destacados son Louis Delluc, crítico y teórico; Jean Epstein, conocido por películas como *Fidèle de Coeur* (1923), *Seises et onze del demi* (1927), o *La caída de la casa de Usher* (1928); Abel Gance, con films como *J'accuse* (1919) y *La Roue* (1922); Marcel L'Herbier, con *El Dorado* (1921); o Germaine Dulac, con *La señora sonriente Baudit* (1922).



Imagen 10. Fotograma de la película impresionista *L'Accuse* de Abel Gance (1919) Fuente: filmreference.com

2.3.2.2. El futurismo italiano

En el manifiesto futurista de 1916 se percibe la propuesta de crear un nuevo tipo de cine, diferente al de aquellos años, extremadamente parecido al teatro y su relato obligatorio. En el citado Manifiesto se asevera que el cine, en tanto arte autónomo y esencialmente visual, debe asumir la evolución de la pintura, apartarse de la realidad, del registro fotográfico de lo solemne o lo gracioso. Debe ser anti-gracioso, deforme, impresionista, sintético y dinámico. Este primer manifiesto futurista era un canto a las máquinas modernistas, de las cuales el cinematógrafo era un ejemplo privilegiado.

Fueron los creadores futuristas, principalmente los italianos Giacomo Balla y Umberto Boccioni, quienes emplearon por primera vez técnicas derivadas de la fotografía y del propio cine para crear efectos dinámicos. Varios de los filmes influidos por esta corriente desarrollaron el montaje por analogía, simultáneo y de compenetración intelectual entre los planos, método formal que encontraría eco de inmediato en maestros soviéticos como Dziga Vertov y Lev Kuleshov, quienes le abrieron el camino a Eisenstein y luego a la *Nouvelle Vague*.

El empeño futurista de ilustrar la música con imágenes más o menos abstractas deriva, precisamente, en la variante del cine abstracto francés y alemán inmediatamente posterior, y también hace posible *Fantasía* (Walt Disney), algunos cortos de Norman MacLaren y ciertas secuencias de *Dancer in the Dark*, mientras la equivalencia cromática y lineal entre objetos y atmósferas, que el futurismo buscaba revelar, reaparece en algunas películas y

secuencias de filmes dirigidos por Marcel L´ Herhier, en los créditos diseñados por Saul Bass y en algunos títulos de Orson Welles, Alain Resnais y Peter Greenaway, entre otros. El principal hallazgo del futurismo: la descomposición temporal y espacial, asumida mucho más tarde por las subsiguientes vanguardias e incluso por el cine industrial.

2.3.2.3. Cinema Pur

Cinema Pur (Cine Puro) fue un movimiento cinematográfico de vanguardia nacido en París en las décadas de 1920 y 1930. El término fue acuñado por primera vez por Henri Chomette para definir un cine que se enfocaba puramente en elementos del cine como la forma, el movimiento, la composición visual, y el ritmo, algo que logró en sus cortometrajes *Reflets de Lumiere et de vitesse* (1925) y *Cinq minutes de cinema pur* (1926). El movimiento incluyó a muchos artistas dadaístas, como Man Ray (*Emak Bakia, Retorno a la razón*) o René Clair (*Entreacto*),

El movimiento también abarcaba el trabajo de la crítica y cineasta Germaine Dulac, particularmente *The Seashell and the Clergyman, La Souriante Madame Beudet, Disque 957, y Cinegraphic Study o Fan Arabesque*. En estos filmes como también en sus escritos teóricos, la meta de Dulac fue el cine puro, libre de toda influencia de la literatura, el teatro, o hasta de las artes visuales.

Estos artistas formaron clubes y usualmente exhibían sus películas en cafés y casas de arte en París durante este periodo.

Los dadaístas vieron en el cine una oportunidad de trascender la historia, de ridiculizar el carácter, escenario, y complot de las convenciones burguesas, para masacrar la casualidad usando el dinamismo innato del medio cinematográfico para derrocar las nociones convencionales aristotélicas del tiempo y el espacio.

Críticos y artistas usaron términos como *Absolute Film, Pure Cinema e Integral Cinema* –el término de Dulac podría traducirse mejor como Cine “Autosuficiente” o “Completo”- hacer énfasis en que esas palabras, todas ellas, funcionaron solo como arte cinematográfico: que no podría existir en ningún

otro medio porque su efecto esencial surgió del potencial del mecanismo cinematográfico, como el montaje flexible de tiempo y espacio, ritmo medido y control de la mirada, repetición exacta, diversidad de los cuadros únicos y la continuidad, supe imposición y su imaginería relacionada a la pantalla dividida.

El Cine Puro fue influenciado por cineastas alemanes “absolutos” como Hans Richter, Walter Ruttmann, y el sueco Viking Eggeling.

2.3.2.4. El cine surrealista

Los surrealistas, inspirados en la revista dadaísta *Littérature*, y fortalecidos con el Manifiesto de André Bretón (1924), se lanzan a experimentar con el *automatismo psíquico*. Este automatismo buscaba desde una *escritura mecánica* liberar la voluntad del individuo, de esta forma la irracionalidad del subconsciente se transformó en la fuente de expresión de una época. El humor, el horror, el erotismo, los sueños y la locura, fueron los caballos de batalla de este imaginario vanguardista. En aquellos tiempos el psicoanálisis - en expansión- junto a las teorías revolucionarias de la posguerra de 1914, eran los ideales estéticos de los surrealistas.

Buscaban lo maravilloso, lo insólito, los motivos incongruentes en contextos ajenos. No deseaban hacer arte, sino explorar posibilidades. Bretón decía que ese automatismo no tenía control alguno por parte de la razón, ni de valoraciones estéticas o morales. Esta visión de mundo Bretón también la proyectó hacia el cine: para los surrealistas, el cine no sólo presenta a seres de carne y hueso, sino también a los sueños de estos seres también convertidos en carne y hueso. Entre los cineastas más emblemáticos de esta corriente destaca Luis Buñuel.



Imagen 11. Luis Buñuel, con su película *Un perro andaluz*, es uno de los autores más representativos del surrealismo cinematográfico. Fuente: filmreference.com

2.3.2.5. El expresionismo alemán

El expresionismo alemán (también llamado expresionismo en el cine) se desarrolló en Alemania, especialmente en Berlín, durante la década de 1920. El Movimiento Expresionista comenzó más temprano, alrededor de 1905, con el grupo *Die Brücke* (El Puente). Durante el periodo de recuperación que siguió a la Primera Guerra Mundial, la industria cinematográfica alemana estaba en auge, pero debido a los difíciles tiempos económicos los cineastas encontraron muy difícil crear películas que pudieran compararse con las exuberantes y extravagantes películas realizadas en Hollywood. Los cineastas del estudio alemán UFA desarrollaron su propio estilo usando el simbolismo para agregarle un más profundo sentido a una película.

Las primeras películas expresionistas, *El Golem*, *El Gabinete del Dr. Caligari* (1920), *Destino* (1921), *Nosferatu* (1922), *Fantasma* (1922), *Schatten* (1923), y *La Última Risa* (1924), eran unos retratos altamente simbólicos y deliberadamente surrealistas de historias filmadas.

