

El modelo de autor y el proceso creativo cinematográfico

Ernesto Taborda Hernández

Doctor en Comunicación Audiovisual

Investigador independiente

ernesto.taborda.hernandez@gmail.com

Recibido: 5 de mayo de 2015

Aceptado: 28 de mayo de 2015

Para citar este artículo: Taborda, E. (2015) El modelo de autor y el proceso creativo cinematográfico. Creatividad y Sociedad, nº23 (junio) Pp. 275-309. Recuperado de http://creatividadysociedad.com/articulos/23/11_El%20modelo%20de%20autor%20y%20el%20proceso%20creativo%20cinematografico.pdf

Resumen

La figura del autor en cine ha generado innumerables debates desde mediados del siglo XX hasta la actualidad. Lo que se conocía como cine de autor ha evolucionado gracias a las coyunturas y el propio desarrollo del cine como medio de expresión. Hoy en día no existe un cine de autor como corriente o movimiento, pero sí un cine basado en la personalidad creativa de sus directores que centran su obra en aspectos de personalidad propia y recursos expresivos intrínsecos a ella. El modelo se centra en la personalidad creativa de sus autores como criterio de referencia, ajeno a tendencias o géneros y que resguarda un proceso creativo único y propio que amerita un análisis profundo.

Vicente Aranda en su dilatada carrera cinematográfica ha cultivado un cine muy personal basado en un concepto angular que profundiza y matiza en cada película. Cómo es su modelo de autor y su proceso de creación y en qué medida representa al de un nuevo autor en cine, y cómo se investigó.

Palabras clave

Autor · Cine · Creatividad
Procesos Creativos · Narrativa

Abstract

The figure of the author in cinema has generated numerous debates since the mid-twentieth century to the present. What was known as auteur cinema has evolved through the joints and self-development of film as a medium of expression. Today there is an auteur as current or movement, but a film based on the creative personality of its directors who focus their work on aspects of personality and expressive resources inherent to it. The model focuses on the creative personality of the author as a benchmark, oblivious to trends or genres and protects a unique creative process itself and that deserves a thorough analysis.

Vicente Aranda in his long film career has cultivated a very personal film based on an angular concept that deepens and clarifies in each film. How is your model author and his creative process and how much represents a new author in film, and how it can be applied to other directors. These aspects are the focus of this research.

Key words

Author · Film · Creativity ·
Creative process Narrative

1. Introducción

La creencia de que el cine como medio de expresión tiende a enfocarse en la figura de sus creadores impulsa la motivación central de esta investigación. Cómo es el modelo de autor y el proceso creativo de los directores y cómo se organiza este modelo -si es que existe- en la obra y persona de un director español tan prolífico como Vicente Aranda. Para hablar de su obra hace falta entender sus motivaciones personales y las inquietudes que mueven el proceso de creación de su cine:

Mis motivaciones están en contacto con la pasión como algo irrenunciable. Es un mensaje que me gusta, que me complace y que he sentido en mis propias carnes, es decir, que es una cosa viva. Al mismo tiempo hay otro slogan que inevitablemente me he dado cuenta con el tiempo y al cual yo obedezco insistentemente y es ese de que todos queremos ser otro. La inconformidad con lo que eres y el deseo de cambiar a otra posición y convertirse en otra persona, en tener otra aventura, en tener otra vida. (Entrevista a Vicente Aranda. 26-03-03)

Hace falta entender que se entiende por autor en esta investigación, que tiene de deudora a la teoría crítica y la política de autores francesa, pero que actualmente no tiene ningún fundamento más que herramientas de base. Andrew Sarris citando a Truffaut (Entrevista con directores de cine, 1971) decía:

La idea era que el hombre que tiene las ideas es el mismo que hace la película. Una película se parece al hombre que la ha hecho, aún cuando no haya escogido el tema ni los actores, ni los dirija él exclusivamente, y aún cuando realicen el montaje sus ayudantes. Incluso, esta película reflejaría profundamente, mediante el ritmo y el

paso, el hombre que la hizo.

Para Bazin (1999) el asunto de la política de autores se resumía en la capacidad de elegir el factor personal como criterio de referencia en la creación cinematográfica. Hoy en día no se podría hablar de cine de autor como movimiento, pero si se podría señalar como lo han hecho varios autores españoles cuando se han referido al cine nacional que este es un cine personal. El cine de verdadero valor artístico es este personal, que lleva mucho de sí con algunas de las propuestas de la política de autores, pero no cae en posturas arrogantes, ni conoce de géneros ni tendencias y se centra en la necesidad expresiva de sus directores.

