



**UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO
FACULTAD DE ARQUITECTURA
CARRERA DE CINE**

**“ERIC ROHMER Y JOHN CASSAVETES: LAS FORMAS DE
VER LA REALIDAD”.**

**TESIS PARA OPTAR AL TÍTULO DE CINEASTA CON ESPECIALIDAD EN
DIRECCION DE ARTE
Y GRADO DE LICENCIADO EN CINE**

**PROFESOR GUÍA
UDO JACOBSEN**

**AUTOR
CAROLINA ELIZABETH ASTUDILLO AVILÉS**

VALPARAÍSO, 2008



**UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO
FACULTAD DE ARQUITECTURA
CARRERA DE CINE**

**“ERIC ROHMER Y JOHN CASSAVETES: LAS FORMAS DE
VER LA REALIDAD”.**

**PROFESOR GUÍA
UDO JACOBSEN**

**AUTOR
CAROLINA ELIZABETH ASTUDILLO AVILÉS**

VALPARAÍSO, 2008

A MI FAMILIA, EN ESPECIAL A MIS PADRES.

AGRADECIMIENTOS:

A Udo Jacobsen.

Y a mis amigos por valiosa información y apoyo.

TABLA DE CONTENIDO

PORTADA.....	1
CALIFICACIONES.....	2
DEDICATORIA.....	3
AGRADECIMIENTOS.....	4
TABLA DE CONTENIDO.....	5
INDICE.....	6

INDICE

RESUMEN.....	7
1. INTRODUCCIÓN	
1.1 Aspectos generales del realismo en el cine.....	8
1.2 El realismo en la Nouvelle Vague.....	12
1.3 El realismo en el New American Cinema.....	15
2. MARCO TEÓRICO.....	
20	
3. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN	
3.1 Análisis autores.....	25
3.1.1 Eric Rohmer.....	26
3.1.2 John Cassavetes.....	32

4. TEXTO FILMICO	
4.1 Análisis fílmico.....	36
4.1.1 Análisis fílmico “Shadows”.....	38
A. Descripción escena.....	42
B. Planta de cámara.....	48
4.1.2 Análisis fílmico “El Rayo verde”.....	52
C. Descripción.....	57
D. Planta de cámara.....	60
5. CONCLUSIONES.....	62
6. ANEXOS	
6.1 Ficha técnica “Shadows”.....	64
6.2 Ficha técnica “El rayo verde”.....	65
7. BIBLIOGRAFÍA.....	66
7.1 Referencias on-line.....	67

RESUMEN

Esta investigación se basa primero en el interés personal de generar un estudio sobre el cine realista. Y por otro analizar la manera en que conciben el cine Eric Rohmer y John Cassavetes e indagar en este tema teniendo como objetivo general: El descubrir y describir las diferencias y similitudes que existen en el realismo en el cine de Eric Rohmer y John Cassavetes. Estableciendo para esto los siguientes objetivos específicos:

1. Establecer las ideas básicas del Realismo.
2. Definir las características básicas de la Nouvelle Vague y el New American Cinema.
3. Establecer un marco filmográfico de los dos directores en estudio.
4. Realizar un análisis comparativo con el trabajo de Eric Rohmer y John Cassavetes.

Como metodología de estudio me he basado en el estudio fílmico de Eric Rohmer y John Cassavetes, así también en un análisis puntual de una obra de cada uno de los realizadores, "Shadows" de Cassavetes y "El rayo verde" de Rohmer.

1. INTRODUCCIÓN

1.1 ASPECTOS GENERALES DEL REALISMO EN EL CINE.

El realismo se entiende como cualquier corriente que tiene como temática principal la búsqueda de la realidad, la búsqueda de todo lo que se ve en el mundo, como la posibilidad de recoger y retratar lo que éste tiene para ofrecernos. Lo que entendemos por realidad posee gran cantidad de definiciones, todas muy diferentes, así como concepciones existen del mundo.

Son tantas las variantes con respecto al realismo, implicando cada una de ellas una concepción distinta de su función, que se utilizan términos como naturalismo, verismo, hiperrealismo, realismo fotográfico, realismo expresionista, etc.

El realismo como corriente literaria, política, filosófica, social, plástica, etc., ha influenciado fuertemente al cine en las temáticas y los tratamientos con los cuales representan la realidad.

Si nos remontamos muy brevemente a las artes plásticas en su camino hacia al realismo, ésta en sus inicios tuvo una enorme batalla por torcerle la mano a la muerte. El arte *“encontraría en el origen de la pintura y la escultura el <<complejo>> de la momia”*¹. El arte primitivo construía imágenes y modelaba objetos con el fin de trascender en el tiempo. Toda forma de representación tenía una profunda creencia religiosa y mágica.

Al evolucionar el arte *“no se cree ya en la identidad ontológica entre modelo y retrato, pero se admite que éste nos ayuda a acordarnos de aquel y a*

¹ André Bazin ¿Qué es el cine?, 1990

*salvarlo, por tanto, de una segunda muerte espiritual”*²

La pintura occidental, por ejemplo, en la edad media se ocupaba del tema de lo divino, de lo espiritual, el arte se entendía como la abstracción y manifestación de la belleza divina. Durante el siglo XV, el arte comienza a fijarse en el exterior, despreocupándose de la representación espiritual, pero lo que en definitiva provoca este acercamiento a la realidad: es la perspectiva. Al aparecer este elemento en la pintura ésta se divide, por una parte, en el campo de lo estético y por otra por la semejanza, por el afán de *“reemplazar el mundo por su doble”*³, creando una imagen real. *“Sin embargo, como la perspectiva había resuelto el problema de las formas pero no del movimiento, el realismo tenía que prolongarse de una manera natural mediante una búsqueda de la expresión dramática instantaneizada, a manera de cuarta dimensión psíquica, capaz de sugerir la vida en la inmovilidad torturada del arte barroco”*⁴. El realismo entra en un conflicto que tiene que ver con lo estético y psicológico; entre lo concreto y esencial y la ilusión.

Tras un largo camino de evolución y búsqueda de la realidad, nace la fotografía, y posteriormente el cine, que de una vez por todas libera a las artes plásticas en su búsqueda incesante por representar la realidad.

La objetividad de la fotografía logra lo que la pintura (en el barroco) estuvo tratando de hacer, mostrar la vida, tal cual es; *“en lugar de un calco aproximado nos da el objeto mismo...la fotografía no crea- como el arte- la eternidad, sino que embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo a su propia realidad.”*⁵

² André Bazin ¿Qué el cine?, 1990

³ Ídem

⁴ Ídem

⁵ Ídem

Por fin existía un medio para mostrar el mundo como lo vemos con nuestros propios ojos, la fotografía de manera objetiva retrata, recoge, escapa a toda subjetividad del artista. Lo que no sucedía en la pintura.

A pesar de ser la fotografía un elemento en el cual podríamos ver la realidad misma, no lo es tal cuando aparece el cine y da a esta imagen real la sensación de movimiento, demás quizás sería para este estudio ahondar en los elementos técnicos que siguieron y dieron evolución al cine, hablar del montaje y el período en que nació el cine sonoro, el color, el relieve, pero estos elementos son sin duda los que mas nos acercan en la realidad, como dice Andrew “progresos realistas” (Andrew, 1993:174), así como en la pintura al llegar la perspectiva esta se dirigió a la búsqueda de lo real, también es importante mencionar es que a partir de estos elementos el cine comenzó a ser un lenguaje. Siendo así el y teniendo las mismas propiedades de la fotografía como podría el cine negarse a su derecho propio de retratar la realidad.

El realismo en el cine aparece desde sus inicios, sin embargo, y de manera anecdótica, existe un periodo en la historia especialmente en la época de los años 60 en la que aparecen gran cantidad de nuevos cines, muchos de los cuales se caracterizan por poseer esta tendencia realista.

En el cine podemos identificar claramente ciertas visiones de la realidad que van de la mano con procesos internos que vivía una nación, o las crisis y posteriores cambios dentro de “grupos artísticos”.

Las motivaciones de aquellos cineastas tenían que ver con los acontecimientos sociales que observaban y la posterior denuncia de estos sucesos, así como también con la liberación de todas las opresiones, de las

ataduras, con todo lo que estaba ya antes establecido, era una época de revolución.

El cine ha desarrollado tantas formas realistas como directores y corrientes en las que éstos se inscriben. El cine varía de ser un documento, fiel retrato de la realidad, para poseer una mirada más íntima, desde la visión del director. Estas formas se pueden vislumbrar dando un recorrido por las diferentes corrientes que se adhieren al realismo.

El documental, el cinema vérité, el neorrealismo italiano, el cinema novo, la nouvelle vague, el new american cinema, el free cinema, etc., entre tantos que podría mencionar, son algunos de los ejemplos de movimientos que se internan en el realismo, desde diferentes perspectivas y realidades, desde las diversas miradas de sus realizadores, desde las situaciones socio-culturales que los acogen.

A. El realismo en la Nouvelle Vague

La Nouvelle Vague, tiene sus inicios bajo el alero de la revista Cahiers du Cinéma, en la década de los 50. Pero *según dice* Lino Micciché en su artículo “Teorías y Poéticas del Nuevo Cine” fue en...“1948 el primer enunciado teórico de la Nouvelle Vague francesa: aquel escrito importantísimo de Alexandre Astruc, «Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo», en el que el futuro autor de *Le rideau cramoisi* y de *Les mauvaises rencontres* auspicia un «cine liberador» en el que la dirección sea «una verdadera escritura», «capaz de dar cuenta de cualquier orden de realidad»; porque el cine, que «hasta ahora ha sido sólo un espectáculo... una atracción de feria, un divertimento como el teatro boulevardier y un medio para conservar las imágenes de la época», se ha convertido «poco a poco en un lenguaje... tan riguroso que el pensamiento podrá escribirse directamente sobre la película”...

6

Son Jean-luc Godard, “al final de la escapada” (1959), Alain Resnais, “Hiroshima mon amour” (1959), François Truffaut, “los 400 golpes” (1959); Claude Chabrol “El bello Sergio,” (1958), “Los primos” (1959); Eric Rohmer “El signo del león” (1959); entre otros realizadores de la Nouvelle Vague los principales referentes del cine francés de la época, estos fueron los verdaderos impulsores del movimiento que se caracterizaron por estar relacionados con el medio cinematográfico, este sea mediante la teoría (a través de la Cahiers du Cinema) o las escuelas de cine, también defendían el cine norteamericano de Hawks, Ford, Hitchcock, etc. Y el cine realista de Renoir. Sus bases teóricas los llevaron a redescubrir la mirada (de la cámara) y utilizar <<el poder creador montaje>>.

⁶ Joaquim Romaguera i Ramió. “El lenguaje cinematográfico” gramática, géneros estilos y materiales, 1999

Sería precisamente en *Cahiers du Cinema* donde se forjarían posteriormente los principios de la *Nouvelle Vague*, así como una serie de directores que se convirtieron en iconos de la nueva ola francesa. En esta corriente se formula la imagen del director-realizador, hacedor y total responsable de la película. Lo que caracteriza a este movimiento y lo inscribe en el realismo tiene que ver con las temáticas que se eligen y las maneras de tratarlo, ya que el autor es quien nos proporciona esta imagen de la realidad, por lo cual esta nueva ola tiene un corte más intimista y personal de la realidad. Es esta manera de tratarlo lo que lleva también a un cine con un lenguaje más suelto, con una estética más real y, en algunos casos, llamada más despreocupada. Son los realizadores los encargados de segmentar la realidad y mostrárnosla según sus intereses.

La *Nouvelle Vague* ve fundamentada sus bases en la persona de André Bazin, quien es el más importante referente de la teoría cinematográfica realista. Si bien la realidad de la imagen cinematográfica era parte importante del documental en aquellos tiempos, es Bazin quien actúa con la mayor agudeza y es capaz de plantear una verdadera teoría al respecto.