La primera película expresionista fue rodada, a falta de presupuestos lujosos, usando escenarios diseñados con decorados geoméricamente absurdos y con diseños pintados en paredes y pisos para representar luces, sombras y objetos. Los guiones y las historias de las películas expresionistas a menudo trabajan con la locura, la demencia, traición, y otros tópicos “intelectuales” (oponiéndose a las películas estándar de romance, acción y aventura); el nombre alemán para este tipo de guiones es *Kammerspielfilm* (películas de cámara, en alusión a la música de cámara). Películas posteriores fueron catalogadas como parte de la breve historia del expresionismo alemán, incluyendo *Metrópolis* (1927) y *M* (1931), ambas dirigidas por Fritz Lang.

El radical no realismo del expresionismo duró poco, y se apagó (junto con el Dadaísmo) al cabo de pocos años. Sin embargo, los temas del Expresionismo fueron integrados en películas posteriores a las décadas de 1920 y 1930, resultando en un control artístico sobre la ubicación y el escenario, luces, y sombras, para mejorar el estilo de una película. Esta oscura, caprichosa escuela de cineastas fue llevada a Estados Unidos cuando Hitler llegó al poder y un número de cineastas alemanes emigraron a Hollywood. Ellos encontraron

muchos estudios dispuestos a recibirlos, y muchos directores y *cameraman* alemanes prosperaron allí, produciendo un repertorio de películas de Hollywood que tuvieron un profundo efecto en el medio cinematográfico.

Dos géneros que fueron especialmente influenciados por el expresionismo fueron el de cine de horror y el film *noir*. Carl Laemmle y Universal Studios se hicieron de un nombre produciendo películas de terror tan famosas como *El Fantasma de la Opera* de Lon Chaney. Emigrantes alemanes como Karl Freund (el cineasta de *Drácula* de 1931) creó el estilo de las películas de monstruos de la Universal en la década de 1930 con sus artísticamente diseñados y oscuros decorados, proveyendo un modelo para las futuras generaciones de películas de horror. Directores como Fritz Lang, Billy Wilder, Otto Preminger, Alfred Hitchcock, y Michael Curtiz introdujeron el estilo expresionista en los dramas policiales de la década de 1940, influenciando a las futuras generaciones de directores.



Imagen 12. Fotograma de *Nosferatu* (1922) de Murnau, obra expresionista clave. En él se queda representado una característica propia del estilo de los films expresionistas: el uso del claroscuro. Fuente: imdb.com

2.3.2.6. Cine Ojo

La trascendencia de Dzija Vertov en el rico contexto de las vanguardias soviéticas de los años veinte es enorme y significa uno de los máximos exponentes, junto con Eisenstein, del cine de la URSS.

Vertov lleva al cine a la máxima capacidad de indagación en sus posibilidades expresivas, intentando crear un lenguaje propio, fuera de contaminación de otras disciplinas tradicionales como el cine o el teatro. Por otra parte, es, sin

duda, uno de los referentes fundamentales en la génesis del documental. Teórico, poeta, agitador, propagandista, hombre polifacético, sus teorías comienzan a forjarse en 1916, experimentando con músicas de ruidos, un fotomontaje de música y palabra. En 1920, mientras trabajaba para el noticiero *Kino Nedelia*, descubre que el ojo humano es capaz de descubrir un plano tras haber empleado sólo dos o tres fotogramas, con lo que las posibilidades fílmicas se disparan para mostrar estructuras no convencionales que desafían nuestra educación visual.

Su gran aportación es la concepción del montaje entendido como unificador de los extractos de la realidad. Vertov, a diferencia de otros cineastas como Eisenstein, nunca conocieron el éxito, y sobrevivió los últimos años de su vida realizando mediocres documentales de propaganda para un régimen ya fosilizado y reaccionario. Un reflejo del estado de cosas en la URSS en los años 30 son los adjetivos con los que en tiempos de Stalin se le apartó de la vida cultural soviética: por formalista, reaccionario, narcisista y anti realista. La influencia de Vertov en el cine es enorme, quede como ejemplo la creación por Godard y otros cineastas del *Grupo Dziga Vertov*. Visionario, idealista, innovador, hizo ver que había una manera distinta de hacer cine.



Imágenes 13 y 14. Izquierda: Cartel promocional del documental *Cine Ojo* de Vertov, realizado por Alexander Rodchenko (1924). Derecha: fotograma de *El hombre de la cámara* (1929). Fuente: saladesicopatologia.blogspot.com

2.4. LA MODERNIDAD CINEMATOGRAFICA

Muchos historiadores sitúan el inicio de la Modernidad cinematográfica a partir de la Segunda Guerra Mundial y consideran a la película de Orson Welles *Ciudadano Kane* (1941) como el film que sirve de tránsito entre el “cine clásico” y el “cine moderno” y que inaugura una escritura revolucionaria que hace de la forma y del estilo el tema de la misma.

No obstante, esta teoría resulta matizable ya que las alternativas al modelo hegemónico se dan desde el mismo instante que se definen las bases del MRI. Podemos decir que el MRI convivía con otras visiones y formas de hacer cine, como las vanguardias anteriormente estudiadas y, sobre todo, con el naturalismo poético francés, con autores como Jean Vigo, y el cine soviético con Einsestein como autor de referencia. También en EE.UU hallamos movimientos experimentales y alternativos al concepto hollywoodiense.

Con ello, se puede concluir que el papel desarrollado entre las décadas de los 10 y los 40 del siglo XX por esas alternativas y, en especial, el impulso del neorrealismo italiano, es lo que marca el camino que desemboca en la Modernidad cinematográfica.

2.4.1. **El neorrealismo italiano**

El neorrealismo italiano es un movimiento que se caracteriza por presentar un nuevo lenguaje y unas nuevas relaciones entre los artistas y la sociedad. El neorrealismo italiano recibe influencias de las cinematografías de distintos países: las ideas del *cine-ojo* de Dziga Vertov, las imágenes naturalistas de Renoir y el realismo negro francés. Este movimiento se inició con *Roma, ciudad abierta* (1945) de Roberto Rossellini, principal artífice del movimiento junto con Vittorio de Sica, Luchino Visconti y Giuseppe de Santis.

Los rasgos estéticos que caracterizan al neorealismo son:

- Modo de producción austero y en condiciones precarias;
- Rodaje en exteriores, en barrios populares;
- Actores poco conocidos y no profesionales

- Temáticas sobre la vida cotidiana, el trabajo y los modos de vida
- Concepción de los films como crónica documental de la situación social de la Italia de la posguerra
- Combinación del drama y tragedia unida a elementos humorísticos

No obstante, al igual que ocurre con todos los movimientos vanguardistas, estas características en muchos casos han sido mitificadas, ya que podemos encontrar películas neorrealistas rodadas en estudio y en la que las estructuras dramáticas tienen más peso que el trasfondo documental. De todas formas, no se puede obviar la influencia que este movimiento ha tenido en todo el cine posterior, sobre todo en los nuevos cines de Latinoamérica y Europa.

2.5. LOS NUEVOS CINES

El concepto de “nuevos cines” surge entre las décadas de los cincuenta y sesenta como resultado de una serie de consecuencias históricas (relevo generacional de directores, expansión de la TV, avances tecnológicos...), que harán que se produzca una renovación en la forma de concebir el cine, que es diferente en cada país.

Así pues, podemos decir que se trata de una renovación variada, con rasgos propios en cada movimiento, que se prolonga en diferentes países durante diferentes espacios temporales. Aún así, Sánchez Noriega (2002:415) señala una serie de elementos que, en una aproximación global, son comunes a los “nuevos cines”:

- **Renovación generacional:** los directores de esta época habían estudiado en escuelas de cine y se formaron viendo mucho cine y teorizando sobre él en críticas y ensayos en revistas especializadas. Tratan de innovar desde la conquista de un estilo propio, concibiendo el cine como un medio de expresión artística y no como elemento industrial y espectacular.
- **Independencia industrial:** empiezan a desarrollarse nuevas formas de producción y financiación alternativas al entramado industrial hollywoodiense (mecenazgo, subvenciones, cooperativas...) mediante

las cuales los nuevos autores realizan películas que tratan de reflejar la realidad inmediata.