Un autor en cine es quien realiza el guión técnico, quien compone la materia visual, la forma (Mity, J. 1978:32). Aunque profundizando más autor es aquel que es capaz de expresarse con su obra, que en su elaboración incluye fluidez convirtiendo la producción en artística, y flexibilidad haciendo girar sus historias en torno a la riqueza del lenguaje y el valor del contenido tratado. Es capaz de aportar aspectos personales en el sentido de la visión y la expresividad, siempre que estos aspectos de su personalidad y de su vida sean útiles para un determinado grupo social. Un director-autor es capaz de decir lo que siente basándose en experiencias personales, tiene la capacidad de descubrir relaciones en sus experiencias y que estas establezcan una relación nueva que se vean manifestadas en la película en formas de nueva maneras de lenguaje y expresividad cinematográfica, y que todo este proceso forme una configuración nueva.

El cine de hoy, el que de verdad trasciende, es aquel que el género es superado por la visión y propuesta cinematográfica de las personas que lo firman. El cine contemporáneo es un cine de directores comprometidos con ellos mismos más que un cine encasillado en lenguajes propios de géneros. Es auténtico, tan diverso como las personalidades de sus autores, tan rico como las visiones de cada uno de sus directores y sus distintas maneras de expresarse.

El cine de Aranda alberga varios de estos aspectos resaltados. Su filmografía comparte un rasgo que la unifica y le imprime un sello diferenciador que es el de los grandes creadores: la preeminencia del autor por encima de la peculiaridad y la diversidad de los temas abordados que se manifiesta por una parte en el nivel argumental con la imposición de su universo personal en cualquiera de las historias a las que se enfrenta y en la que aflorarán una serie de motivos temáticos como el binomio sexo-violencia, el potencial auto destructor de la pasión amorosa, las relaciones enfermizas de dependencia que entablan entre sí los humanos (Pérez Bowie, JA. 2008:3). El modelo de su proceso creativo se centra en ese concepto recurrente y obsesivo, en una idea fija que impulsa la búsqueda de historias propias o prestadas que puedan albergar el concepto de la pasión como eje central con todas sus consecuencias y connotaciones. Cómo es su modelo de autor y cómo organiza su proceso creativo cinematográfico es el rumbo que debe tomar esta investigación.

2. Metodología

La hipótesis de la que parte la investigación se centra en si los directores poseen un modelo creativo específico y personal, y si este proceso de creación les permite elaborar un modelo de autor basado en criterios de personalidad propia y herramientas intrínsecas a su persona.

Para llevar a cabo esta investigación se utilizó el análisis cualitativo y cuantitativo, usando dos herramientas metodológicas:

- **Entrevista en profundidad:** Se elaboró un cuestionario que albergaba varios aspectos vistos como variables para poder conocer qué idea tienen los directores, Vicente Aranda en particular, acerca de su cine y de su proceso creativo, si se consideran autores y en qué medida. Para tal fin la entrevista debía tener ciertas matizaciones como que las preguntas debían ser abiertas y de desarrollo, permitiendo al entrevistado exponer

sus puntos de vista y opiniones. Por otro lado, cada pregunta pretendía medir un aspecto específico del tema en cuestión y de la idea central que se planteó en la hipótesis. Se elaboró un cuestionario de 17 preguntas con contra preguntas preparadas para determinar un rumbo específico.

- **Análisis creatividad narrativa:** Se diseñó un modelo para analizar la obra de Vicente Aranda que contenía aspectos de narrativa en un eje y de creatividad en el otro, dando una escala de valor del 1 al 5; siendo 1 muy poco o nada y 5 mucho. Era necesario centrarse en una película que sirviera de base para argumentar y hacer referencias sobre otras, ya que enfocado en este modelo referencial se tendría que aplicar el análisis a cada película del director. La película elegida fue *Amantes* (1991). Se escogieron tres criterios de la creatividad, claves para poder medir en qué medida se es creativo desde la originalidad, flexibilidad y elaboración; y poder definir también cómo es el modelo de autor visto desde la creatividad y la narrativa cinematográfica.