Como menciona Andrew en su libro “Principales Teorías Cinematográficas” es muy difícil llegar a resumir la teoría de Bazin, ya que se podrían dejar fuera elementos importantes de esta, claro está que existe un elemento que atraviesa de manera transversal su teoría y es la idea de llevar al cine hacia la realidad.

“Así el centro del realismo cinematográfico <<no es ciertamente el realismo del tema el realismo de la expresión, sino ese realismo del espacio sin el cual las imágenes móviles no constituyen el cine>> (¿Qué es el cine p.112). Bazin aquí traslada más allá de la estética material de Kracauer, la estética y la técnica realistas, hacia una estética del espacio. El cine es ante todo el arte

de lo real, porque registra la espacialidad de los objetos y el espacio que ellos ocupan.

La tesis básica del realismo cinematográfico no es muy fructífera en la práctica, por que no puede decirnos porque el cine parece realista. Es un realismo físico que no tiene en cuenta al espectador. La segunda tesis de Bazin apunta directamente a nuestra experiencia del cine y podría ser denominada una tesis psicológica del realismo.”⁷

En su libro *¿Qué es el cine?*, en el capítulo I. Ontología de la imagen fotográfica, Bazin habla de la pintura y su obsesión por retratar la realidad, (durante el barroco), pero cuando aparece la fotografía es que esta se libera. La fotografía posee una característica en particular que es la independencia de toda subjetividad y se aleja de la interpretación del hombre, plasmando objetivamente la realidad por medio de su soporte. El cine por tanto posee aquella responsabilidad de hacer registro fiel de la realidad, con todos los elementos técnicos que la caracterizan, ya que, esta imagen cinematográfica mejor que nadie puede traducir como una <<huella digital>> lo que existe de verdad.

⁷ Dudley Andrew, “Las Principales Teorías Cinematográficas, 1993.

B. El realismo en el New American Cinema

El New American Cinema es una corriente que se podría enmarcar dentro del realismo y que se genera en Estados Unidos, específicamente en la ciudad de Nueva York. Digo esto, ya que, no parece haber entre los directores que a los cuales se les relaciono con este período, un factor en común que los pudiera reunir dentro de un movimiento, pero si existe en ellos la búsqueda de plasmar su visión personal de lo que veían a su alrededor.

Como ocurrió en las diferentes naciones en que se generó esta oleada innovadora, en el país del norte este cine nuevo respondió a una serie de factores sociales, pero de especial manera nació como movimiento que rechazaba de plano el *Star System*, la industria Hollywoodense y su cine vacío.

Fue el 25 de septiembre de 1960, Jonas Mekas (uno de los impulsores de esta corriente) junto a otras 25 personas que se genera, dentro del denominado “New American cinema”, una organización libre y abierta llamada “The Group”. Esta organización sin fines de lucro en su declaración anunciaba:

1. Rechazamos la interferencia de los productores, inversionistas y distribuidores hasta que nuestras obras estén listas para ser proyectadas.
2. Rechazamos la censura.
3. Buscamos nuevas formas de financiación, trabajamos en la reorganización de los métodos de inversión.
4. Intentamos eliminar el mito “presupuesto” demostrando que podemos hacer películas desde 25.000 a 200.00 dólares.
5. Somos contrarios al sistema de distribución de ese tiempo.

6. Planteamos establecer nuestro propio Centro Cooperativo de Distribución.
7. Planteamos la creación de un festival en la Costa Este, que sirva como lugar de encuentro para el nuevo cine de todo el mundo.
8. Con respecto a los sindicatos y las leyes de trabajo buscamos elaborar un método mas razonable, basado en el volumen y naturaleza de la producción.
9. Nos comprometemos a generar un fondo con un cierto porcentaje de las ganancias de nuestras películas para que otros realizadores puedan terminar las suyas.⁸

Lo que caracteriza al *New American Cinema* es la rebeldía con que se presenta frente al cine de industria, los realizadores se plantean firme frente a la idea de desechar lo que el cine Hollywoodense tiene de fantástico y recogen lo que estaba realmente en su alrededor. Es por eso que en sus historias aparecen personajes despojados, infelices, ambiguos, etc. Este movimiento posee una mirada más libre y personal del mundo y también una mirada un poco más controversial de lo que los rodeaba, más crítica.

Como menciona Ray Carney en su artículo "El cine artístico y narrativo americano", en los Estados Unidos a finales de los años cuarenta y durante los años cincuenta, se comenzó a gestar una primera generación de cineastas independientes que tenían como influencia la fotografía y el neorrealismo italiano, los realizadores se dieron cuenta de que podían agarrarse de la objetividad de la fotografía y mostrar "*los pequeños dramas en la existencia diaria de individuos normales, tal y como queda plasmado por la*

⁸ Manifiesto de "The Group", 1960
<http://www.fueradecampo.cl/documentos/new%20american.htm>.

*fotografía «congelada» sin poses (factible gracias a un equipamiento fotográfico más ligero de peso y a un material más rápido) podía ser un fascinante material narrativo.*⁹

El cine de Hollywood se centra en lo puramente estilístico y fotográfico, por lo que, coarta la capacidad de elegir y pensar, cierra los planos para indicarnos que es lo que precisamente debemos ver, los neorrealistas, en cambio, tratan de dar el espacio necesario a la realidad, salen, buscan y lo muestran con total libertad.

Fue también en este espacio geográfico de New York, donde se generó este nuevo cine independiente y no fue tan solo por la gran cantidad de hijos de inmigrantes provenientes de Europa lo que motivo a que el público fuera más receptivo al cine italiano, sino también, tiene que ver con una fuerte inclinación social, dadas las injusticias de ese tiempo lo que llevo a que estos realizadores se revelaran frente a los marcados estereotipos del sistema artístico de Hollywood.

Directores como Disney Meyers “The Quiet on” (1949), Morris Engel “The little Fugitive” (1953), “The Lovers an Lollipops” (1955), “Wedding and Babis” (1958) (Truffaut lo considera como uno de los inspiradores de la Nouvelle Vague francesa) y Lionel Rogosin “On the Barwery”, forman parte de la primera camada de cineastas independientes americanos. Las temáticas que abordan estos realizadores tiene que ver con la marginalidad, recogen personajes reales, “la mezcla de actores y no actores, y la combinación de momentos «congelados» y de momentos planificados se convertiría en una de las características del cine independiente americano”.¹⁰

⁹ Ray Carney “El cine artístico y narrativo americano”.

¹⁰ Ídem

“*On the Bowery* define un género importante dentro de la tradición independiente americana: la obra que difumina los límites entre la realización de cine documental y de ficción utilizando tanto escenas sin guión, improvisadas, como escenas con guión y ensayadas”.¹¹

Es quizás la aparición de la cámara de 16mm, lo que genera esta segunda camada de autores entre 1957 y 1979, aquellos fueron: John Cassavetes, Shirley Clarke, Barbara Loden, Elaine May, Mark Rappaport, Robert Kramer y Paul Morrissey.

Las películas independientes americanas, son films altamente libres, tanto los personajes como la construcción narrativa, no posee una línea definida, los personajes son ambiguos e imperfectos, como lo somos todos en la vida diaria, y no forman parte del estereotipo estético del cine Hollywoodense, *“el resultado es una forma completamente distinta de experiencia visual que la que provocan los largometrajes convencionales, las películas hechas en el estudio. La narrativa define a los personajes y a las situaciones en modo muy diverso a los trabajos de estudio. La esencia misma de sus identidades resulta de su habilidad (o inhabilidad) de interaccionar con otros. Los personajes no viven en el eterno presente de los films de estudio, sino que tienen pasados complejos y recuerdos (y metas y planes de futuro). Poseen un bagaje emocional e intelectual: sus vidas están repletas de complejas herencias. Los films no están desvinculados del mundo real y de sus hechos históricos y sociales que transcurren fuera de las salas, sino que penetran dentro de ese mundo (y animan al espectador para alcanzarlo con el fin de ayudar a su propia vida)”*.¹²

¹¹ Ray Carney “El cine artístico y narrativo americano”

¹² Ídem

2. MARCO TEÓRICO

Para hacer un análisis de estos realizadores y definir como es que trabajan el realismo en sus películas, primero es necesario conocer de qué trata precisamente el realismo en el cine, sus fundamentos teóricos, sus inicios, su búsqueda.

Durante mucho tiempo fue la tendencia Formalista la predominante en el que hacer del cine, sin embargo, y de manera paralela o más bien contraria estaba apareciendo una nueva tendencia: la realista.

Son Jean Vigo y Marcel l' Herviré desde Francia y Dziga Vertov de la Unión Soviética, con su cine-ojo, las bases en las que se estaba cimentando la teoría realista. El documental era hasta entonces la manera mas clara de representar la realidad.

El realismo en el cine busca mostrar “el mundo tal como es, su tejido visual y para hacernos comprender el sitio del hombre dentro de él.” (Andrew, 1993:138). Esta claro que este cine realista surgió como una alternativa al cine de entretenimiento que se estaba haciendo hasta entonces, esta nueva forma debía ser un cine con conciencia que fuese autentico tanto para nuestra percepción y con una ética de preocupación social. Como menciona Dudley Andrew en su libro “Principales Teorías Cinematográficas”: “La teoría cinematográfica realista estaba estrechamente ligada a un sentido de la función social del arte” (Andrew, 1993:138). De esta manera es el cine con un fin social el primero que se enmarca en esta teoría, diferentes procesos en la historia son los que marcaron al cine en su afán de mostrar la realidad, como por ejemplo el periodo de post-guerra, que es lo que impulsa al neorrealismo Italiano y a realizadores del cinéma-vérité. Pero esta realidad

no era una búsqueda tan solo social sino que también buscaba mostrar la vida cotidiana, los conflictos personales del hombre, etc., la realidad en todos sus ámbitos.

La ruptura del arte, la liberación del cine, también genera la búsqueda de la realidad como es el caso de la Nueva Ola Francesa y el New American Cinema. Esta primera corriente se genera a finales de los años cincuenta y busca el realismo en la imagen del cine- autor, y también, por cierto, a través de un lenguaje. “Sus obras son el tratamiento de unos temas de corte intimista y personal, narrados en forma muy directa y con medios técnicos muy sencillos, que utilizaban equipos reducidos y abarataban los costes de producción, mas un empleo original e imaginativo del lenguaje fílmico, que se diferencia del academicismo y la pulcritud que le precedía”. (Romaguera i Ramió, 1999:79).

El New American Cinema buscaba también diferenciarse del cine comercial de Hollywood buscando en el cine experimental una respuesta, su declaración de principios “era un canto a la rebelión ante el sistema cinematográfico de las grandes compañías y ante la censura imperante, para abogar por un cine de expresión personal realizado mediante nuevas formas de inversión, producción, y distribución, creando sistemas cooperativistas e incentivos de tipo cultural paralelos que potenciasen el movimiento y su difusión (revista, festival, premios, etc.)” (Romaguera i Ramió, 1999:82).

Ambas corrientes se asimilan en las características estéticas con las que trabajaban para reflejar su realidad, la cual puede compararse con las del documental, cámara en mano, iluminación escasa, locaciones reales, etc. Todo en pos de narrar una historia real en el fondo y en la forma. Puede que estas definiciones de realismo sean escuetas, que hablen más de cómo se iniciaron, desde donde partieron estas vanguardias, que es por esto que me

centre en trabajo de algunos teóricos para encontrar lo real en el cine realista.

Es importante tomar referentes que posean marcadas teorías sobre el realismo en el cine, es así que me acerco al trabajo de: Kracauer, Bazin y al propio Dudley Andrew con respecto al análisis que el plantea de estos teóricos.