- **Revolución tecnológica:** el hecho anterior tiene mucho que ver con el desarrollo tecnológico en el campo audiovisual. Así, la aparición y comercialización de cámaras ligeras con toma de sonido directo hizo que muchos cineastas pudieran acceder a ellas y así conseguir “llevar el cine a la calle”, optando por rodajes en localizaciones naturales y revitalizando el género documental.
- **La película como obra abierta:** se considera que el film, más que contar una historia o representar una realidad, ha de proponer una experiencia al espectador, ha de ser una obra abierta a la interpretación. Se concibe el guión como un apunte abierto a la improvisación y al hallazgo en el proceso de rodaje y montaje.
- **Reivindicación del director como autor frente al guionista o productor:** lo relevante es la puesta en escena y el empleo de la cámara como medio de expresión opuesto a la transparencia fílmica propulsada por el modelo hegemónico. Así es común encontrar saltos de ejes, ausencia de *raccord*, mirada a la cámara...
- **Concepción moral del cine:** se considera que el cine ha de ser expresión de la verdad. Por ello, se entiende la forma fílmica (estética) como una cuestión moral (un desenfoque o una panorámica son cuestiones morales).
- **La cooperación del espectador:** esta nueva concepción del cine conlleva la construcción de un nuevo espectador más colaborador con el texto fílmico, el cuál ha de reflexionar para extraer sus propias conclusiones.
- **Nuevas temáticas:** los “nuevos cines” llevan a cabo una renovación temática. Así, encontramos relatos protagonizados por antihéroes y personaje marginales, cuestionamiento de la familia y la escuela como agentes socializadores, nuevo tratamiento de la sexualidad, visibilización

de elementos considerados tabúes como la homosexualidad, cine intertextual (el denominado “cine dentro de cine”)...

- **Los Manifiestos**⁷: todas las vanguardias (de todas las épocas históricas) suelen presentar unos manifiestos escritos que sirven como elemento reaccionario contra una serie de prácticas que se juzgan insatisfactorias, especialmente, como argumenta Sánchez Noriega (2002:571):

“contra aquellas obras industriales necesitadas de elevados presupuestos que repiten fórmulas manidas y estereotipadas, principalmente contra el cine norteamericano de los grandes estudios. Se trata pues de recrear el cine, de plasmar ideas y visiones del mundo... no de un negocio”.

Existen multitud de movimientos vanguardistas que podemos englobar dentro de los “nuevos cines”: la *Nouvelle Vague*, el *Cinema Verité*, el *Direct Cinema* estadounidense, el *Free Cinema* inglés, los Nuevos Cines de Alemania, Italia, Polonia o Rusia, la *Nova Vlnà* Checa, el *Cinema Novo* brasileño, el Nuevo Cine Español y la Escuela de Barcelona, el cine cubano de la Revolución, el cine indigenista boliviano, el cine chileno de Allende, el *Nuberu Bagu* japonés, el cine africano de *Ousmane Sembene*, la nueva corriente de India, la Escuela de Nueva York o el *New American Cinema*.

De entre todos, a continuación, vamos a detallar tres: la *Nouvelle Vague*, por su importancia como movimiento inspirador para posteriores realizadores; el *Cinema Novo*, por ser una influencia directa en el estilo de Fernando Meirelles, objeto de análisis de este trabajo; y el *New American Cinema*, por su importancia de cara a la concepción del término “cine independiente”.

2.5.1. La *Nouvelle Vague*

Agrupados en torno a la revista *Cahiers du Cinéma*, un grupo de jóvenes intelectuales, impetuosos y con un gran amor por el cine, se enfrenta al cine francés imperante de fuerte carga literaria. Desde esta revista, critican lo que consideran una fuerte sumisión del cine francés a la literatura, rechazan la dominación ejercida por los productores sobre la obra cinematográfica y

⁷ En el apartado ANEXO I se pueden consultar los Manifiestos de los principales movimientos vanguardistas.

reivindican la figura del autor como primera y más importante entidad creadora del film.

Los autores de esta nueva tendencia cinematográfica (Truffaut, Godar, Chabrol, Rivette o Rohmer, entre otros) afirmaban que el cine era un arte. Junto a esta idea aparece la noción de “cine de autor”, llamado así porque es éste quién decide qué imágenes o qué sonidos poner. Son muy importantes, en estos años, películas como *Los cuatrocientos golpes* (François Truffaut), *El bello Sergio* (Claude Chabrol) o *Al final de la escapada* (Jean-Luc Godard).

Esta nueva estética es definida por Truffaut como la manera de filmar algo distinto, con otros medios y un espíritu diferente a los utilizados hasta entonces. Pretende rodar en exteriores, con una luz natural, y tratar temas más personales y reales con personajes más normales y con una escritura más próxima a la realidad, lo que además abarata los costes. En estos años surgen infinidad de nuevos actores, actrices, productores... junto a los que aparece un sinfín de cinéfilos que frecuentan los cine-clubs para asumir todas las novedades cinematográficas.

Las características de sus autores son: el bagaje cultural obtenido en escuelas de cine, la defensa del cine anti-intelectual norteamericano (Hitchcock, Ford...), el uso de temas muy humanos basados en la sociedad burguesa de la posguerra y también la introducción de referencias personales en las películas, la espontaneidad, la improvisación (tanto de los guiones como de la actuación), la iluminación natural y el enorme entusiasmo que ponían sus autores son las características de estas películas que tienen como temas principales la búsqueda de la libertad, la plenitud de la vida y la obligada madurez de los jóvenes.

Surge como ideario de esta nueva tendencia la revista mensual *Cahiers du cinéma* (que continúa actualmente) creada por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze y Joseph-Marie Lo Duca en 1951. Tenía como director a Eric Rohmer y a colaboradores como Truffaut o Godard. Esta revista sirvió de medio de expresión y difusión de la *Nouvelle Vague*.

Junto a estos autores surgió un grupo de cineastas más vanguardistas (Alain Resnais o Chris Marker), llamado *Rive Gauche*, que hacían un cine más cuidado que el de la *Nouvelle Vague* y también más literario. Son de este movimiento *Je t'aime, je t'aime* (A. Resnais) o *La Jetée* (Marker).



Imagen 15. Fotograma de *À bout de souffle* (Al final de la escapada) dirigida por Jean Luc Godard en 1960, obra clave de la *Nouvelle Vague*. Fuente: rinconcitodecine.blogspot.com

2.5.2. El *Cinema Novo* brasileño

A principios de los años sesenta surgió en Brasil una generación de jóvenes realizadores que intentó combatir la situación de pobreza intelectual en que se veía inmerso el cine brasileño del momento. Éste estaba por aquel entonces dominado, en su gran mayoría, por la *chanchada*⁸.