Narrativa	Argumento Contenido Acciones	Estructura	Personajes	Espacio	Tiempo	Estrategias Recursos expresivos	Película
Creatividad							
Flexibilidad	1	2	3	2	2	1	AMANTES
Originalidad	5	3	5	3	2	5	
Elaboración	4	3	5	2	2	4	

1.- Muy poco o nada 2.- Poco 3.- Más o menos 4.- Bastante 5.- Muy

1.- *Muy poco o nada* 2.- *Poco* 3.- *Más o menos* 4.- *Bastante* 5.- *Muy*

Los tres criterios de la creatividad seleccionados tienen unas dimensiones específicas que responden a lo que se entiende por definición de cada uno dentro del análisis propuesto.

Chacón Araya (2011) citando a Rodríguez (1997) dice que la flexibilidad es la variedad y heterogeneidad de las ideas producidas en donde se abordan problemas desde diferentes ángulos, la originalidad es lo novedoso y la elaboración se refiere a la factibilidad de que las ideas inventadas sea realizables.

El criterio de flexibilidad es la capacidad de generar nuevos caminos, planteamientos y asociaciones de pensamiento en el lenguaje cinematográfico donde el estilo y la visión del autor inciten a una reestructuración del universo creativo o por lo menos lo estimulen. En narrativa cinematográfica no debe examinarse en términos globales, debe acotarse desde las variables que conjuntamente forman un estilo y un lenguaje. Sikora, J (1979) habla de categorías de asociación y Guilford (1971) de la capacidad de reestructuración y de descubrimientos novedosos. Torrance (1969), en cambio, habla de la manera de entender una situación y la estrategia pensada para llevarla a cabo. Es la novedad en cuanto a cómo el autor utiliza, emplea y replantea las estrategias narrativas en una película.

La originalidad es la mayor cualidad del proceso creativo y de la persona creadora. Es la capacidad de transformación de algo ya concebido para crear algo nuevo esencialmente o nuevo para quien lo produce, centrándose en cuatro cualidades de la condición de original: Novedad, impredecibilidad, unicidad y sorpresa; comentadas por E.P Torrance (1978) y R, Hallman (1978). No es solo un recurso expresivo visto desde la narrativa, sino que se entiende como la conversión de unos ya existentes en otros con nuevas dimensiones y significados, tanto a nivel de historia como de discurso.

La elaboración es la capacidad de realizar un desarrollo preciso de una idea, concepto o producto y descubrir nuevos caminos para comunicarla o expresarla.

Para analizar las películas hemos tomado en cuenta estos parámetros:

Argumento. Contenido y acciones

Idea: Ya que esta refleja el concepto de idea creativa cinematográfica y porque interesa saber de dónde extraen sus ideas los directores, que ideología conlleva la historia y cuál es la idea narrativa.

Tema: Porque es el punto de partida para toda elaboración. Es la excusa para la búsqueda de un discurso expresivo propio. Muchas veces el tema marca el género.

Conflictos: Son lo que sucede en la vida de los personajes que lo llevan a tomar una decisión u otra, generan lo que se llama punto de giro en técnica de guión y representan la lucha interna de los personajes.

Acciones: Son los hechos que desencadenan la historia. La manera cómo ocurren y cómo se elaboran. Tienen una razón de ser, afecta a los personajes y al desarrollo del relato y de la historia. Las acciones son un cambio de estado que afecta a un personaje y que tiene un significado para la trama.

Funciones: Tanto los conflictos como las acciones tienen una razón de ser. Juntos forman el argumento, el hilo conductor. Las funciones son la energía que mueven al personaje y a la historia hasta su desencadenante final. En las tragedias griegas o shakesperianas la función de los personajes estaba a menudo determinada con su muerte porque eso era el objetivo de su vida, su función.

Transformaciones: Vistas desde el punto de vista del que las sufre, que es el personaje, o a partir de la propia acción como motor del cambio. (Casetti, F. 1990:199)

Estructuras

Son las distintas maneras y formas como los directores organizan en imágenes las historias y sus discursos expresivos particulares. Pueden ser argumentales, dramáticas e incluso de género.

Personajes

La elaboración y definición de los personajes, su profundidad y firmeza, cons-

tituyen un punto más que importante dentro de la creación cinematográfica, ya que estos son el hilo conductor de las historias y cargan sobre sí todo el peso dramático de la película. Su construcción debe responder a la pregunta de quiénes son los personajes, qué los motiva y los impulsa. También qué tipo de personajes son. Casetti (1990) hace una clasificación y la divide en tres categorías claras. El personaje como persona, lo define por su tipología y su magnitud. El personaje como rol, donde le otorga una función específica según su actitud. Y por último el personaje como actante donde lo analiza como un elemento válido por el lugar que ocupa en la narración y por su contribución.