Dentro de esta gran pincelada sobre la teoría realista es acá dónde se centra esta investigación, es en estos conceptos básicos en los cuales interesa indagar acerca de la teoría realista, más que en las diferencias y similitudes de sus autores. Partiré hablando y acotando las teorías de estos críticos sentándome en la base de que ambos teóricos Kracauer y Bazin concebían a la fotografía como la representación misma de la realidad y a esta como la materia prima del cine.

Con respecto a esto Kracauer decía que: “tras determinar que la materia prima que los realizadores deben moldear es la realidad misma, estos debían limitarse primordialmente a medios realistas para realizar films de forma realista” (Andrew, 1993:177). También Bazin creía: “que la mayor parte de los films se conforman a su material y no contra él, y que todo realizador, independientemente de sus intenciones, debe tomar en consideración la naturaleza realista de su material, incluso si quiere deformarlo o distorsionarlo. La materia prima ejerce por tanto una influencia compulsiva, pero no final sobre el medio”... “la materia prima del cine, por tanto, es manejada <<para significar>> a través de varios medios cinemáticos, y consigue su debida <<significación>> cuando encuentra esa forma” (Andrew, 1993:177).

“La significación es el resultado del estilo; el significado es el de la forma. Tanto el estilo como la forma del cine pueden ser precisados prestando atención a los tipos y cantidades de abstracciones que el realizador emplea o crea al manejar su materia prima... Bazin veía en el realismo un tipo de estilo que reducía la significación a un mínimo en otras palabras, veía el rechazo del estilo como una posible opción estilística”. (Andrew, 1993:178-179).

La pretensión realista en el cine puede ser entendida como: “la disposición a buscar y presentar el significado que uno encuentra en los objetos mismos, y no en usar esos objetos para corporeizar una idea que no estuviera ya implícita en ellos” (Andrew, 1993:181).

Para Bazin la situación estaba clara: “o un realizador utiliza la realidad empírica para sus fines personales, o explora la realidad empírica por sí misma. En el primer caso el realizador está convirtiendo a la realidad empírica en una serie de signos para apuntar o crear una verdad estética o retórica, quizás elevada y noble, quizás prosaica y envilecida. En un segundo caso, sin embargo, el realizador nos acerca a hechos filmados, buscándole significado de una escena en los trazos desnudos que ha dejado en el celuloide” (Andrew, 1993:181).

Bazin entendía que: “al tratar de hacer un film significativo, el realizador debe confrontar la realidad cruda de su material con sus propias capacidades de abstracción. El estilo y la forma de su film son el resultado de esa confrontación. Podemos ver esta en dos sitios: en la plástica (es decir, la cualidad) de la imagen y el montaje (es decir el ordenamiento) de imágenes”. (Andrew, 1993:182).

Como este estudio se basa básicamente en el trabajo de Eric Rohmer y John Cassavetes es necesario conocer la manera como concebían el realismo y como se manejaban dentro del cine.

“El realismo en Rohmer es siempre un medio y no un fin. Como bien afirman Carlos Heredero y Antonio Santa Marina en su libro *“instalado en lo aparente y empeñado en reconstruir la superficie de las cosas con la mayor autenticidad, lo que pretende no es otra cosa que trascender dicho estadio para indagar en la complejidad de todo cuanto subyace”*¹³. Su idea siempre consiste en ir más allá de aquello que se ve, y llegar a zonas que están fuera de esa representación. Sin ánimo de querer complejizar, podríamos decir que la noción de “afuera”, asimilable a un gran fuera de campo, son esenciales para entender su cine. El “afuera”, espacio de lo apenas enunciable, más allá del lenguaje denota el artificio de la puesta en escena misma y con ello el simulacro en sí de lo que se ve, el mundo de apariencias engañosas. Así, elementos como la “naturalidad” son productos de un extremo tejido sobre los gestos corporales, construcciones del plano, sonoras, textuales, etc.” “El cine de Rohmer debe ser entendido como un cine que permanece en el hecho mismo de la mirada sobre las cosas, sobre el mundo y que reivindica el cine como objeto de conocimiento fenomenológico. Su cine es un instrumento para develar el mundo en su inmensa complejidad desde su mero aparecer... Lo que interesa a Rohmer, más que representar la realidad es representar la vida misma en su palpitación”. <Pinto, revista fuga>

Por el otro lado John Cassavetes quizás utilizando un cine más psicológico, tiene como principales referentes el neorrealismo italiano, la televisión y el nuevo documental norteamericano. La experiencia de “*Shadows*”, con sus dos versiones, de vagabundeo y sus opciones, define muy claramente los

¹³ Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina, “Eric Rohmer”, ediciones Cátedra, 1991

ejes principales del método de Cassavetes: complicidad y hasta identidad del productor y del director; rechazo de la sumisión condicionante técnica al servicio de la película, y no a la inversa; proximidad y relación privilegiada con el actor, mezcla explosiva de improvisación y escritura que conduce a una narración liberada de códigos y sus clichés; finalmente; montaje pensado como un *work in progress*, en constante devenir. La relación con la técnica acababa siendo bastante ambigua en Cassavetes...la técnica sólo era un medio para captar los comportamientos, emociones, sentimientos. En suma, lo ideal sería que fuese invisible y que la transparencia fuese total para presentar la vida tal y como es. Por supuesto, esta forma de ingenuidad llevada hasta el límite no corresponde ni a la práctica ni al resultado de las películas de Cassavetes. Por un lado, el encuadre o la luz no constituyen un fin en sí, y el guión técnico, jamás preestablecido, está al servicio de los actores, de su libertad de movimientos, de su impulso del momento, por otro lado, el trabajo de Cassavetes exige, si no grandes conocimientos, al menos una gran intuición técnica, hasta el punto que, a veces, da la impresión de que la cámara se convierte en la fuerza motriz y crea el movimiento de los actores y de la película. En otras palabras: la eficacia de las películas de Cassavetes reside principalmente en una interacción absoluta entre técnica, escenografía y dirección de actores” (Jousse, 1992: 39-40)

Es innecesario preguntarse a esta altura entonces si es que ambos autores pueden ser o no diferentes, sino más bien mi interés, y es lo que da el punto de partida a la posterior investigación, radica en cuales son los aspectos estéticos, los elementos en la puesta en escena, que hacen que sea tan disímil el uno del otro.

3. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

3.1 ANÁLISIS AUTORES

Una de las motivaciones de este trabajo es generar un análisis sobre la realidad en el cine, por lo que tomare a dos grandes referentes de esta corriente: Eric Rohmer y John Cassavetes para lograr mi cometido.

Mas allá de sentarme a hablar sobre el realismo para plantear una teoría al respecto, tema del cuál se ha escrito suficiente y ya existe un gran referente como es Bazin, será mas bien adecuado observar como se ha llevado a cabo la realidad en el cine por medio del análisis de estos dos directores. Tampoco la idea es generar un estudio biográfico y hablar cómo estos dos directores llegaron al cine, lo esencial es como logran, como conciben y llevan a la práctica su labor de directores cinematográficos.

Lo que si puede ser muy especial y hasta anecdótico es el hecho de que ambos autores provienen de otras áreas del arte, por ejemplo Cassavetes proviene del teatro y Rohmer es profesor de literatura, lo cual no deja de ser menor ya que ven el cine también desde otras perspectivas.

3.1.1 ERIC ROHMER

Rohmer director de cine francés, se acerca al quehacer cinematográfico a través de la revista Cahiers du Cinema, en la cual escribió y teorizó la manera realista de concebir el cine, esto hace que su investigación teórica este muy relacionada con su labor de creador, es decir, que no tan solo se remite a hablar de forma y fondo sino que también la práctica.

Lo trascendental en el cine de Rohmer tiene que ver con la objetividad, esta idea de concebir el cine se basa en la teoría de Bazin. Para Rohmer el cine *“debe permanecer fiel a sí mismo; es decir, debe representar aquellos elementos que constituyen su propia esencia cinematográfica: la reproducción mecánica de la realidad, el realismo, el espacio y el tiempo, la imagen que muestra antes de significar, etc.”*¹⁴

Esta visión objetiva para Rohmer es una mirada también poética (pero nunca subjetiva) de la realidad, éste nos lleva a contemplarla, cada plano es una bella imagen de la realidad. Rohmer no concibe la fealdad dentro de sus películas. El cine es por tanto para Rohmer capaz de capturar la verdad y la belleza de las cosas, del mundo, de lo que nos rodea. Rohmer es un profundo admirador de la naturaleza, esto se ve reflejado en sus films “Las cuatro aventuras de Reinette y Mirabelle” y “El Rayo Verde”.

Rohmer trabaja con la idea de la representación profunda y objetiva de la realidad, pero al ser objetiva esta no debe quedarse tan solo en la simple impresión que se tiene de ésta, sino que ser una reproducción de la realidad

¹⁴ Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina, “Eric Rohmer”, ediciones Cátedra, 1991

debe poseer una mirada mas profunda, mas acabada, lo cual necesariamente le da el carácter de ficción.



“Las cuatro aventuras de Reinette y Mirabelle”



“El rayo verde”

En la puesta en escena de Rohmer vemos ciertos elementos técnicos, que son necesarios para crear esta *“ilusión perfecta”*¹⁵. Estos se refieren a la posición de la cámara que debe ser invisible y su mirada debe ir en relación a como nosotros vemos: a la altura de los ojos; el encuadre debe funcionar como la única mirada posible de la situación; el color solo le sirve para afirmar aun mas esta realidad; la música la ve como algo innecesario, como algo prescindible, a no ser que forme parte del relato, como en el por ejemplo es “El rayo verde” en la cual incluye una melodía en ciertos momentos muy breves, como también ocurre en la película “Perceval el galo”, los cantos en latín son en directo, y al igual que en “El amigo de mi amiga”, existe una música de fondo, pero es casi imperceptible, etc.

¹⁵ Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina, “Eric Rohmer”, ediciones Cátedra, 1991



“Perceval el galo”



“El amigo de mi amiga”

“Las noches de luna llena”



“El amor después del medio día”



Un mecanismo elemental es la dirección de actores, y acá me detendré un instante para señalar el trabajo del director, ya que, hace que los actores se aprendan de memoria los diálogos.¹⁶ Esta forma de trabajar los diálogos con los actores, depende mucho de la narración, de la historia, ya que, si damos un recorrido por las películas del director francés veremos que trabaja con guiones establecidos en los que los actores no tienen mucha participación, con excepción del film “Las noche de luna llena”, o “El amor después del medía día” en los cuáles el guión era “de hierro”, pero también ha trabajado

¹⁶ Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina, “Eric Rohmer”, ediciones Cátedra, 1991

en el otro extremo, improvisándolos como en el caso de “El rayo verde” y “La coleccionista”, film en cual escribía los diálogos de un día para otro.

Otro componente importante y que se relaciona con la dirección de los



actores es como Rohmer los elije, ya que, le gusta la individualidad, es decir, que un actor se puedan distinguir de los otros. También es importante que estos puedan dejar prestar a sus personajes algo de ellos mismos. Y sin duda como muchos realizadores de la Nouvelle Vague recurre a los no actores.

“La coleccionista”

Así como se planteaba durante la Nouvelle Vague, Romher trabaja a base de un escaso presupuesto, si se compara con las películas que se hacían entonces, y con un reducido numero de personas que conformaban el equipo técnico, metodología que utiliza para dar mayor libertad a su trabajo. Lo es también la forma de filmar, ya que, lo hace de manera cronológica, no le gusta repetir muchos los planos, ya que existe de ante mano una rigurosa preparación.