La reacción de la nueva hornada de cineastas que florecía en aquel momento fue una propuesta revolucionaria para acabar con este cine anodino y dominado por los intereses económicos. Su intención era poner punto y final a una serie de films que no expresaban la auténtica realidad de Brasil. Fue entonces cuando estalló un nuevo movimiento cinematográfico que pretendía convertir, tal y como argumenta el crítico Gubern (2000:409) las obras de sus principales representantes en “la expresión trágica y plástica del subdesarrollo y del hambre en América Latina”. Así se produjo el nacimiento del *Cinema Novo* brasileño, como una de las expresiones más honestas de la pobreza y la necesidad en el Tercer Mundo.

Aunque la fecha oficial del nacimiento del *Cinema Novo* fue establecida en 1962 (con el estreno de *Barravento*, de Glauber Rocha, y *Os cafajestes*, de Ruy Guerra), las fronteras reales de esta corriente fílmica siempre han estado

⁸ Amar Rodríguez (1994:28) define *chanchada* como “film musical brasileño típicamente carioca narrado en clave de humor”.

algo difusas (se suele tomar como cinta precursora de este movimiento al film *Río, 40 grados*, rodado en 1955 por Nelson Pereira Dos Santos). Sin embargo, la intencionalidad reivindicativa y crítica –con un claro compromiso de izquierdas– ha quedado siempre claramente manifiesta. Como afirma el especialista Román Gubern (2000:410), “el hambre, la alienación religiosa –cristianismo impregnado de paganismo–, la sequedad de la tierra castigada por un sol implacable, la dominación colonial de los monopolios norteamericanos y el caciquismo latifundista son la savia que nutre a este cine de la indignación y de la cólera, en la más cabal expresión en clave poética del drama del Tercer Mundo que ha asomado hasta hoy en las pantallas”.

A partir del golpe militar de 1964, el *Cinema Novo* padeció problemas de financiación y algunos de sus representantes tuvieron que exiliarse por falta de presupuesto y libertad para rodar sus películas. El régimen impuesto por los militares cortó las alas a este movimiento artístico-político que fue desapareciendo durante la primera mitad de la década de los setenta con la desintegración de su grupo constituyente de realizadores, debida a las restricciones económicas y a problemas con la censura del gobierno. No obstante, su influencia ha perdurado en el tiempo y ha influenciado a autores brasileños actuales como Fernando Meirelles.

2.5.3. El *New American Cinema* y la generación de la televisión

Mientras se gestaban todos estos movimientos a lo largo de Europa, Asia, África y Latinoamérica, en EE.UU. el cine sufre una transformación con el fin de responder a la caída en taquilla y solventar la crisis de los grandes estudios agravada, entre otros, por la expansión de la televisión como nuevo elemento de consumo audiovisual entre la sociedad y la pérdida del monopolio por parte de los grandes estudios. En este contexto, aparece un grupo de cineastas formados en la televisión, cuya experiencia en este medio les permite poner en práctica nuevos sistemas de producción y tratamiento de temas de visibilidad social y de denuncia que van a permear la industria cinematográfica.

A su vez, surge una generación de directores que defienden una concepción cinematográfica alejada de la industria hollywoodiense. Se trata de un cine cuyo punto de cristalización es la ciudad de Nueva York y que propicia la

creación de un cine más diverso, de mayor sensibilidad social, para el que existían, además, salas de exhibición.

Se pueden distinguir dos generaciones dentro de este movimiento: una primera generación formada autores que se decantan por un cine documental, entre los que destacan Sidney Meyers, Morris Engels o Lionel Rogosin; y una segunda generación en la que se dan cabida autores que, en algunos casos desde un perspectiva narrativa y en otros desde una más experimental, abogan por un cine entendido como expresión personal sin presiones de la industria, rechazando la censura y cualquier intromisión burocrática en la creación. Se propone un sistema de producción alternativo basado en el director-productor, rechazando el sistema de distribución de los grandes estudios y creando cooperativas y festivales alternativos a Hollywood para visibilizar sus obras.

El cine de esta generación rechaza la transparencia narrativa y un mundo de ficción separado de la realidad, con personajes complejos que no responden a estereotipos sociales, suelen ser débiles e inseguros, haciendo que para el espectador sea difícil identificarse con ellos y la escritura se aparta de la causalidad. Entre los autores más representativos destacan: John Cassavetes, Paul Morrissey, Andy Warhol o Shirley Clarke.



Imagen 16. Fotograma del film *Shadows* (1959) de John Cassavetes

2.6. LA CONCEPCIÓN DE “CINE INDEPENDIENTE” Y EL NUEVO HOLLYWOOD: MARCANDO EL CAMINO HACIA LA POSMODERNIDAD

A partir de los 70 encontramos una serie de autores que, como ha ocurrido a lo largo de la historia del cine, se desligan de la corriente hegemónica. Se trata de directores que poseen un amplio bagaje cultural y cinematográfico, que dotan de una estética y una ética personales a sus relatos empleando, homenajear y reformulando muchos recursos tanto de las vanguardias anteriores como el modelo hegemónico hollywoodiense. Podemos citar a Woody Allen, Ken Loach, Krzysztof Kieslowski...

Además, en Hollywood despunta una generación de cineastas que renuevan el modo de creación de las películas comerciales. Se trata de un conjunto de autores con formación universitaria, realizadores de productos para la televisión, admiradores de grandes maestros como Hitchcock o Kurosawa y que experimentan con las nuevas tecnologías y se ponen en valor el sentido del espectáculo mediante obras comerciales experimentando con relatos complejos en los que destaca un gran sentido del ritmo y el gusto por la fantasía. Este grupo, conocido como el “Nuevo Hollywood” pronto se establecen como directores-productores de sus proyectos a través de la creación de sus propias empresas, asociándose con los estudios para producir sus obras y presentando un nuevo concepto de industria cinematográfica. Entre los directores más representativos de esta corriente destacan Steven Spielberg, Martin Scorsese, Brian de Palma, Francis Ford Coppola, Peter Bogdanovich o George Lucas.

Así pues, José Luis Sánchez Noriega (2002:524) nos contextualiza la posmodernidad cinematográfica de la siguiente manera:

“En los años setenta, el cine se convirtió definitivamente en un medio de comunicación audiovisual que se expandía hacia diferentes sectores de la vida social. En colegios, universidades, laboratorios de investigación, la imagen en movimiento tendía a suplantar el papel como soporte de fijación de la información. El mundo entraba en la

revolucionara era de la imagen, al mismo tiempo que los industriales del cine se quejaban del descenso de la frecuentación de las salas. Este fenómeno se resumía como una modificación y restructuración profunda de la industria y del mercado de la imagen en movimiento de una era dominada por la presencia de la televisión en color. Las formas arcaicas de comunicación cinematográfica tendían a declinar a la vez que otras nuevas conocían un auge irreversible. No debía por tanto hablarse de una crisis si no de una transformación.”

Por otro lado, nos explica que al desarrollo de la televisión se habían unido otras formas prósperas y expansivas de la industria del ocio en el proceso de restar espectadores a las salas de cine, acelerando así el proceso de su declive comercial. Este complejo desafío condujo a una “transformación de las estructuras del cine y sus estrategias comerciales, incluso de sus estilos”. En este marco, “la producción tendió a especializarse para cubrir los espacios de oferta y el más tradicional fue el súper espectáculo para macro pantalla, que con ayuda de aparatosos efectos especiales, devolvió al cine algo de su antiguo carácter de atracción de feria”.