Por su parte Aumont (1985) citando a Greimas construye un modelo actancial basado en seis términos. Sujeto (quien), Objeto (deseo), Destinador (misión), Destinatario (el que recibe), Oponente (el que impide), Ayudante (el que ayuda). Aunque parece más sencillo es igual de válido para el análisis y se acerca más a las funciones de los personajes que a las tipologías.

Espacio

Existen muchas maneras de afrontar el espacio dentro del análisis narrativo. Donde transcurre la historia y la importancia del espacio y los objetos que lo rodean. Por otro lado, está el abordaje del espacio según lo que se ve en la película, el eje del espacio, el campo y el fuera de campo, sus dimensiones y el movimiento. La textura, la densidad, la iluminación, etc. Todos son elementos que ayudan y definen el espacio cinematográfico y que serán revisados según la película en cuestión.

Tiempo

El cine es tiempo. El relato es tiempo. Gaudreault y Jost (1995) dicen que todo relato plantea dos temporalidades: la de los acontecimientos y la del acto mismo de relatar. Es decir, qué ocurre y cómo está contado. Muchas veces el cómo es más

valioso desde el punto de vista de la representación. La mayoría de los autores coinciden que dentro del universo formado por el relato, es decir, la diégesis, un hecho puede definirse por el lugar que ocupa dentro de la historia, por su duración y por el número de veces que interviene. Genette (1973) lo definió según su relación con el relato, la historia y la narración como orden, duración, y frecuencia.

El orden son las diferencias entre el desarrollo del relato y el de la historia, que puede ser referencial, psicológico, gramatical, diegético, está dividido en analepsis (flash back), prolepsis (flash forward) y las elipsis.

La duración se refiere a las relaciones que existen entre la historia y el relato. El visionado de una película es cuantificable pero el tiempo de la historia, el tiempo diegético es mucho más complejo. Por tanto la puesta en escena, en cuadro y en serie son importantes como unidad, así como el universo narrativo de toda la película.

La frecuencia se entiende como el número de veces que ocurre algo dentro de la película, no sólo como un hecho sino de manera global en la representación. La frecuencia no solo se mide en el tiempo sino en varios aspectos importantes de la película como los personajes, las acciones, etc.

Casetti (1990) la clasifica por el perfil del tiempo, si es repetitiva, simple o múltiple, que solo tendría importancia si se usa como un recurso expresivo relevante.

Genette (1973) se centra más en lo que ocurre en la diégesis y el número de veces que algo está representado, que algunas veces coincide con el tiempo cinematográfico. Asimismo Gaudreault (1995) define la frecuencia desde el relato y no desde el tiempo. Y Aumont (1985) lo afronta desde la focalización de Genette y lo agrupa en el modo como es utilizado el tiempo.

De cualquier forma, la frecuencia es importante, como se ha dicho, si representa un recurso expresivo, no por la mera repetición.

Estrategias narrativas. Recursos expresivos

Entrando en temas de la representación encontramos una serie de valores y, tal vez, modos que los autores emplean para desarrollar un relato. La representación es la manera como se organiza el universo narrativo si tomamos en cuenta la realidad o no, o si se intenta construir una nueva con la representación.

Las estrategias narrativas serían todos aquellos conceptos que dentro del análisis narrativo utilice un autor en la búsqueda de su expresividad. Hay muchos aspectos a resaltar y estudiar, según investigaciones, ensayos y tendencias, pero si tomamos en cuenta que estas estrategias, estos recursos son tal vez la única manera posible de expresión de un autor estaríamos en el meollo del asunto. Por otro lado, para reafirmar el análisis se utilizarán ciertos parámetros teóricos que se han elaborado en la investigación como una disertación teórica acerca del autor.

2.1 Flexibilidad: La pasión como concepto

En los argumentos de su obra el contenido es recurrente y reiterativo, la pasión como algo irrenunciable y obsesivo. Se podría hablar de un alto grado de rigidez (Torrance, 1962) aunque no como oposición a la flexibilidad, ya que aplicada al tema principal de su obra le otorga un nivel mucho más alto. Lo recurrente es el concepto más que el tema, el leit motiv, como lo llama el director.