Para Rohmer mantener la realidad tiene que ver incluso con los temas atmosféricos, es importante ya que busca las horas mas adecuadas para filmar sus películas, como se puede ver en “El rayo verde” y “Las cuatro aventuras de Reinette y Mirabelle” en que se buscaba el rayo verde en la primera y la hora azul en la segunda, para lo cuál también se dedico mucho tiempo para obtener estos fenómenos, “En la coleccionista” también trabajo tratando que los actores no se expusieran mucho al sol por los cambios de luz. Rohmer se preocupa también del formato que utiliza, como “En la mujer

del aviador”, que se filmó en 16mm, porque decía que para rescatar la textura de París tenía que ser en ese formato¹⁷.

Rohmer siempre narra con distanciamiento sus películas en las cuales el director se aleja de todo aquello que se pudiese interpretar como opinión suya, dejándonos la labor a nosotros para que interpretemos las cosas. Es un narrador omnisciente que lo deja todo en nuestras manos, me refiero al juicio que podamos hacer sobre la historia y los personajes, lo anterior la creación todo le corresponde a él. Es por eso que también la cámara siempre se encuentra a distancia de los personajes, no los invade con la cámara, para lograr esto utiliza el zoom.



“La mujer del aviador”

Las temáticas de las que habla Rohmer tiene que ver con su entorno, muy guiado por los valores éticos y morales, dados por su acercamiento a la religión. El director nos habla de la burguesía francesa.

Sus personajes son muy complejos, contradictorios y en extremo conservadores, Rohmer busca y observa estos personajes de la realidad retratándolos lo más fiel posible, pero estos forman parte de los parámetros dictados por su moral, por lo tanto estos jamás se embriagan, jamás llegan a los golpes, no se vuelven locos, no pasan de un extremo a otro de sus personalidades, nunca reaccionan fuertemente frente a una situación, tal vez la imagen más violenta la podemos ver en “La Marquesa de O”, en la escena cuando su padre se entera que ella está embarazada, es quizás la escena

¹⁷ Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina, “Eric Rohmer”, ediciones Cátedra, 1991



mas violenta que observamos en las películas de Rohmer, ya que ella se arroja a los pies de su padre y este dispara con una escopeta al techo y la madre de la marquesa de desmaya claro está que tiene que ver con el contexto en el que ocurre la historia.

Sus historias son siempre lineales y ocurren en el presente, la elipsis aquí es primordial a la hora de presentar saltos importantes en el tiempo como es caso de “Mi noche con Maúd”, en esta narraciones Rohmer introduce lo fortuito, “el azar en el no viene determinado ni propiciado por ningún elemento adicional o extremo, sino que es inherente a las casualidades de la vida, al propio curso”¹⁸



“Mi noche con Maúd”

¹⁸ Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina, “Eric Rohmer”, ediciones Cátedra, 1991

3.1.2 JOHN CASSAVETES

Este director que reluce en el periodo del New American Cinema, forma parte de un grupo selecto de directores independientes en los Estados Unidos, los cuales buscaban crear un cine diferente a lo que se hacia entonces, pero no era por un simple capricho revolucionario sino que tenía como fundamento el mostrar aquello que no se mostraba en Hollywood: la realidad.

John Cassavetes es un director nacido como actor de teatro que pronto se lanza al trabajo como realizador, por lo cual el teatro y el cine están entremezclados en su filmografía. Esta formación teatral se ve reflejada en la manera en que el trabajaba sus historias ya que para Cassavetes el texto, el guión era un elemento fundamental, esto se puede ver en sus películas en las que trabaja en unidades temáticas, como en el teatro lo son las escenas. Es también el teatro el que gira en torno a sus temáticas como se puede ver en el film "Openin Night", que cuenta la historia de una actriz de teatro y su decadencia.



"Openin Night"

Mucho se habla de la improvisación en sus películas, pero esa naturalidad que logra con los actores se genera mediante el trabajo profundo y excautivo que logra con estos. Los personajes en las películas de Cassavetes no son mas que le resultado del profundo amor que el director sentía por las personas, por su admiración a la gente. Cassavetes observó mucho a cada individuo y representaban para él un mundo entero por explorar.



Los personajes en sus películas son intensos, pasan de un extremo a otro de la locura, como en “Una mujer bajo la influencia” Mabel, se esfuerza por ser la mejor madre y esposa, pero su hipersensibilidad la supera.

“Una mujer bajo la influencia”

Creo que la realidad que nos presenta este director en sus películas se acerca mucho a nuestra realidad chilena, ya que, el alcohol por ejemplo forma parte importante de sus historias, es un hilo conductor, como podemos ver en “Husbands”. Lo interesante de este tema es que Cassavetes logra retratar mejor que nadie estos momentos de borrachera, ya que *“muestra lo que nunca se ve, evitando sobrecargar la representación para dar paso al estado”*¹⁹. Este estado en el que giran importantes conversaciones como es en el caso en “The Killing of a Chinese Bookie”, los personajes se liberan como en “Faces”, el grupo de señoras que salen a un bar y luego se van a casa de una de ellas con un joven, o en “Openin Night” en la que la protagonista se mantiene borracha para poder soportar su realidad.



“Husbands”



“The killing of a Chinese Bookie”

¹⁹ Thierry Jousse, “John Cassavetes”, cátedra, 1992

Lo que caracteriza en cine de Cassavetes es que no tiene miedo en mostrarnos la realidad tal cual es, en todos sus matices, por tan cruel o fea que esta pueda ser.

Cassavetes al igual que Rohmer muestra la realidad que observa en su alrededor, por lo que cuenta temáticas que tiene mucho que ver con los períodos de su vida, en “Shadows” podemos ver la locura de la juventud, las fiestas, las formas de ver la vida, en “Husbands” los personajes son hombres maduros, que tienen familia y después de haber perdido a un amigo quieren vivir nuevo lo que hacían cuando jóvenes.

Hay ciertos elementos que este director utiliza para plasmar la realidad en sus films y estos se refieren por ejemplo a la cámara: podemos ver en Cassavetes que la cámara que utilizaba en sus inicios como director de cine, eran mucho mas sucias alocadas, en mano, lo mismo sucedía con el montaje, los planos que se transponen uno tras otro dándonos es sensación de frenesí, esto se puede ver en film como en “Faces” y “Shadows”. Posteriormente en sus películas que fueron hechas por encargo “Too late Blues” y “Ángeles sin paraíso” (Título en español), Cassavetes tiene una mirada un poco mas tranquila de la realidad, pero en films como “Husbands” ,



“Faces”



“Shadows”

“Openin Night”, etc. son film mucho mas tranquilos, la cámara posee un tono mucho mas sobrio, quizás estos tiene que ver con la maduración de Cassavetes como director. Pero lo que nunca abandona son la utilización de los primeros planos que aportan a al film la hiperexpresividad característica de su cine, que proviene del teatro.

Un elemento estético de mucha importancia es la utilización del claro oscuro, que le aporta ambigüedad, esas dos caras que poseen sus personajes, la sociedad; esta utilización aporta a la imagen una innegable textura, que no tiene que ver con el grano de la película sino que esta presenta la materialidad de las cosas, vemos sus contornos, las siluetas.

4. TEXTO FÍLMICO

4.1 ANÁLISIS FÍLMICO

Dada la gran cantidad de películas realizadas por Eric Rohmer y John Cassavetes es necesario para esta parte de la investigación acotar, de alguna manera, el campo a analizar, por lo que me centrare en el análisis de dos películas (específicamente de una secuencia de cada una de ellas) que a mi consideración son muy similares en cuanto a la manera en que los directores abordan el film, a través de la improvisación.

“Shadows” (1959) de John Cassavetes y “El rayo verde” (1986) de Eric Rohmer. La primera gestada tal cual lo anuncia el director al final del film “esta película es fruto de una improvisación”, es una obra que nos relata la historia de tres hermanos Lelia, Benny y Hugh (este último es negro y los otros dos hermanos son mestizos) insertos en una sociedad racista, en la cual no existen posibilidades de surgir y todo forma parte del mismo círculo vicioso, ellos tres durante la película viven diferentes vicisitudes pero siempre vuelven a lo mismo, a la misma estructura en este caso representada por la figura de la familia (formada por los tres hermanos). Esta historia refleja la sociedad de esa época, la realidad en esos años, pero no es solo este aspecto lo que nos asemeja a la realidad sino también el trabajo y construcción de los personajes, y por supuesto los espacios elegidos nos hablan del New York de antaño.

La segunda película trata *“de una experiencia límite en el camino de progresiva sencillez y despojamiento transitado por Rohmer, pero las raíces del experimento se pueden rastrear desde muchos años atrás.”*²⁰ Este film relata la historia de Delphine una joven que no puede encontrar la felicidad,

²⁰ Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina, “Eric Rohmer”, ediciones Cátedra, 1999

ella durante sus vacaciones, que en un inicio se ven frustradas y en un constante ir y devenir, se encontrara con la soledad, con cuestionamientos, naipes, etc., pero por causa del destino, por razones azarosas conocerá a un joven y finalmente será capaz de *“ver sus propios sentimientos y el de los demás”* ²¹. “El rayo verde” es quizás el único film de Rohmer en el cual al momento de la filmación, no existía un dialogo, ni un guión definido, por lo que recurre al entorno, a los turistas, a la gente del lugar, para levantar la película in situ. *“Mas cercanas a la etnología de Jean Rouch que a la nouvelle vague, las imágenes de El rayo verde dan la impresión de capturar a los seres y las cosas como si éstos no estuvieran allí para que la cámara los filmara.”*²² .

²¹ Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina, “Eric Rohmer”, ediciones Cátedra, 1999

²² Ídem.

4.1.1 ANÁLISIS FÍLMICO “SHADOWS”

“Shadows” es la primera obra cinematográfica que realiza Cassavetes como director, este film es un atisbo de los que posteriormente veremos en su cine, aquellas realidades en las que se sumerge. Este es un film de marginalidad, de los suburbios de New York, habla de la juventud, de racismo, de las formas de vida, la película transcurre mayoritariamente de noche, en fiestas, cafés, todos estos elementos que envuelven la ciudad.

La secuencia elegida es en la que Tony conoce a la familia, la realidad de Lelia. Esta empieza con un plano conjunto en el que vemos a Benny (hermano de Lelia) en un primer termino y en uno segundo a Lelia y Tony, desde este primer plano de la secuencia en que vemos dos términos vemos también dos historias que se entrelazan, en una esta Tony con sus amigos jugando cartas y la segunda, que trata de pasar desapercibida, es la de Tony y Lelia.

Tony esta con Dennis y Tom (sus amigos), después de haber jugando un poco a las cartas deciden llaman a unas chicas, ellos concretan la cita y salen en busca de la aventura. Al irse este primer grupo, Lelia y Tony se quedan solos, y en una romántica escena de amor, bailan abrazados, se besan, pero en ese momento de intimidad llega Hugh, el hermano mayor de Lelia, este viene de un viaje de trabajo, al llegar a su casa lo hace en compañía de su amigo y manager Rupert, estos son bienvenidos por una alegre Lelia que los recibe amorosamente, frente a esta situación Tony que al principio no entiende nada, luego responde con mucho desagrado al saber que Hugh siendo negro es el hermano de Lelia, es por eso que Hugh le prohíbe que vea a su hermana, ya que, no quiere que este le haga daño por lo que lo hecha de su casa, luego de una fuerte discusión entre ambos Hugh

termina sacando a empujones a Tony de su casa, Lelia queda destrozada, pero Hugh la consuela diciéndole que los tiene a él y a Benny.