2.7. LA POSMODERNIDAD CINEMATOGRAFICA

Sánchez Noriega (2002:559) explica que la posmodernidad empieza aproximadamente en los años ochenta, englobando un discurso polifacético tanto artístico, cultural, literario, filosófico como político. En primera instancia, esta posmodernidad, rechaza las ideas de la Ilustración oponiéndose a la defensa de la existencia de la razón y la verdad modernas, negando la posibilidad de un conocimiento total y objetivo. Por otro lado, el relativismo presente en este contexto lleva a desbaratar cualquier jerarquía estética y a proponer el comentario y la ironía sobre los modelos heredados. La inmediatez, el eclecticismo y el escepticismo frente a cualquier utopía global, lleva al individualismo, al subjetivismo y a lo inmediato. Se instala el lenguaje retórico y ambiguo con mirada irónica y descreída de la realidad, donde el contenido no sólo no es importante, sino deliberadamente polivalente. Esto desemboca en una miscelánea de sentidos, propósitos, estilos, técnicas, etc. En la posmodernidad, se buscan los valores estéticos, siempre cambiantes y contradictorios, ante la carencia de los éticos. Las energías empleadas en los

cambios de las conductas o estructuras retornan hacia la pose, el gusto de sí mismo, el cuidado del cuerpo y la moda.

En cuanto al cine, Sánchez Noriega considera que existe un cine posmodernista europeo más cultista y ritual, representado por cineastas como Peter Greenaway, y otro de tipo *kitch post-modern* norteamericano⁹, con figuras representativas como las de Tarantino o Tim Burton.

La crítica Lucía Solaz, en su artículo *Cine posmoderno*¹⁰, afirma que el postmodernismo se apropia de imágenes culturales preexistentes para revelar la artificialidad, la carencia de originalidad y el carácter convencional de las imágenes dominantes, para criticar las formas de representación y las ideologías sociales hegemónicas. Se trata de “subvertir las nociones realistas según las cuales las representaciones son retratos objetivos y transparentes de la realidad. Los artistas postmodernos tratan de mostrar que todos los significados están social e históricamente contruidos”. Al mismo tiempo, “al robar imágenes descaradamente, desmitifican la noción modernista referente al genio artístico, a la originalidad y a la autonomía del lenguaje, arguyendo que ningún lenguaje escapa de una red intertextual históricamente construida”. El arte posmodernista es ambivalente y contradictorio. Nos hace conscientes del poder de la imagen y de los modos en que las representaciones constituyen nuestra subjetividad y modos de ver el mundo. El trabajo en la imagen del artista postmoderno es extremadamente sofisticado y teórico, pues recurre al marxismo, al feminismo, a la semiótica, al psicoanálisis y a la deconstrucción.

Con esto, se puede decir que en la posmodernidad no tiene sentido hablar del concepto vanguardia ya que como expone Zigmunt Bauman, a diferencia del

⁹ En el blog *El cine de Quentin Tarantino* se describe lo *Kitsch*, en lo que se refiere a imágenes, como la reproducción, apropiación, descontextualización o resemantización de imágenes icónicas o sencillamente demasiado cotidianas para elevarlas al pedestal de lo observable en contraposición de una simple vista. Está relacionado con la desmesura, con lo exuberante, desmedido pornográfico, desagradable, edulcorado, falso, artificioso, inconexo y por último con una sensibilidad peculiar que logra abofetear al caminante para que detenga su atención en el objeto-hombre-idea-libro o cualquier cosas *Kitsch*. Véase <http://cinetarantino.blogspot.com.es/2011/02/pulp-kitsch-ion.html>

¹⁰ SOLAZ, L. *Cine posmoderno*. 2008. < http://www.encadenados.org/n39/cine_postmoderno.htm >
Consulta [22 de julio de 2013].

arte modernista, lo posmoderno cuestiona el valor de la representación como tal. En palabras de Bauman (2001:135):

“El arte contemporáneo [...] ya no da por sentado que la verdad que necesita ser captada por la obra de arte esté escondida “por ahí” [...] esperando a que la encuentren y le den expresión artística. [...] Las imágenes no representan, sino que *simulan*. [...] De esta forma, el arte y la realidad no artística operan al mismo nivel, como creadores de significado y poseedores de significado. [...] Ya no hay un punto privilegiado, elevado por encima de todo el territorio de la experiencia vital, desde el que la totalidad de dicha experiencia se pueda ordenar [...] de forma que permita calificar de reales algunos significados y desenmascarar a otros como erróneos o ilusorios. [...] Todos los significados son sugerencias, invitaciones permanentes al análisis y a la discusión, a la interpretación y a la reinterpretación; ningún significado se crea definitivamente, y ninguno es definitivo una vez creado.”

Aún así, críticos cinematográficos como Lauro Zavala¹¹ destacan una serie de rasgos propios de los films posmodernos como:

- Alteración de la estructura clásica temporal: flashbacks, simultaneidad de acciones, mezcla de formatos. (Por ejemplo, *El jardinero fiel* de Fernando Meirelles, que en el siguiente punto analizaremos)
- Desaparición del interés por mostrar una realidad creíble, forzando que sea evidente la naturaleza artificial del cine por medio de una escenografía artificiosa. (Como en *Eduardo Manostijeras* de Tim Burton)
- Montaje rápido, barroco o agresivo con predominio de una estética de videoclip. (Se aprecia en films como *Ciudad de Dios* de Fernando Meirelles que más adelante detallaremos en profundidad)
- Tendencia a la parodia del cine precedente.
- Recurso del pastiche para disfrazar a las películas con una estética clásica.
- Relativización moral, que lleva a convertir en protagonistas a asesinos en serie sin ningún juicio de valor. El cine posmoderno está lleno de retratos de personajes esquizofrénicos y duales o de individuos espectrales en continua búsqueda de sí mismo, la ambivalencia se

¹¹ ZAVALA, L. *Cine Clásico, Moderno y Posmoderno*, 2005, <<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html>> Consulta [25 julio de 2013]

instala en el interior de las personalidades. (Rasgo común en los films de Quentin Tarantino).

- Metalingüismo. El cine, tanto como referente cultural como de su propio lenguaje, se convierte en protagonista. El cine posmoderno es “cine sobre el propio cine”.(Podemos tomar como ejemplo el film *Malditos bastardos* de Tarantino¹²)
- Naturalización a la hora de plasmar en pantalla la violencia.
- Hibridación y mezcla de géneros. (Un claro ejemplo es *Abierto hasta el amanecer* de Robert Rodríguez).
- Deconstrucción de los sistemas narrativos y de análisis de los esquemas sociales y familiares, así como de los convencionalismos y tradiciones culturales.
- Proliferación de remakes, *reboots*, secuelas y adaptaciones de obras provenientes del cómic, la televisión o el videojuego.



Imagen 17. La película *Abierto hasta el amanecer* dirigida por Robert Rodríguez y escrita por Quentin Tarantino presenta múltiples rasgos del cine posmoderno, entre ellas destacan: la hibridación de varios géneros (western, thriller, terror y comedia), la presentación como héroe protagonista de un asesino despiadado o las referencias metalingüísticas (el personaje de la vampira interpretada por Salma Hayek se llama *Satánico Pandemonium*, mismo nombre que el de una película de terror mexicana de los 70 de serie B a la que se homenajea en varias escenas del film).