Los personajes parecen estar contruidos conociendo su destino final trágico, siempre al límite de la locura pasional con personajes femeninos particularmente fuertes. La mujer como icono poseedor de la pasión, y la que se enfrenta a los mayores retos y las más considerables transformaciones, que utiliza como recurso casi siempre. El conflicto central es la pasión que transforma y enfrenta a los personajes, y los hace tomar decisiones, regularmente trágicas, dominadas por ese sentimiento.

Una característica única y presente siempre es la pasión como concepto e idea, que persigue y abarca al tema, y mueve todo su engranaje creativo y todo su proceso de creación personal que parte de la búsqueda de un nuevo planteamiento para un concepto que lo tiene obsesionado. Esta búsqueda consiste en encontrar nuevas interpretaciones que le permiten establecer una marca única en su cine.

La flexibilidad es inusual porque partiendo de una obsesión conceptual, vista como rigidez, se convierte en múltiples variaciones y categorías alrededor de un mismo concepto que lleva hasta sus últimas consecuencias.

Los directores se sienten motivados por situaciones que pueden impulsar el trabajo creativo de escribir o hacer una película. La idea puede surgir de muchos lugares y regularmente la soporta un concepto general, una propuesta básica, una imagen o una obsesión. Nos encontraremos con claves y leitmotives que forman parte de la obra del propio autor (Casetti, F.1990:30), aunque en ocasiones la idea creativa cinematográfica no es ejemplar de la obra de un autor, existen casos puntuales en el cine español, unos más fuertes que otros, que si lo hacen y que marcan el recorrido del autor y su motor de búsqueda de ideas.

El concepto opuesto a la flexibilidad, la rigidez, se entiende como una cualidad que ofrece resistencia al cambio, manteniendo posturas estables cuando lo que se impone es la variación (Zaldivar. 1998). El caso de Vicente Aranda expone una rigidez en el concepto angular de su cine que es la pasión en varios aspectos, presente en toda su filmografía, que le brinda la capacidad de reestructurar y de descubrir nuevos caminos para contar algo nuevo con argumentos distintos que guardan estos conceptos. No son *Amantes* (1991) y *Juana, La loca* (2000) dos películas muy distintas pero que en el fondo manejan el mismo concepto de la pasión como algo irrenunciable.

La rigidez planteada por Zaldivar (1998) acerca más que aleja a Vicente Aranda al criterio de flexibilidad, porque la capacidad de generar nuevos caminos que le per-

mitan profundizar alrededor del tema de la pasión como concepto, le da oportunidad de tratarlo desde diferentes ámbitos: el triángulo amoroso, la traición, los celos, la obsesión, la venganza, enmarcados desde esa profundidad que implica un concepto.

La idea, principalmente, está movida por sentimientos que engloban el concepto. En primera instancia está la búsqueda de la síntesis que guarde la idea creativa que resguarde el concepto de la pasión, que es su clave y su principal marca. Así que la rigidez debe entenderse como un grado de flexibilidad especial porque es capaz de entregar historias muy distintas, con géneros y lenguajes diferentes basadas conceptualmente en una misma cosa. *Lo fundamental para mí es que la pasión es irrenunciable y que el hecho de que te destruya no te hace renunciar a ella, sino que consideras que es algo que ha enriquecido tu vida y que no volverás a atrás.* (Entrevista a Vicente Aranda. 26-03-03) Esta idea permanece en casi todas las películas del director, en las más importantes y representativas de su obra.

La idea creativa-película en toda su obra proviene de la síntesis del concepto de la pasión con todos los matices posibles. En el caso de *Amantes* (1991) o *Juana, La loca* (2000) el concepto es la pasión como algo que transforma a los personajes y los destruye, y que los lleva a desenlaces fatalistas. En las dos películas, la idea narrativa también está determinada por este concepto. No existe, ni se percibe una necesidad de hacer complejos planteamientos narrativos, ya que el concepto de la película está muy claro. Por tanto, la idea responde a estructuras clásicas y si se quiere simples. En el cine de Aranda, y en las dos películas citadas, no hay elementos narrativos innovadores ni metaficciones. Todo está centrado en la transformación interna de los personajes y en la ideología que cultiva la película. No quiere decir que Aranda sea un director clásico estricto, en ocasiones su estructura narrativa es moderna, pero sin duda su discurso es posmoderno por completo. Las películas de Aranda aparecen como ilustraciones de un mismo tema en común (Cánovas, J. Coord. 2000:106) por las distintas variaciones y aplicaciones que le da a su concepto angular con todos sus matices.