Durante el film ya se nos han presentado los personajes, conocemos mas o menos sus vidas, sus dilemas, en esta secuencia podemos ver lo que es la vida de Benny con sus amigos, lo que le pasa a Hugh y como le va en su vida de artista, lo que sufre Lelia, también habla del tema del racismo, y de esta estructura disfuncional que forma la familia, en la que los hermanos también son padres e hijos y de nuevo hermanos, esto queda claro con la ultimas palabras de Hugh en la escena cuando le dice a Lelia después de haber echado a Tony, *...nos tienes a mi... a Bennie...*, ya que finalmente eso es todo lo que tienen, a ellos mismo.

Cassavetes utiliza ciertos medios que le otorgan intención a su relato uno de ellos es: el fuera de campo en el que los personajes no se ven limitados por el espacio que le da la cámara, estos se relacionan con su entorno en plenitud, como podemos ver en el plano 1A. Sus planos por lo general son muy cerrados, por lo que, sus personajes están en constante relación con lo que ocurre dentro y fuera de cuadro, a veces quedan cortados por este, pero aun asi estos planos cerrados sirven también para que los personajes se enfrenten mas fuertemente. (plano 28B)



Plano 1A, Dennis y Benny se dirigen a Tom. (fuera de campo)



Plano 28B

Otro elemento es la profundidad de campo, acá vemos que Cassavetes presenta todos los términos, así como Orson Welles en "Citizen Kane" podemos ver dos situaciones que transcurren en el mismo momento, en el plano 4E vemos en un primer término Benny, Dennis y Tom y en un segundo término a Tony y Lelia que conversan. Dos situaciones que nos hablan de historias distintas dentro de un mismo contexto.



Plano 4E

La cámara que utiliza Cassavetes posee tres identidades, tres personalidades narrativas que nos sumergen más aún en el relato, que se pasean, deambulan dándole una mayor progresión dramática al film, esta situación después se repetirá en "Faces". Por una parte vemos una cámara omnisciente, como vemos en la el plano 15, observamos la situación desde fuera.

También existe una cámara testigo, con la cuál presenciamos íntimamente lo que viven los personajes, así como vemos en el plano 33 y finalmente una cámara protagonista o personaje, no muy utilizada pero que podemos observar en el plano 17, este plano representa la visión de Hugh, el hermano mayor de Lelia



Plano15



Plano 33



Plano 17

Cassavetes utiliza también el plano secuencia para darle mayor continuidad dramática a la actuación que luego el secciona, recorta, desglosa en el montaje para darle mayor intensidad a la escena.

A Cassavetes no le interesa tanto la manera en como se mueve la cámara, como lo que muestra, por lo que no raro que observemos saltos de eje como sucede en el plano 8.

Utiliza excesivamente los primeros planos, por lo que percibimos claramente por la cara, la gestualidad del personaje, mas allá de un dialogo nos muestra un gesto, la expresión.

A. Descripción escena:

Plano secuencia, casa de Lelia.

1. Plano conjunto (P.C.) en un primer término está Benny, al lado izquierdo del cuadro, está sentado apoyando la cabeza en su mano izquierda, mira a su izquierda, a Tom que está fuera de cuadro, conversan sobre el juego de cartas, en un segundo término esta Tony y un poco mas atrás esta Lelia, nerviosa, ella comienza a caminar por delante de Tony pero por detrás de Benny, Tony de inmediato la sigue en su trayecto, éste mira a Benny y sus amigos quienes los ignoran, la cámara panea siguiendo a la pareja de derecha a izquierda (del plano), la cámara se detiene y observamos a Benny de frente, y a Dennis de perfil que entra a cuadro, detrás de ambos hay un sillón, la pareja se dirige al sillón, Lelia se toca la cabeza, preocupada.

2. Over Shoulder (O.S.) de Benny (que está en un primer término) y Tom frente a este (que esta en un segundo término) que tiene unos naipes en las manos, ambos conversan del juego.

1A. P.C. en un primer término está Benny y Dennis quienes se pasan una botella de licor y toman de ella, en un segundo término Tony y Lelia, ella se sienta en el sillón y él frente ella, pero no hablan nada, se escucha la conversación de los tres amigos de fondo.

2A. los amigos hablan del juego, de dinero.

3. P.C. de Lelia y Tony, encuadrados dentro del mismo cuadro por el umbral de la puerta, están en silencio solo se miran, en off se escucha la conversación de los tres amigos que deciden dejar el juego y deciden llamar a unas chicas.

4. P.C. vemos a Lelia y Tony sentados, ella está sentada en el sillón y Tony está sentado una silla frente a Lelia (de espaldas al espectador), Tom entra a cuadro de derecha a izquierda cruzándose por delante de Lelia y Tony, la cámara panea siguiendo su trayecto, Tom toma una silla y se desplaza de nuevo hacia la derecha y se dirige hacia un teléfono que se encuentra frente

de Lelia y Tony, la cámara sigue a Tom paneando esta vez de izquierda a derecha , acá entran a cuadro Benny y Dennis, Benny se sienta junto a Tom y Dennis queda de pie detrás de estos (al lado derecho del cuadro).

5. Primer plano (P.P.), perfil de Benny.

6. P.P. de Dennis.

7. Plano medio (P.M.) de Lelia y Tony, es un plano cerrado de la pareja, quienes parecen estar nerviosos, miran desde lejos la conversación de los amigos, de referencia vemos el hombro y la cabeza de Benny.

4A. En un segundo término vemos a Lelia y Tony que conversan pero no escuchamos qué, solo escuchamos a Tom se trata de comunicar con una chica.

6A. Dennis sonrío.

4B.

6B.

5A. Benny sonrío

4C. Los tres amigos se ríen en conjunto mientras Tom trata de hablar con la chica.

5B.

4D.

6C.

5C. Mira hacia abajo, escuchando la conversación que Tom tiene con la chica.

4E. Tom acaba de concretar una cita, corta el teléfono, se pone de pie y sus amigos lo felicitan, la cámara hace un pequeño reencuadre (tilt up).

8. P.M. de Tom (salto de eje) que se encuentra de pie, de referencia se ve la cabeza de Benny que esta sentado frente a Tom, éste se pone de pie y caminan hacia la salida (lado izquierdo del cuadro), la cámara los sigue paneando el trayecto.

3A. P.C. de los amigos que entran a cuadro por la izquierda de este, primero entra Dennis, quien sale sonriendo, luego Tom que llama a Benny para que

se apresure y luego Benny se pone unos anteojos negros mira a la pareja y se va, de fondo vemos la pareja que se mira en silencio.

9. Over Shoulder (en picado) de Lelia, que esta sentada, frente a ella está Tony ambos se miran sin hablar, ella se levanta y Tony la sigue primero con la mirada, luego el también se levanta, la cámara sigue este movimiento (levantándose con los personajes y quedando en un leve contrapicado de estos) Lelia avanza y se detiene en el umbral de la puerta se apoya, voltea su cabeza mirando a Tony.

10. P.M. de Lelia, ella esta de espaldas, en un segundo termino esta Tony que pone un disco y camina hacia Lelia galantemente, la mira y le extiende sus brazos invitándola a bailar. Ellos no conversan solo se mira y de fondo escuchamos la música que pone Tony.

11. P.M. en picado de Lelia y Tony, ellos se abrazan y comienzan a bailar, la cámara reencuadra muy levemente haciendo un tilt down. De fondo escuchamos la romántica melodía.

12. P.M. de la pareja, bailan abrazados, no dicen nada solo escuchamos la música de fondo.

11A. la cámara reencuadra siguiendo el movimiento de la pareja que baila de izquierda a derecha.

13. P.M. de la pareja que esta recostada sobre el sillón, vemos a Tony de espaldas y de frente esta Lelia quien acaricia delicadamente el rostro de Tony, se miran si decir nada y se besan. Se escucha de fondo la música y de pronto interrumpe un timbre.

14. Plano detalle (P.D.) de una mano que toca insistente un timbre.

15. P.M. en picado, Lelia entra a cuadro, se desplaza de izquierda a derecha de este, se detiene en la mitad del cuadro y se devuelve, la cámara panaa siguiendo el movimiento de ella que corre hacia Tony, que sentado en el sillón, la cámara se detiene y hace un tilt up de Lelia que toma por el brazo a Tony, éste se levanta y ella le arregla la corbata, Tony mira fuera de cuadro

asustado. Escuchamos de fondo la canción y el ruido de la puerta que se abre, Lelia se voltea a mirar.

16. P.M. de la pareja que vemos encuadrada por el umbral de una puerta, la cámara panea rápidamente de izquierda a derecha, la cámara se detiene en la puerta de entrada de la casa, acá vemos a Rupert y Hugh, que entran.

17. P.M. frontal de Lelia que esta en un primer termino, tras ella esta Tony que se apoya en el umbral de la puerta, Lelia camina hacia cámara, la cámara también avanza en dirección a Lelia como en una especie de subjetiva de Hugh, ella sonrío.

18. P.C. de Rupert y Hugh, Lelia entra a cuadro por la izquierda y abraza cariñosamente a Hugh, en el fondo vemos a Rupert tarareando la melodía.

19. P.P. de Tony quien mira sorprendido la escena. Ya no escuchamos de música de fondo.

20. P.C. de Lelia y Rupert ambos también se abrazan afectuosamente, vemos el rostro Hugh en un costado de referencia, Lelia se voltea y mira a Tony, lo presenta a Hugh.

21. P.P. de Hugh que sonrío cortésmente saludando a Tony.

19A. Tony mira con desagrado lo que Lelia le cuenta; que Hugh es su hermano.

22. P.P. de Rupert quien también es presentado por Lelia a Tony (lo escuchamos en off), Rupert saluda amablemente a Tony.

23. P.P de Lelia, ella mira a Tony (fuera de cuadro) sorprendida por la actitud de él. Ella tratando de alivianar la situación cambia de tema rápidamente y le pregunta a Hugh (fuera de cuadro) sobre su viaje.

24. P.C. de Rupert, Lelia y Hugh, mientras Lelia sigue hablando del viaje, Hugh y Rupert miran a Tony con cara de desagrado.

19B. Tony observa muy incomodo la conversación que tienen Lelia, Rupert y Hugh, (fuera de campo).

24A. Lelia y Hugh conversan amorosamente, mientras Rupert en el fondo mira a Tony con desagrado.

25. P.D. de los ojos de Tony que sonrío burlescamente lo que escucha.

21A. Hugh mira sorprendido la actitud de Tony.

26. P.P. de Lelia que volta su rostro al escuchar la risa de Tony.

25A. Tony ahora tratando de cambiar de actitud se pone serio y se excusa con que tiene que irse.

26A. Lelia mira a Tony estupefacta.

25B. Tony sonrío irónicamente, la cámara reencuadra siguiendo el movimiento de su cara. De Fondo se escucha ruido ambiente de la calle, del paso de un vehículo.

22A. Rupert mira a Tony con disgusto. De Fondo se escucha ruido ambiente de la calle, del paso de un vehículo.

19C. Tony vuelve a excusarse con que tiene que irse.

26B. Lelia mira a Tony con cara de no entender lo que sucede.

27. Tony se marcha, la cámara comienza en un P.P. de él que se desplaza se izquierda a derecha del cuadro, avanza y pasa entre Lelia (atrás) y Hugh (delante), la cámara panea con el movimiento de Tony hasta que éste sale de cuadro, la cámara se detiene y se encuentra con Rupert que entra a cuadro quien mira a Tony, esta molesto, vemos el rostro de Hugh como referencia.

28. P.M. frontal, vemos la puerta de salida de la casa que se abre bruscamente, es Tony que la abre y entra a cuadro rápidamente (de izquierda a derecha), Lelia corre detrás de él, lo detiene en el umbral de la puerta, ella esta alterada, no entiende la actitud Tony, Lelia trata de explicarse la situación por lo que le pregunta a donde va, pero el solo quiere irse.