¹² El periodista Antonio Weinricher, en su crítica publicada en el diario ABC con motivo del estreno de *Malditos Bastardos*, escribió que: “la película a todos los niveles. Hay un espía británico que ha escrito libros de cine; un nazi cinéfilo (y es Goebbels, que también, sino de una especie de Audie Murphy en versión alemana); y la dueña de un cine parisino dice, «Aquí respetamos mucho a los directores», adelantándose una década a la política autorista de los «Cahiers» (con esos anacronismos juega el cinéfilo posmoderno).” (véase http://www.abc.es/hemeroteca/historico-24-12-2009/abc/Espectaculos/cine-posmoderno_1132721930362.html)

En la actualidad, muchos cineastas cuestionan la posibilidad de encontrar dentro del cine de autores con claras influencias posmodernistas obras que propongan una reflexión al espectador y que sean capaces de plasmarlas en pantalla dotándolas de un estilo característico y artístico.

El director español José Luis Cuerda¹³, durante la presentación en la 57 edición de la Seminci de Valladolid clausurada de su última película *Todo es silencio*, reivindicó el cine clásico y reconoció estar "hasta las narices" del cine "hipermoderno"¹⁴, el cual consiste, a su entender, "en cortar las panorámicas y en pasar de un plano a otro sin ningún tipo de criterio sintáctico". Cuerda aseveró que, desde que inició su carrera tras la cámara, lo que más le ha importado es que el espectador no perciba la unión de un plano con otro y que la historia sea "verosímil".

Con ello, retomando la idea inicial de este trabajo, cabe preguntarnos: ¿un director posmodernista como Fernando Meirelles es capaz de dotar con una estética y un estilo personal a sus películas teniendo el respaldo de grandes productoras que esperan rentabilizar el producto final y ser él el autor del guión Así pues, para dar respuesta a esta cuestión, en el siguiente punto se va a analizar parte de su obra audiovisual.

¹³ s.f, "Estoy hasta las narices del cine hipermoderno", 2012, <<<http://eldiigital.es/not/67348/> ldquo estoy hasta las narices del cine hipermoderno rdquo /> Consulta [27 julio de 2013].

¹⁴ Gilles Lipovetsky, en su obra *Los tiempos hipermodernos* sentencia que el término, "posmodernidad" servía para "describir una década de relativa tranquilidad en la que lo que importaba era solamente el hedonismo del presente. La hipermodernidad, en cambio, es por un lado, la sociedad de la publicidad, la que busca el placer inmediato. Pero, al mismo tiempo, no lo puede disfrutar porque le pesan una enorme ansiedad sobre el futuro, fruto de las crisis económicas, del desempleo, y un creciente temor en temas de salud, virus y epidemias. Es la ideología de la prevención, no la del disfrute."

3. ANÁLISIS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE FERNANDO MEIRELLES

A continuación se va a dar respuesta al gran interrogante que se plantea en este proyecto: ¿podemos encontrar en los films de Fernando Meirelles, un director de marcada influencia posmoderna, que no es autor de los guiones y que ha contado con el favor y beneplácito de la industria hollywoodiense, elementos que nos permitan aseverar que dota a sus películas de una estética y un estilo personal que las hace destacar?

3.1. METODOLOGÍA DEL ANÁLISIS

Durante el anterior punto hemos visto cómo la concepción de “autor” y “estilo cinematográfico” ha sido entendida a lo largo de los años como la manera peculiar en que un director emplea los elementos cinematográficos para contar una historia al espectador”. Es por ello por lo que se propone un **análisis** de la obra de Fernando Meirelles basado en mostrar **cómo y qué recursos formales** (elementos puramente cinematográficos: travelling, iluminación, montaje...) utiliza Meirelles para plasmar en pantalla los **temas** que desea exponer a su espectador (crítica social, las desigualdades entre el Primer y el Tercer Mundo, la denuncia de la pobreza...). Para ello se incluye un CD como anexo (Ver ANEXO III) en el que puede visionarse los clips seleccionados de las diversas películas que ejemplifican este análisis.

3.2. EL DIRECTOR

Fernando Meirelles nace en el seno de una familia de clase media en la ciudad brasileña de Sao Paulo en 1955.

Apasionado desde joven por el mundo del cine, estudia Arquitectura en la Universidad de Sao Paulo. Es allí donde funda con la productora *Olhar Eletrónico*, con la que realiza cortos amateurs y empieza a experimentar con la imagen audiovisual a través del video. En los 80 empieza a trabajar como

productor y creador de varios programas para televisión brasileña. En los 90 trabaja en proyectos experimentales con los que gana cierto prestigio dentro del mundo *underground*.

Es en esa época cuando funda su productora *02 Filmes*. Desde esta productora, Meirelles codirigió dos cortos, en 1998 (*E no Meio Passa um Trem*, junto a Nando Olival) y en 2001 (*Palace II*, junto a Kátia Lund) y tres largometrajes: en 1996, junto a Fabrizia Pinto, dirigió *Menino Maluquinho 2 – A Aventura*, con un buen resultado comercial, que les permitió seguir con la productora; en 2001 fue el turno de *Domésticas*, o *Filme*, otro largometraje codirigido, nuevamente junto a Nando Olival; hasta que llegó el momento de dirigir en solitario (con la colaboración fundamental de Kátia Lund, quien conocía la realidad de las favelas a través de su cámara): su tercer largometraje, *Ciudad de Dios*, un proyecto que había estado trabajando durante cuatro años y que lo convirtió en uno de los directores más solicitados. Pero Fernando Meirelles, lejos de embriagarse con la repentina fama, se muestra templadamente feliz con la repercusión comercial, artística y social de su película y las posibilidades futuras que este éxito allana.

Ciudad de Dios colocó a Meirelles en el mapa cinematográfico mundial. La película triunfó en los festivales más prestigiosos del cine, siendo la primera vez que un brasileño era nominado al Oscar como Mejor Director. Esto hizo que pronto Hollywood se interesara en la figura de Meirelles, ofreciéndole dirigir multitud de proyectos. Pero Meirelles prefiere producir sus propias obras mediante acuerdos financieros con productoras con el fin de asegurarse el control final de la obra. Tal y como declaró en una entrevista al diario *La Vanguardia* con motivo del estreno de su film *360*¹⁵:

“Siempre me están invitando a sumarme y casi todas las semanas me llega un guión de un estudio, pero cuando trabajo en proyectos más pequeños, como este, soy además uno de los productores. La relación con el resto del equipo es una colaboración y veo a los

¹⁵ Entrevista realizada a Fernando Meirelles para el diario *La Vanguardia* por el corresponsal en Los Ángeles Gabriel Lerman con motivo del estreno en España del film *360*. Disponible en <http://www.lavanguardia.com/cine/20130531/54375014033/fernando-meirelles-riesgos.html#ixzz2eJRBWRU4>.

otros productores como mis socios. Pero cuando trabajas para un estudio, uno es un empleado. La relación es entre alguien que es tu jefe y tú que estás allí solo para hacer un trabajo. Parece un detalle menor, pero no lo es. Todo tiene una perspectiva diferente. De la manera en que trabajo yo tengo total libertad, incluso para equivocarme. He escuchado tantas historias de amigos que han hecho películas para los grandes estudios en las que cuando lo terminan, detestan el resultado, porque es el filme del productor y no de ellos.”

Así pues, Fernando Meirelles descarta la posibilidad de mudarse a Hollywood y filma sus siguientes proyectos a través de su productora *02 Films* en co-producción con otras productoras inglesas como *UK Films* y acuerdos con distribuidoras como *Universal*, *Focus Features* o *Miramax Films*.