La ideología de *Amantes* (1991) es muy compleja, aunque parezca sencilla. Está ambientada en el Madrid de posguerra, en una ciudad castrense, pueblerina, deprimida y pobre. La situación del triángulo amoroso se plantea entre un joven pueblerino, en el centro, que regresa del servicio militar, sin futuro y con ganas de salir adelante a toda costa. En un extremo, su novia, que ha servido toda la vida en una casa, con amplia vocación de sacrificio, virgen y que tiene como idea del triunfo casarse y trabajar toda su vida para ser una mujer honrada y de bien. Y en el extremo opuesto la mujer madura, viuda, que no está dispuesta a dejar pasar ninguna oportunidad, que vive del nombre que le dejó su difunto marido y que se rebusca la vida trapicheando con lo que pueda, amparada en su estatus de mujer de clase media.

Aranda plantea una relación amorosa desde tres frentes. Un triángulo entre dos mujeres y un hombre. La experiencia (Luisa), la inocencia (Trini) y la ambición (Paco) en el eje de la disputa. Las acciones se intercalan con funciones que coloca a las mujeres en situación de triunfo, como cuando Trini decide ir a casa de Paco a entregarle su virginidad y espera que llegue Luisa para que lo sepa y se muera de los celos. El triunfo cambia de una mujer a otra, pero en el último momento siempre se tuerce. Al final, el engaño y la traición pueden con la vida de Trini, la heroína en este caso, que muere en manos de Paco mandado por Luisa. La justicia termina triunfando dándole la razón a la más afectada cuando los dos amantes son apresados por asesinato.

Estas referencias, como ejemplos, permiten establecer como estos patrones en la organización de la función narrativa global se convierten una marca personal. Si bien es cierto, la tendencia es más cercana a la originalidad como novedad y a la personalidad creativa, pero también es una manera de entender la flexibilidad adaptativa de Guilford (1977) por la capacidad de reorganizar las historias con patrones intrínsecos a su personalidad y descubrir algo nuevo, bien sea en su obra personal o como aporte al medio. El final de la película es una de las mejores secuencias del cine español, con una carga dramática muy potente, que refleja la capacidad del director, en cuanto a expresividad y conectividad, y que expone todo el cometido de su obra y representa por completo su discurso.

Trini descubre el engaño y se quiere morir, en el baño coge una navaja de afeitar y se la guarda en el bolsillo. Salen a dar una vuelta para despejarse, nieva en Burgos

y es año nuevo. En un banco frente a la catedral, Trini se sienta a llorar desconsolada. Paco le explica que no puede seguir, que Luisa lo ocupa todo en él. Trini lo entiende con una actitud de mártir sorprendente, y concluye que se quiere morir y que además sabe que él quiere se muera. Le pone la navaja en las manos, se descalza y le pide que lo haga, y él lo hace. La deja tirada en un banco frente a la catedral de Burgos, cubierta con su americana para taparse de la lluvia que había comenzado, descalza mientras se desangra.

La idea o incluso el tema, son extraídos de muchas maneras. Desde un hecho real, como *Amantes* (1991), hasta la adaptación de un libro como en *Juana, La loca* (2000). Lo importante es la síntesis que realiza el director donde logra adaptar el tema a la idea que pueda albergar el concepto de la pasión. Es aquí donde se encuentra la relación entre la flexibilidad y el autor, porque genera nuevas propuestas, que pueden ser infinitas, alrededor del tratamiento cinematográfico de la pasión que le permiten establecer una marca de autoría que lo caracteriza y lo diferencia de los demás directores. Las historias singulares que Aranda encarna en cada relato en donde se reconoce un idéntico movimiento conceptual que hace que cada película pueda verse como un receptáculo en el que acoger un tema profundo que es el de la pasión sexual y sus declinaciones afectivas y prácticas. (Cánovas, J. Coord. 2000:104)