29. P.M. (en un leve contrapicado) perfil de Hugh, que escucha lo que Lelia y Tony hablan en la puerta.

28A. Lelia y Tony discuten, ella esta triste, él trata de justificarse con que pueden cenar al día siguiente, ella consternada acepta con la cabeza, esta a punto de llorar.

30. P.M. de Rupert y Hugh, escuchan la conversación de la pareja, Hugh se dirige hacia la puerta (de izquierda a derecha), la cámara panea siguiendo su trayecto.

28B. Lelia y Tony siguen discutiendo, Hugh entra a cuadro, toma Lelia por el brazo indicándole que salga, ella sale de cuadro, Hugh se para frente Tony (en el lugar de Lelia) trata de hablar con él, es ese instante Lelia vuelve a entrar a cuadro, se queda en silencio pero mira nerviosa la situación. Hugh le dice a Tony que se vaya por que no quiere que le haga daño a su hermana, Tony trata de disculparse, ambos empiezan a discutir Tony empuja Hugh, pero este ultimo lo empuja mas fuerte y lo vota la piso, sacándolo de cuadro. Lelia asustada, sin querer presenciar la escena sale de cuadro. Hugh voltea y mira a Lelia.

31 P.D. del rostro de Lelia que esta muy dañado por lo que acaba de ver.

28C. Hugh mira Lelia, luego se voltea, mira (dándole la espada) a Tony que todavía esta tirado en el piso (fuera de campo) y cierra la puerta.

32.P.M. Hugh cierra la puerta, tras él esta Lelia, la cámara panea siguiendo el movimiento de los personajes, (de derecha a izquierda), Lelia camina de espada y de frente a Hugh, él la sigue en su trayecto, ella voltea y sale de cuadro, la cámara sigue paneando con Hugh, hasta que se encuentra con Rupert que entra y sale de cuadro, en un paneo de casi 180° la cámara sigue con Hugh hasta encontrarse nuevamente con Lelia que esta de pie apoyada en una mesa, esta triste, la cámara se detiene y Hugh camina por detrás de Lelia , la mira y se sienta al lado de ella.

33. O.S. en contrapicado de Hugh, vemos en primer plano a Lelia que esta muy triste, al borde del llanto. Hugh trata de consolarla diciéndole que no esta sola, que lo tiene a él y a Benny, su otro hermano, ella lo abraza.

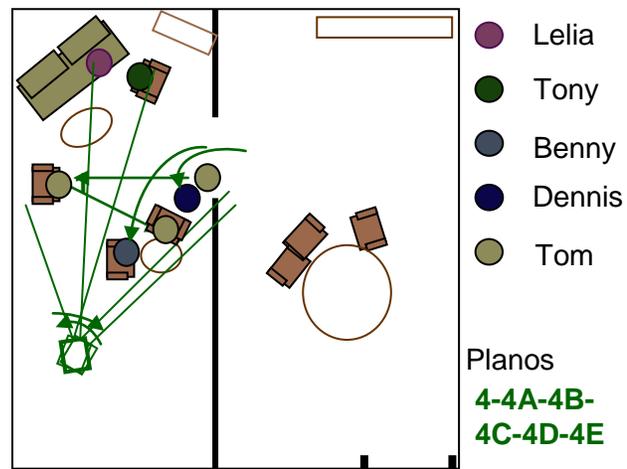
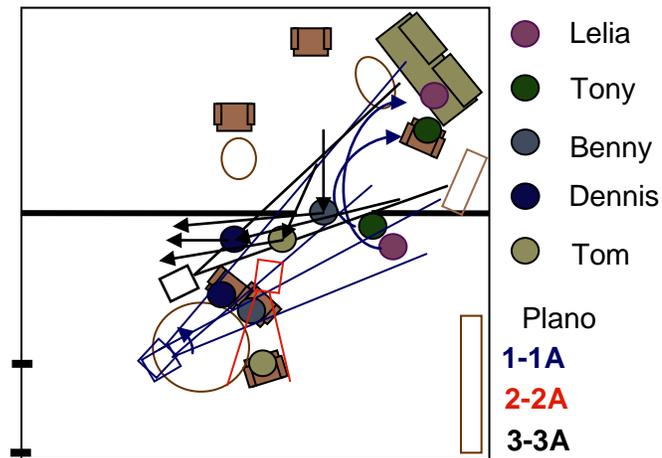
32A. Lelia emocionada abraza a Hugh.

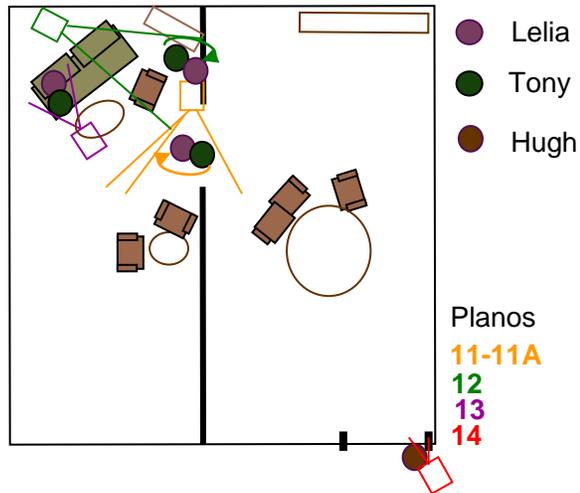
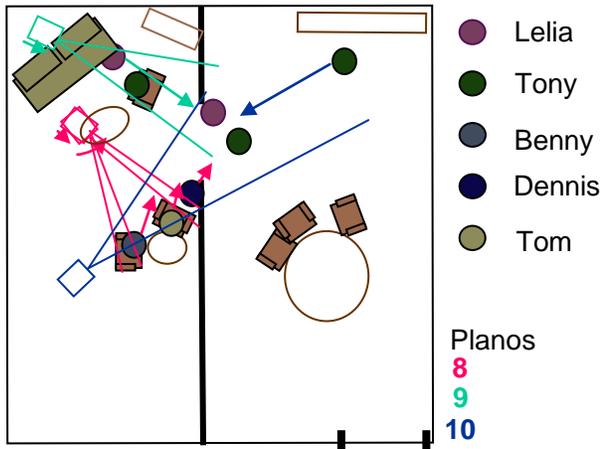
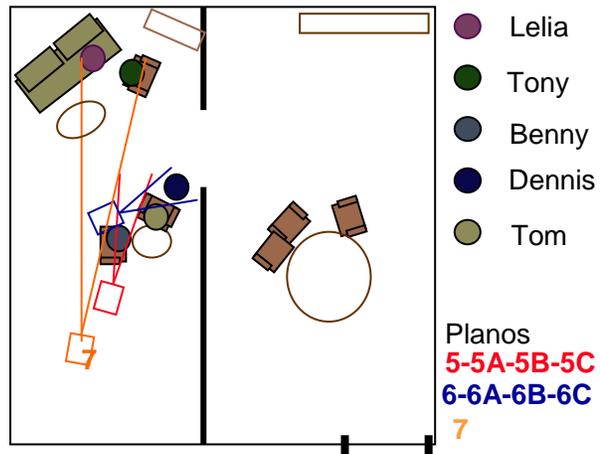
33A. Lelia llora, esta muy triste y Hugh la abraza tratando de consolándola.

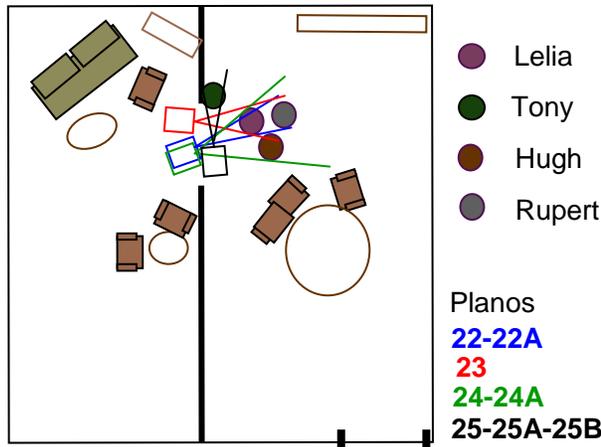
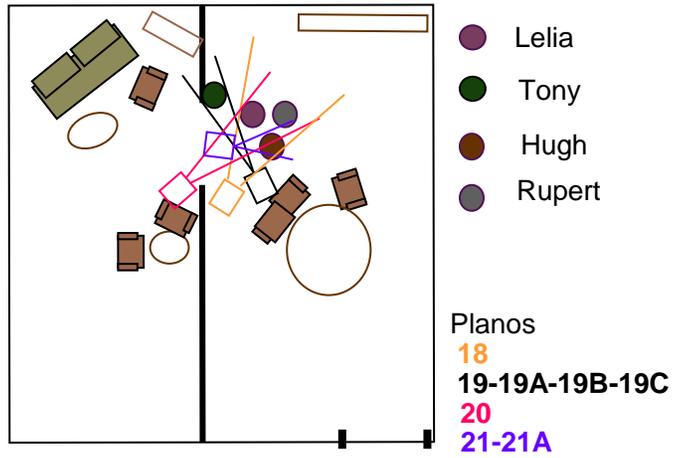
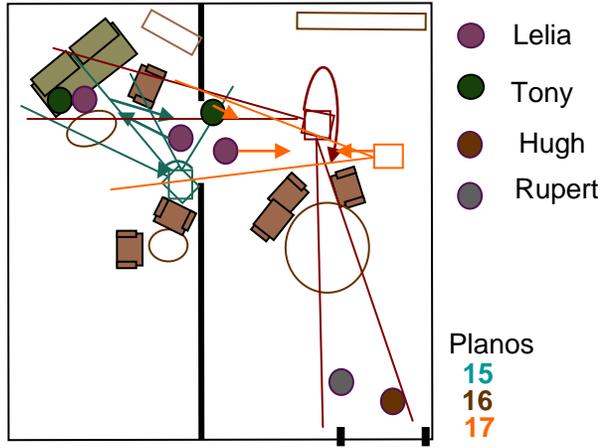
34 P.M. en contrapicado Hugh abraza a Lelia (ella esta de espaldas al espectador) que llora, él mira fuera de campo.

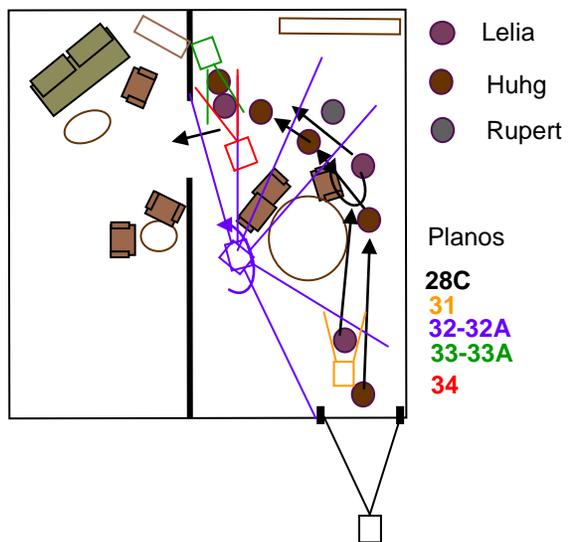
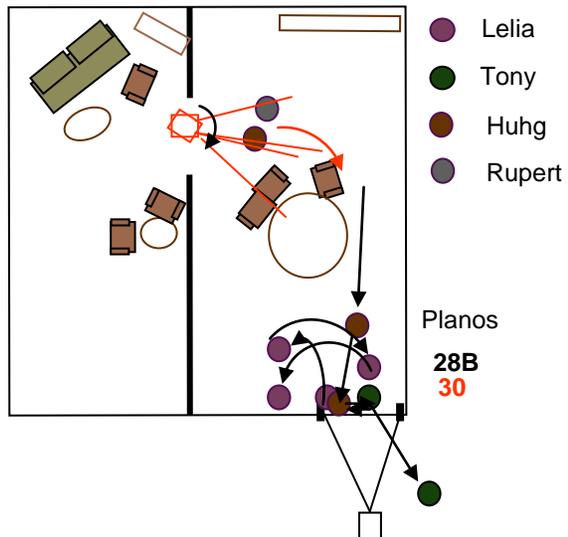
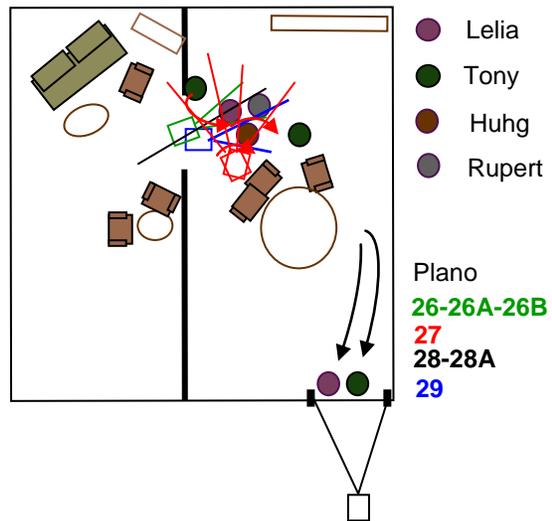
B. Planta de cámara

Dada la gran cantidad de planos que posee esta secuencia, y que corresponde a un mismo espacio físico, y por lo confuso que se podría tornar mostrar todos los planos (34 en total) en el mismo esquema, ejemplificare entre tres a cuatro planos por cada esquema, para facilitar la lectura y comprensión de los planos.