Esto hace que a partir de entonces la obra de Meirelles no se entregue a la banalidad de muchas producciones hollywoodienses y continúe ofreciendo al espectador esa originalidad a la hora de plasmar las injusticias sociales que acontecen en el mundo y que lo hace único; a pesar de embarcarse en proyectos de elevado presupuesto y de gran éxito comercial como *El jardinero fiel* o *A ciegas*, con grandes productoras detrás y protagonizadas por grandes estrellas del *star system* actual como *Ralph Fiennes*, *Rachel Weisz*, *Anthony Hopkins*, *Julianne Moore* o *Jude Law*.

3.1. PELÍCULAS ANALIZADAS

Para la realización de este análisis se ha seleccionado las cuatro últimas películas realizadas por Fernando Meirelles: *Ciudad de Dios*, *El jardinero fiel*, *A ciegas* y *360: Juego de destinos*. (Ver ANEXO II).



Pósters oficiales de los films de Fernando Meirelles analizados. Fuente: filmaffinity.com

3.2. ANÁLISIS

Para empezar, cabe que señalar que todas las películas analizadas presentan un rasgo común: son adaptaciones de grandes *best sellers* literarios (*Ciudad de Dios* y *El jardinero fiel* adaptan las novelas homónimas de Paulo Lins y John LeCarré respectivamente, *A ciegas* se basa en *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago y *360* en *La Ronda* de Arthur Schnitzler). Todas, eso sí, adaptan de forma muy libre las novelas, reformulándolas completamente para adaptarlas a la estética visionada por Meirelles para cada una de sus películas.

A continuación, se exponen los diferentes temas tratados en sus filmes y los recursos formales que Meirelles emplea para dotar de estilo propio a éstas cuatro películas:

TEMA I: LAS DESIGUALDADES SOCIALES ENTRE EL PRIMER Y EL TERCER MUNDO (CLIPS 1, 2, 3 y 4 CD ANEXO III)

Para exponer en sus films una denuncia de las desigualdades sociales y la pobreza, Fernando Meirelles emplea los siguientes recursos formales:

- **PRIMER MUNDO** (entendido como el de los ricos y poderosos: las instalaciones del periódico de *Ciudad de Dios* o las escenas de Londres en *El jardinero fiel*) se presenta mediante: colores desaturados de tonalidades frías, la estética imagen está muy cuidada, los planos son largos y lentos y prestan líneas rectas y sombrías, no aparece casi nunca música que acompaña a los planos y hay más perspectiva geométrica.
- **TERCER MUNDO** (entendido como el de los personajes que sufren las desigualdades realizadas por el Primer Mundo: las escenas en la favela de *Ciudad de Dios*, el poblado africano o el personaje de Tessa en *El jardinero fiel*) presentan: estética de “cine guerrilla”, planos en movimiento grabados a cámara en mano, mucho uso de planos aberrantes, breves y de detalle en movimiento y uso de colores cálidos muy saturados y con mucho contraste de la imagen.

VIDEOS DE EJEMPLO

CLIP 1: presentación del poblado keniano en *El jardinero fiel*. CLIP 2: diferencias formales entre las escenas que muestran las oficinas del periódico en el que trabaja Buscapé y las que suceden en las favelas en *Ciudad de Dios*. CLIP 3: reunión entre Tessa y los representantes farmacéuticos en *El jardinero fiel*. CLIP 4: momento en el que Justin, desolado, recuerda los momentos felices con Tessa (aquí el Primer Mundo se entiende como metáfora del presente y el Tercer Mundo como metáfora del pasado)



CLIP 3: En la escena de la reunión de *El jardinero fiel*, los activistas Tessa y Arnold (representación del Tercer Mundo) están iluminados con luz cálida mientras que los directivos farmacéuticos (el Primer Mundo) están iluminados con luces frías. Cuando ambos se juntan (choque de los dos mundos) la iluminación se vuelve neutra.

TEMA II: PLASMACIÓN DE LA VIOLENCIA (CLIPS 5, 6 y 7 CD ANEXO III)

Meirelles plasma la violencia en pantalla provocando un distanciamiento con el espectador a través del uso de una estética de videoclip, música anempática y planos picados, contrapicados, aberrantes y cenitales. La muerte, en la mayoría de casos, se presenta fuera de campo.

VÍDEOS DE EJEMPLO

CLIPS 5 y 6: escena de las muertes de Tessa y Justin en *El jardinero fiel* y escena de la violación en *A ciegas*, con planos picados, contrapicados, aberrantes y desenfocados empleando el fuera de campo. CLIP 7: escena del juego macabro con los niños en *Ciudad de Dios*. CLIP 8: escena del robo en el banco en *Ciudad de Dios*.



CLIP 5: la muerte de Tessa se plasma en pantalla a través de planos picados, contrapicados y aberrantes quedando siempre fuera de campo. CLIP 6: los desenfocos y los planos contrapicados impiden ver las violaciones. También, la cabeza de uno de los violadores impide al espectador ver el puñetazo de otro violador a la protagonista. (Fotograma 2)

TEMA III: PROTAGONISTA ACORRALADO (CLIP 9 CD ANEXO III)

Un rasgo común que presentan las películas analizadas es la aparición de un protagonista acorralado, es decir, un personaje que intenta mantenerse neutral y ajeno a los choques que se producen en la historia pero que acaba situándose en el centro del círculo que separa lo bueno y lo malo, que se halla entre la línea del BIEN y el MAL. Meirelles lo plasma a través de un montaje acelerado, rápido y de estética videoclipera con continuos planos en los que la cámara sigue al protagonista por detrás.

VÍDEOS DE EJEMPLO

CLIP 9: en la escena en la que Justin acude a Londres investiga la muerte de Tessa en *El jardinero fiel* y la secuencia inicial de *Ciudad de Dios* presentan estas características.



CLIP 9: El seguimiento de la cámara al protagonista en el momento en el que se siente o se encuentra acorralado es un rasgo característico de las películas de Meirelles. En imagen vemos momentos de *El jardinero fiel* y *Ciudad de Dios* que lo reflejan.

TEMA IV: ONIRISMO EN LOS MOMENTOS DE INTIMIDAD Y AMOR (CLIPS 10 a 12 CD ANEXO III)

Las escenas de amor entre los personajes presentan cierto onirismo en los films de Meirelles, ya que representan una especie de sueño dentro del universo violento, injusto y duro en el que viven. Por ello, se muestran siempre con una iluminación blanca y brillante y se hace uso de una música empática. En la mayoría de los casos los planos son muy cerrados (detalles, primerísimos primeros planos...) y desenfocados con suaves movimientos de cámara que refuerzan esa sensación de onirismo.

VÍDEOS DE EJEMPLO

CLIPS 10, 11 y 12: Escenas de amor en *El jardinero fiel*, *360* y *Ciudad de Dios*.



El amor en *El jardinero fiel*, *360* y *Ciudad de Dios*.

TEMA V: LA SUBJETIVIDAD (CLIPS 13 a 20 CD ANEXO III)

Fernando Meirelles emplea los planos subjetivos en aquellos momentos en los que los personajes viven situaciones extremas y trascendentales para su vida.

VIDEOS DE EJEMPLO

CLIPS 13 y 14: En *El jardinero fiel* cuando Justin recuerda los felices momentos junto a su asesinada esposa Tessa y cuando visiona desde el avión a la niña keniana huir del conflicto armado. CLIPS 15 a 17: En *Ciudad de Dios* cuando Buscapé descubre su pasión por la fotografía, cuando Berenice huye de la favela y el plano metafórico de la gallina en la escena inicial como metáfora de Buscapé (personaje que sin comerlo ni beberlo se halla en medio de la trama). CLIPS 18 a 20: En *A ciegas*, cuando los personajes pierden la vista y cuando la recuperan.