En el caso de *Juana, La loca* (2000) el tratamiento es distinto porque logra adaptar una novela que tiene como tesis que la locura de la reina fue causada por el desamor, y convierte una película histórica en un drama sobre la locura y el desamor. Cuenta un aspecto diferente de la pasión, y aunque no se establecen triángulos dramáticos tan fuertes como en *Amantes* (1991), si hay elementos que lo demuestran. La manera como enfrentan sus personajes el amor y la pasión es desenfrenada, pero siempre pierden el rumbo por la aparición de un tercero, que pone en peligro ese amor y la pasión se vuelve destructiva. Su locura aparece cuando se siente rechazada y descubre una infidelidad. Es aquí donde ocurre el primer vuelco argumental de la película. Juana descubre a Felipe con una de las doncellas. Antes un joven caballero llega a Flandes para anunciar la muerte de la reina Isabel, acto que convierte a Juana en reina de Castilla.

En esta secuencia la película da un vuelco argumental, estructural y genérico muy importante. Deja de ser una recreación histórica de la vida de Juana y se convierte en una película sobre la pasión de una mujer por su marido y las consecuencias que trae que no sea correspondida. En este momento el director impone su visión de la historia y plantea su opinión, como una tesis, sobre el personaje de Juana, La loca. Ella anuncia a viva voz debajo de la lluvia en el patio de Palacio, la muerte de su madre y la infidelidad de su marido, envuelta en un llanto de locura. Realmente parece loca, y su llanto no distingue entre el dolor de la muerte y el dolor de la traición. Aquí las pasiones pueden resultar nocivas e incluso destructivas pero que siempre son irrenunciables y aquel que las ha vivido no las cambiaría por nada del mundo. (Castillejo, J. 2006:10)

El significado tiene su homónimo conceptual y estructural en *Amantes* (1991), y es el momento que Trini va a casa de Paco a entregarle su virginidad y enfrentarse con Luisa. Luego que inocentemente se acostó en la cama y se quitó las bragas, invitando a Paco a que la poseyera, esperó sentada en la escalera a que Luisa llegará y se muriera de celos, suponiendo lo que había pasado.

Las dos representan lo mismo, en la primera significa el gran punto de giro de la historia y la presentación estelar del planteamiento conceptual del director; y en la segunda la consumación del gran conflicto principal que es la formación del triángulo amoroso y de intriga, y la declaración de guerra entre las dos mujeres. Aquí nace la creatividad del director, por la originalidad como aplica esa idea creativa conceptual a dos historias muy distintas, y por cómo las elabora de una manera cinematográficamente interesante, centrada sobre todo en las transformaciones de los personajes. Aunque a nivel estructural tiene un alto valor estético, ya que en las dos define el devenir de las historias de una manera muy efectiva. A partir de estos dos momentos, que se podrían llamar pre-clímax, solo quedan los dos momentos magistrales de las historias, donde reúne todo el peso estético y el valor cinematográfico de las dos películas. Esto se entiende como flexibilidad adaptativa (Ulmann, G. 1968) que es un tipo de originalidad. En la obra de Vicente Aranda encontramos una serie de sucesos

y conflictos muy distintos en todas sus películas, pero las acciones tienen el mismo significado, que es expresar de la mejor manera el mismo concepto.

Fanny, Pelopaja (1984) es una ladrona en busca de venganza por un desengaño amoroso. El concepto es el amor vengativo. Planear el robo de una furgoneta de seguratas cargada de dinero porque en ella está el hombre causante de todas sus penas, de su amor herido y que además le destrozó los dientes. Argumento que se organiza en la estructura con muchos flash back que muestran el idilio amoroso y traumático de la antigua pareja. Esta acción posee un significado distinto, la venganza de Fanny para destruir al hombre que le destrozó la vida y que una vez que lo tiene en frente y espera pagarle con la misma moneda, se da cuenta que a pesar de todo todavía lo ama y le perdona la vida y los dientes. Lo curioso es que en este caso el significado es la esencia de la película.

Nuevamente le otorga al director otro punto a favor a nivel de flexibilidad. La manera de hacer las películas, aplicando todos los matices y tipos de amor, lo diferencia de los demás, porque le da una marca única de autor. Presenta infinitas maneras de expresar este concepto, tocando diferentes géneros y usando un gran abanico de posibilidades a nivel de lenguaje; aspecto que enriquece su elaboración y le permite muchas variantes con los elementos cinematográficos. Y por último, su capacidad de adaptación de un mismo concepto a diferentes formas cinematográficas.