4.1.2 ANÁLISIS FÍLMICO “EL RAYO VERDE”.

El film nos narra la historia de Delphine y su búsqueda hacia la felicidad. La película esta dividida en una especie de capítulos que el director separa para que veamos la evolución del personaje, es casi como un diario de vida en el que se nos apunta día a día lo que ella va viviendo.

La secuencia elegida para este análisis es la del domingo 8 de julio: Delphine se junta con tres amigas, Manuella, Béatrice y Françoise, a tomar el té, la reunión se centra en lo que le sucede a Delphine, su estado de amargura y soledad, sus amigas, en especial Béatrice, quien es bastante dura con Delphine, buscan darle solución a su conflicto, Béatrice y Delphine comienzan a discutir ya que esta ultima se niega a aceptar lo que su amiga quiere decirle. Manuella le ofrece a Delphine poder leerles las cartas, pero Delphine incrédula lo duda, les explica que ella cree en el azar, en la casualidad, y les comenta de unas cartas que se encuentra por la calle. Toda la conversación termina cuando Delphine se separa del grupo, Manuella se pregunta donde estará Delphine, y Françoise va en su búsqueda, al encontrar a Delphine la ve sentada sola, Françoise preocupada de acerca para saber que es lo que le pasa a su amiga, pero Delphine la esquiva, sin embargo Françoise insiste en descubrirlo, Delphine llora esta harta de su vida y de su soledad, Françoise la consuela y la invita pasar las vacaciones con su familia en Cherbourg.

En esta secuencia Delphine se enfrenta a lo que ocurre con muchos personajes de Rohmer, el doble discurso, de decir una cosa pero hacer otra. Ella esta en una búsqueda para salir de su soledad pero no hace ningún esfuerzo para remediarlo, esto se denota en la conversación que tiene con sus amigas que tratan de dar soluciones a su estado pero ella se niega y se justifica en razones sin sentido.

En esta escena también se nos muestra en mayor profundidad a Delphine interactuando con sus amigas, acá tiene una conversación mucho mas intensa que las anteriores en las que se encuentra con su familia, logramos entender su estado de confusión, de creerse no aceptada por las personas.

La cámara que utiliza Rohmer en todas sus películas es muy limpia, o como el le llama invisible, también lo es el montaje el cual cumple una función organizativa de las imágenes. En esta secuencia que dura exactamente 9 minutos, tiene solo 10 planos, los cuales después trabajara en el montaje fraccionándolas para darle mayor intensidad al relato.

En “El Rayo verde”, y en general en las películas de Rohmer, siempre vemos a los personajes desde afuera, es curioso que el director nunca se involucre con los personajes, el nos los muestra y ya está. Si hacemos comparación una con Cassavetes, en la forma en que narra sus películas, Rohmer sería un narrador omnisciente, que no emite juicio alguno, eso se lo deja al espectador. Los planos que utiliza nunca son muy cerrados, no recurre a la excesiva dramatización, en esta secuencia utiliza planos conjuntos, pero lo mas alejado posible del personaje y si es que hace algún acercamiento lo hace medio del zoom, siempre con el objetivo de mantener el distanciamiento. Por ejemplo en el plano 5A, es un plano conjunto en que vemos a Delphine con Béatrice en este plano la cámara hace una acercamiento al rostro de Delphine y posteriormente al de Béatrice, pana y luego hace un zoom back a un plano conjunto de las dos. De esta manera el zoom sirve para capturar de mejor manera la impresión y expresión de los personajes.



Plano 5A



Plano 5A



Plano 5A



Plano 5A

Utiliza mucho el fuera de campo, especialmente en las conversaciones, dejando fuera de este a la persona que escucha, capturando sus reacciones.



Plano 5C, Delphine y Béatrice escuchan a Manuella, esta le recuerda Delphine que su relación con Jean Pierre se acabo y le propone seguir adelante y no vivir de los recuerdos



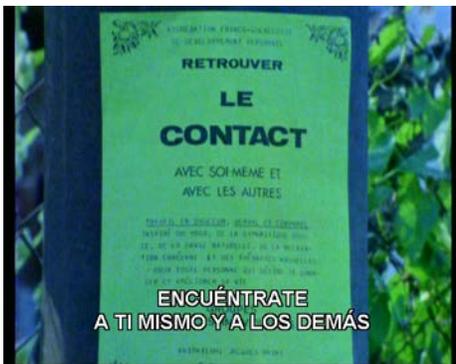
Plano 6A, Françoise escucha las demás que hablan

Rohmer se refiere mucho al azar, los astros, la superstición 7 en el plano de la secuencia se atraviesa un gato negro frente a cámara, es quizás el mal augurio para Delphine.



Plano 7

Hay ciertos elementos que van guiando a Delphine que es lo que debe hacer, por ejemplo al inicio del a secuencia ve un cartel con un curso de expresión verbal y corporal.



Plano 2

El personaje de Delphine esta constantemente vivenciando la soledad, esto se refleja por su afán de distanciarse de la gente en esta secuencia vemos en el plano, que se aparta de sus amigas y se sienta sola en unas escaleras, o al inicio de esta misma secuencia, ella camina por la calle pero siempre esta sola, no hay mas transeúntes, pasa lo mismo cuando encuentra las cartas.



Plano 1



Plano 8

C. Descripción escena:

Secuencia domingo 8 de julio

1. **P.G.** Delphine camina por la calle, no hay mas por el lugar, de fondo vemos un barrio burgués con grandes casas y con verdes jardines. La cámara panea siguiendo el trayecto de ella. De pronto en un poste ve un cartel, se detiene, lo lee. Escuchamos una música de fondo.
2. **P.D.** del cartel, es de color verde, con un anunciado que dice “Conócete a ti mismo y a los demás”, curso de expresión verbal y corporal. Escuchamos una música de fondo.
- 1A. Luego de leer el cartel sigue su trayecto, la cámara panea siguiéndola.
3. **P.G.** de la entrada de una casa, entre las rejas de ésta vemos un jardín.
4. **P.M.** de Manuella, esta sentada frente a una mesa en la que hay unas tazas, sobre su falta tiene un gato negro al que acaricia concentrada, esta en silencio, de fondo de escucha una conversación.
5. **P.C.** de Delphine y Béatrice, esta le insiste a Delphine que se vaya sola de vacaciones. Vemos la mano de Françoise que entra a cuadro y toma una taza.
6. **P.M.** frontal de Françoise que escucha la conversación, toma una taza de té.
- 5A. Delphine y Béatrice siguen conversando de las vacaciones. Delphine explica porque no quiere viajar sola. La cámara hace un zoon in (hasta casi un P.P. de Delphine). Sus amigas tratan de convérsenla de que será divertido, le dan otras opciones. La cámara panea (de izquierda a derecha) hacia Béatrice (Delphine sale de cuadro) que con una actitud un poco dura trata de dar solución a la soledad en la que se encuentra Delphine. La cámara hace un zoom back y además panea (hacia la derecha) por lo que entra a cuadro Françoise (de perfil) que escucha la conversación. La

cámara vuelve a panear (esta vez a la izquierda) reencuadrando nuevamente a Delphine y a Béatrice.

4A.Manuella sigue acariciando al gato, mira escuchando atentamente la conversación.

5B.Delphine se harta de la conversación, no quiere seguir escuchando lo que dice su amiga. La cámara vuelve a hacer un zoom in a Delphine, panea (derecha) y Delphine sale de cuadro, entra a cuadro Béatrice. La cámara panea (izquierda) y con un zoom back vuelve a un P.C. de Delphine y Béatrice que tiene una actitud muy crítica con Delphine, esta se siente atacada por lo que su amiga le dice, ambas comienza a discutir, Delphine trata de defenderse, de explicarle el porqué de su soledad, Béatrice se disculpa por haber sido tan dura con ella, pero también le explica sus razones por la que se comporto así con ella. Las amigas se arreglan, el grupo en general se ríe, Delphine toma la mano de Manuella (que esta fuera de cuadro), sin embargo, Delphine y Béatrice vuelven a discutir.

4B.Manuella le recuerda a Delphine que su relación con Jean Pierre se acabo hace mucho tiempo.

5C.Delphine la escucha pero no sabe que hacer para no estar sola.

4C.Manuella le habla a Delphine del tarot.

5D.Delphine un poco incrédula se pregunta como podrá conocer a alguien así.

6A. Françoise observa sonriente la conversación de sus amigas.

5E.Delphine defiende su postura frente al tema pero ella cree en la casualidad.

4D.Manuella le pregunta a Delphine si cree en el tarot, en los astros, etc., ya no tiene al gato en su falda.

5F.Delphine cuenta a sus amigas en lo que cree y sus experiencias con el azar, les cuenta que encuentra cartas en la calle, y que la última que

encontró fue una reina de picas, se escucha a Manuella quien dice que eso es mal augurio.

4E.(la cámara a paneado un poco a la izquierda del plano) Manuella escucha la conversación de Delphine, mira a su costado hay una mesa toma una revista y la hojea.

5G.Delphine sigue hablando de sus experiencias fortuitas.

6B.solo escucha lo que las demás hablan, sonrío.

5H. (El plano esta un poco mas cerrado) Béatrice lee el horóscopo a Delphin de la revista que leía Manuella.