Planos subjetivos de *A ciegas*, *Ciudad de Dios* y *El jardinero fiel*.

TEMA VI: EL PASO DEL TIEMPO (CLIPS 21 a 29 CD ANEXO III)

Meirelles recrea en sus films el paso del tiempo, un paso del tiempo que supone para los personajes cambios sustanciales en su vida. Para recrearlos emplea: encadenados de planos que contraen el paso del tiempo y muestran el deterioro del lugar del mismo modo que se deterioran los personajes, uso del *flashback* y *flashforward* usando un objeto como nexo de unión, simultaneidad de sucesos a través de la utilización de pantallas partidas y la plasmación en pantalla del mismo plano con la misma acción pero en diferentes momentos temporales.

VIDEOS DE EJEMPLO

CLIP 21: Pantalla partida en *El jardinero fiel*. CLIP 22 a 24: Pantallas partidas en *360*. CLIP 25: Pantalla partida en *Ciudad de Dios*. CLIP 26: Mismo plano con la misma acción en diferentes espacios temporales en *Ciudad de Dios*. CLIP 27: planos encadenados que muestran el deterioro de la favela en *Ciudad de Dios*. CLIP 28: uso de un objeto (autobús) para cambiar de espacio temporal en *Ciudad de Dios*. CLIP 29: uso de un objeto (también un autobús) para cambiar de espacio temporal en *360*.



El paso del tiempo queda reflejado, entre otras formas, mediante planos encadenados en (*Ciudad de Dios*, izquierda) y mediante pantallas partidas (*360*, derecha)

4. CONCLUSIONES

Hemos iniciado este trabajo preguntándonos si era posible encontrar en la obra cinematográfica de un director con influencias posmodernistas como Fernando Meirelles rasgos característicos que se aprecien en todos sus films y que nos lleven a concluir que se trata de un autor con “estilo cinematográfico” y, ahora, podemos responder que “sí”.

La investigación histórica nos lleva a la conclusión de que, desde la aparición del cinematógrafo, los artistas vieron en él un nuevo medio de expresión mediante el cual plasmar sus inquietudes artísticas. Así, en EE.UU. se fue fraguando un modelo cinematográfico, con Griffith como máximo exponente, que concibió el cine como un excelente medio para el entretenimiento de las masas dando paso a la aparición de una de las industrias culturales más importantes del siglo XX.

A su vez, en Europa y otras partes del mundo aparecían corrientes y autores que proponían una experimentar con nuevas ideas y nuevos elementos artísticos. Así, mientras en Hollywood se creaba una industria, en el resto del mundo fueron surgiendo una serie de movimientos vanguardistas que proponían otra concepción diferente a la impuesta por el modelo hegemónico y, a pesar de que todos acabarán muriendo, sus influencias serán asimiladas e influenciarán a artistas posteriores.

Ya en la era posmoderna, muchos autores cuestionan la posibilidad de encontrar dentro del cine de autores con obras que propongan una reflexión al espectador y que sean capaces de plasmarlas en pantalla dotándolas de un estilo característico y artístico. Por lo tanto, ¿puede entonces un director de marcada influencia posmoderna como Fernando Meirelles, que no es autor de los guiones y que ha contado con el favor y beneplácito de la industria hollywoodiense, elementos que nos permitan aseverar que dota a sus películas de una estética y un estilo personal que las hace destacar?

Tras analizar detenidamente sus últimas cuatro películas podemos concluir que Meirelles es un director con una clara intención estética. Juega a absorber al espectador y a distanciarle del relato según cree conveniente a través de elementos formales como la iluminación, la composición de los planos, los movimientos de cámara o la música anempática. Es un director con un estilo que se repite de forma similar en cada una de sus películas, basado en la obsesión por la estética que da impresión de realidad, una estética propia (forma) que tiene el fin de hacer llegar un mensaje (contenido): reflexionar sobre las injusticias sociales que acontecen en el mundo.

Así pues, podemos decir que un director formado en la era del audiovisual, proveniente de la televisión y la publicidad SÍ puede crear obras cinematográficas que aporten una reflexión crítica al espectador.

Y es que no podemos generalizar ni englobar todo el cine de una determinada época y un determinado lugar o que sigue unos patrones dentro de un mismo saco. Podemos afirmar que todo arte evoluciona constantemente y encuentra respuestas a los desafíos de su tiempo (respuestas técnicas, narrativas, formales) si realmente es un arte. Y el cine, además de industria, es un arte. No es que haya un cine “mejor” que otro, sino que en cada década va encontrando su propio camino, y los verdaderos artistas cinematográficos son los que lo conquistan para el cine.

Así pues, este trabajo concluye proponiendo a las personas enamoradas del cine y que deseen dedicarse a crear historias mediante el audiovisual, que no dejen de nutrirse de todo tipo de cine, ya que cuanto mayor sea el bagaje cultural de uno mismo, mejores historias podrá plasmar en pantalla y así, como dijo Audrey Hepburn, podrá sentirse orgulloso de “haber trabajado en un negocio que proporciona placer, que crea belleza y arte y despierta nuestra conciencia, suscita compasión y concede a millones de personas un respiro de un mundo tan violento”¹⁶

¹⁶ HELLSTERN, Melissa (2009), *Cómo ser adorable según Audrey Hepburn*, Barcelona, Zeta, p.170.

5. BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- AMAR RODRÍGUEZ, Víctor Manuel (1994), *El cine nuevo brasileño*, Madrid, Dykinson Editorial.
- BAUMAN, Zigmunt (2001), *La posmodernidad y sus descontentos*, Madrid, AKAL Colecciones.
- BURCH, Noël (1987), *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra.
- BORDWELL, David, Janet STAIGER y Kristin THOMPSON (1997), *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós.
- LOSILLA, Carlos (2003), *La invención de Hollywood o como olvidarse de una vez por todas del cine clásico*, Barcelona, Paidós.
- MEIRELLES, Fernando (2009), *Diario de rodaje de A ciegas*, Madrid Ocho y medio.
- QUINTANA, Ángel (2003). *Fábula de lo visible: el cine como creador de realidades*, Barcelona, Acantilado.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2002), *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

- CHAN, Pablo. *Cine y Vanguardia*. 2007. <<http://cineyvanguardia.blogspot.com.es>> (10 de julio de 2013)
- GARCÍA, E.C. *Cine comercial vs. Cine independiente*. 2008. <<http://www.thecult.es/Cine-clasico/cine-comercial-vs-cine-independiente.html>> (23 de abril de 2013).
- GONZÁLEZ, I. *Origen, evolución e instauración del Modo de Representación Institucional en el cine (1)*. 2011. <<http://www.elespectadorimaginario.com/pages/noviembre-2011/fuera-de-cuadro.php>> (22 de abril de 2013).
- SOLAZ, L. *Cine posmoderno*. 2008. <http://www.encadenados.org/n39/cine_postmoderno.htm> (22 de abril de 2013).

PELÍCULAS

- Blindness (A ciegas)* (dir. Fernando Meirelles), Brasil, Rhombus Media, 2008.
- Cidade de Deus (Ciudad de Dios)* (dir. Fernando Meirelles y Katia Lund), Brasil, O2 Filmes, 2002.
- The Constant Gardener (El jardinero fiel)* (dir. Fernando Meirelles), Reino Unido, Focus Features, 2005.
- 360 (Juego de destinos)* (dir. Fernando Meirelles), Reino Unido, BBC Films, 2011