7. P.G. del gato que camina por el tejado. La cámara panea siguiendo el trayecto de este.

8. P.C.Delphine esta sentada en unas escaleras, esta sola y triste, apoya su cabeza en una de sus manos.

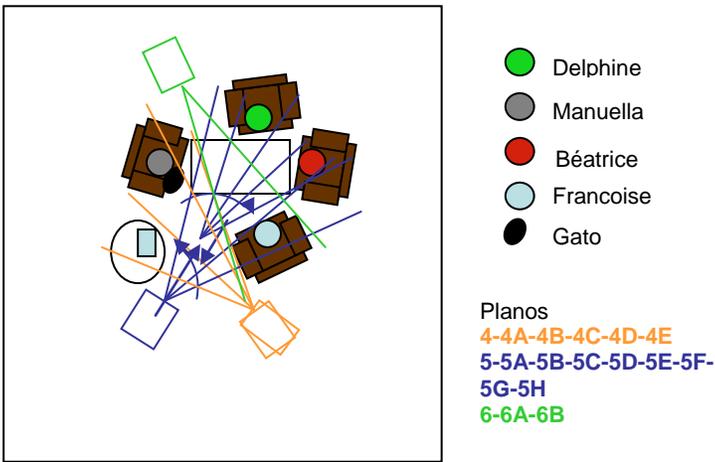
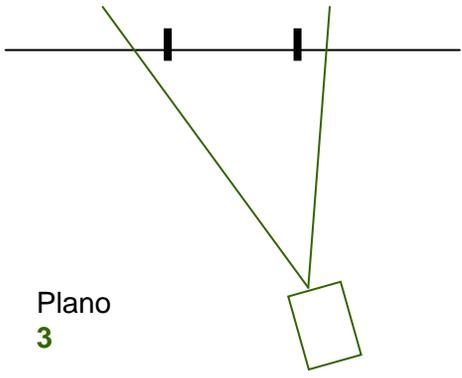
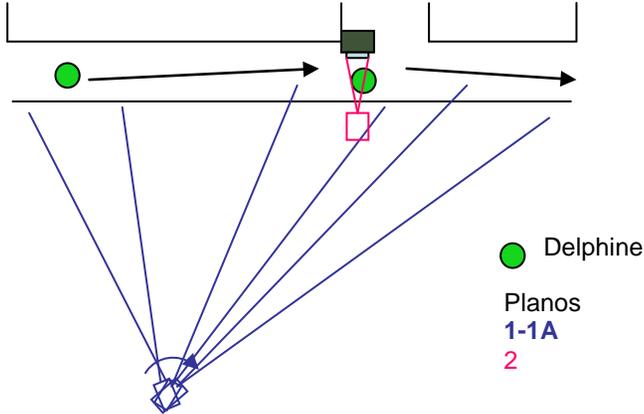
9. P.C. de Béatrice, Manuella y Francoise, esta última habla, Manuella de pronto se da cuenta de la ausencia de Delphine, las amigas conversan de la soledad de Delphine, Francoise sale de cuadro en busca de su amiga Manuella y Béatrice siguen hablando de ella.

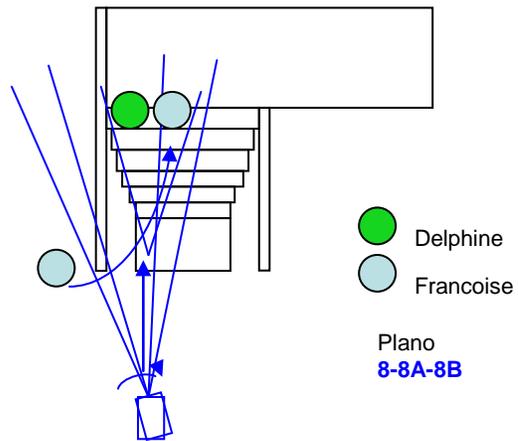
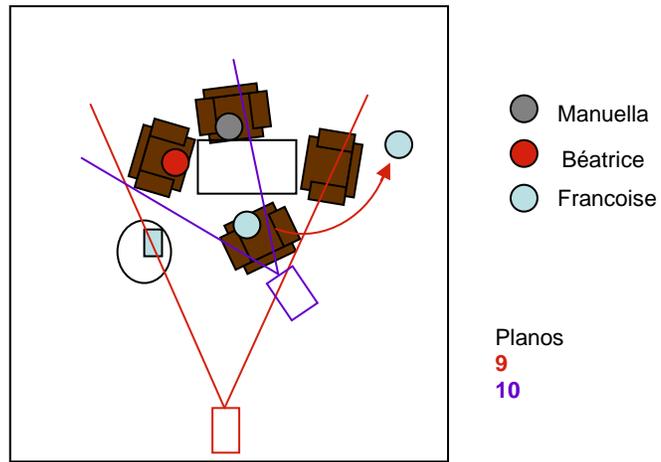
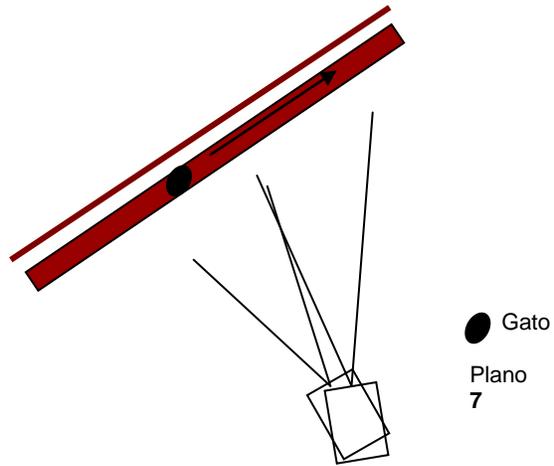
8A.Delphine esta sola y triste, entra a cuadro Francoise, esta le pregunta que le ocurre, camina por delante de Delphine y se sienta a su lado. La cámara panea y hace un zoom in cerrándose más en los personajes. Francoise se acerca y Delphine trata de esquivarla. Francoise insiste en saber que es lo que le ocurre a su amiga pero Delphine solo quiere estar sola, llora, Francoise trata de saber que pasa pero ni siquiera Delphine lo sabe muy bien. Francoise trata de consolarla, Delphine llora.

10. P.C. de Béatrice y Manuella, ambas toman el té en silencio, de fondo se escucha la conversación que tiene Delphine con Francoise, Béatrice se pregunta si es que Delphine estará asi por lo que ella le dijo.

8B.Delphine llora, esta muy triste, esta harta de su situación, Francoise trata de consolarla invitándola de vacaciones con su familia.

D. Planta de cámara





5. CONCLUSIONES

“La observación, en cine, no es Balzac tomando notas ; no es antes, es al mismo tiempo”.

"Eric Rohmer" (1)

Algunos pudiesen decir que la realidad es una manera facilista de crear cine, y que no resulta ningún desafío montar un espacio real, que es mas bien ir al lugar que se tiene en la realidad y grabar o filmar lo que todos los días acontece. Pero personalmente creo que es esta realidad lo que mas difícil resulta trabajar, por ejemplo en el cine chileno se trata de mostrar por ejemplo la sociedad marginal y resulta tremendamente falsa es por que a los directores y/o guionistas les falta la observación. Eric Rohmer y John Cassavetes son grandes observadores

Es verdad que la gente no quiere ver en la pantalla lo que ve todos los días en sus casas, en sus trabajos, pero es tremendamente estremecedor ver un cine como el Rohmer y Cassavetes en el cual ambos plasman con asombrosa sencillez y hacen bello lo que nosotros vemos todos los días, es la observación lo que ellos logran, lo que hace realmente la diferencia en su cine.

Un elemento que los caracteriza individualmente y los diferencia, es la manera como abordan ellos la situación de narradores en sus películas, por ejemplo en “El rayo verde Rohmer” se presenta más distante de sus

personajes, les da el espacio para que se muestren ellos solos, da un paso al lado para que nosotros seamos quienes nos introduzcamos en la historia. Cassavetes por el contrario se alberga en los personajes, claro está que él no tiene poder alguno sobre estos, pero trata de mostrarnos todas las perspectivas que pueden haber de una misma situación, es el caso de "Shadows" y "Faces", en el que Cassavetes nos muestra desde todos los puntos de vistas posibles a sus personajes y la situación en la que estos se encuentran.

Otro elemento que separa a los directores tiene que ver con la manera con que conciben la música en el cine, ya que Rohmer se niega profundamente a utilizar este elemento a no ser que tuviera que ver con la escena, como es el caso "De la buena boda" en que la protagonista hace una fiesta para celebrar su cumpleaños y escuchamos y vemos un grupo de jóvenes que bailan. Para Cassavetes la música forma parte de la vida, "Shadows" por ejemplo es una película nacida del jazz.

Un punto en que se los puede unir, es que para lograr a llegar a su fin, el fiel retrato de la realidad, tenían todo un trabajo previo con los actores, con su equipo, estudiaban la puesta en escena, desmintiendo de lleno el tema de la improvisación, estos directores por querer hacer un cine real, trabajaban y se esmeraban, nada de lo que hay en sus cines es casual, por el azar, como hablaba Rohmer en sus películas, pero jamás lo practicaba en su cine.

6. ANEXOS

6.1 Ficha técnica “Shadows”

Director: John Cassavetes.

Guión (a partir de una improvisación dramática): John Cassavetes.

Producción: Maurice Mc Endree y Nikos Papatakis

Año: 1958

Formato original: 16 mm (restaurado en 35mm)

Color: Blanco y negro

Duración: 60 minutos versión 1958 en 16mm, 87 minutos versión 1959 ampliada a 35mm.

Intérpretes:

Ben Carruthers (Ben), Lelia Goldoni (Lelia), Hugh Hurd (Hugh), Anthony Ray (Tony), Dennis Sallas (Dennis), Tom Allen (Tom), David Pokitilow (David), Rupert Crosse (Rupert)

Inicio de secuencia en análisis: 00:40:57

Termino secuencia en análisis: 00:47:22

6.2 Ficha técnica “El rayo verde”

Director: Eric Rohmer

Guión: Eric Rohmer con la colaboración de Marie Rivière y el resto de los actores

Producción: Les Films du Losange

Año: 1986

Formato: 16mm ampliado a 35mm

Color: color

Duración: 98 minutos

Intérpretes:

Marie Rivière (Delphine), Béatrice Romand(Béatrice), Rosette (Françoise),

Lisa Hérédia (Manuella), Vincent Gauthier (ebanista)

Inicio de secuencia en análisis: 00:11:04

Termino secuencia en análisis: 00:20:04

7. BIBLIOGRAFÍA

- Joaquim Romaguera i Ramió. “El lenguaje cinematográfico” gramática, géneros estilos y materiales, ediciones de la torre, Madrid 1999, segunda edición, revisada y ampliada.
- Dudley Andrew, “Las Principales Teorías Cinematográficas”, ediciones Rialp, S.A., Madrid 1993, edición ampliada y actualizada.
- Andre Bazin, “¿Qué es el cine?”, segunda edición, ediciones Rialp Madrid, 1990.
- Francesco Casetti y Federico di Chio “Como analizar un film”, Paidós 1991, España.
- Siegfried Kracauer “Teoría del Cine”, la rendición de la realidad física, Paidós 1989.
- Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina, “Eric Rohmer”, ediciones Cátedra, 1991
- Thierry Jousse, “John Cassavetes”, ediciones Cátedra, 1992.
- Jacques Aumont, Michael Marie “Análisis del film”, ediciones Paidós, 1993.
- Robert Bresson “Notas sobre el cinematógrafo”, ediciones Era 1979.
- Ray Carney “El cine artístico y narrativo americano”.

- José Enrique Monterde “La modernidad cinematográfica”.
- Göyrgy Luckacs “El cine como lenguaje crítico”, 1971.
- Lino Micciché “Teorías y Poéticas del Nuevo Cine”. (*) Fuente: Entrevista realizada en París, en enero de 1998, por Antoine de Baecque y Olivier Joyard. editada originalmente en Cahiers du cinéma, n° 521.
- 7.1 Referencias on-line
- <http://www.enfocarte.com/6.27/cine.html>
- <http://www.diversica.com/cine/archivos/2005/01/ciclo-sobre-el-new-american-cinema-group.php>
- Iván pinto Veas , “Rohmer y su cine” ensayo revista fuga en <http://www.lafuga.cl/ensayos>
- Colas Ricard, “Algunos problemas del cine experimental”
- http://www.miradas.eictv.co.cu/index.php?option=com_content&task=view&id=197&Itemid=49&lang=es , 06 de noviembre de 2004.
- <http://www.fueradecampo.cl/documentos/new%20american.htm>.