En cambio en *Juana, la Loca* (2000) es mucho más sutil y profundo. El nombre de la película ya nos introduce en un universo narrativo. Se sabe cuál es el tema, el espectador es consciente de que es la historia de una reina que estaba loca. Se inicia el relato informando como terminará, eso la convierte en una película histórica. El interés narrativo se centra en cómo y porqué se volvió loca. Además del nombre, el director se sirve de la inversión temporal comenzando la película con Juana recluida en la torre donde estuvo la mayor parte de su vida, vieja y nostálgica, recordando a su amor. El director emplea la voz en off de la reina y un pequeño cuadro de Felipe colocado estratégicamente en la cómoda para que el espectador entienda la inversión

temporal, además de introducir el enunciado de que su locura fue causada por un amor obsesivo hacia Felipe. En este caso, la inversión temporal no está al servicio de la categorización de la acción sino al nivel argumental del discurso (García Jiménez, J. 1996:311).

En la primera parte de la película el director hace uso de la narración en off para contar los sucesos históricos que llevaron a la infanta Juana a Flandes. Conoce a Felipe, ese encuentro es el primer acontecimiento importante de la historia y contempla el primer significado en cuanto a acciones. Ella se enamora perdidamente del príncipe solo con verlo. Las prisas de Felipe en casarse lo más pronto posible desconciertan a Juana. Felipe ordena, al conocer a Juana, que se celebre la boda y pide al cura que la acompaña en su cortejo que bendiga la unión, para poder consumar el matrimonio antes de casarse. Esto refleja que el príncipe también se enamora perdidamente de Juana, luego el espectador se dará cuenta que tal acontecimiento reflejaba el deseo sexual generalizado de Felipe y no amor hacia Juana. El relato viene conducido por una voz *over* que proporciona información precisa sobre el marco histórico y se articula como los recuerdos de la reina ya anciana y bosqueja una mujer moderna en su empeño por hacer valer sus derechos frente al patriarcado de la época y por exigir a su esposo el compromiso de fidelidad matrimonial. (Sánchez Noriega, J. 2012:65)

El director se encarga de mostrar comportamientos considerados raros para una princesa, como el amamantar a sus hijos, parir a su hijo Carlos en un retrete, no permitir lujos ni vanidades entre sus doncellas y en general una vida muy austera dentro de palacio. Todos estos sucesos van construyendo el personaje de Juana y van incluyendo elementos que luego justificarán su locura. El acontecimiento más trascendental en la vida del personaje es cuando a Juana le llega la noticia desde Castilla, en boca de su amor de la niñez, que su madre ha muerto. Juana destrozada busca a su marido para darle la noticia. Felipe está en el cuartel. La ahora reina de Castilla pasa por encima de todos los escoltas hasta que sorprende a Felipe en una habitación con una mujer. En un ataque de celos descontrolados huele las sabanas para detectar el perfume, y así descubrir a la culpable entre sus doncellas. Huye envuelta en llanto y en el patio de ar-

mas comienza gritar que su madre ha muerto, que su marido la engaña y que está loca, confirmando las sospechas que rondan por palacio. Esta secuencia, además, de ser la primera acción con significado trascendental de la película, ya que es el primer punto de giro de la historia y de la estructura dramática; es también el punto donde el director aprovecha oportunamente para hacer el cambio de lo que parecía ser una recreación histórica para convertirse en una tragedia amorosa. Es decir, el director a través de esta secuencia cambia de género.

A partir de este momento la película se torna alrededor de los celos descontrolados de Juana y su impotencia al no lograr el amor de su marido. Hay otra acción, no tan afortunada como la anterior, que también marca definitivamente la vida sentimental de Felipe y por tanto la de Juana. El príncipe se enamora de una bailarina mora, y por medio de un capitán español consigue verse a solas con la mujer. Felipe había quedado prendado al verla bailar, y luego cuando hacían el amor la mujer le echó una maldición para que el joven y apuesto príncipe quedara hechizado por ella. Tal fue el hechizo que le pide a Felipe formar parte del cortejo de doncellas de Juana, para así estar cerca. Justo Juana estaba cambiando de doncellas con motivo de su vuelta a Castilla y estaba obsesionada con que no podían ser demasiado bellas. La mujer es aceptada y la acción cierra el destino de Juana, que definitivamente perderá el objeto de su amor, y el de Felipe porque se entiende que su destino fatal es en parte por el hechizo de la bruja.

La acción y su significado están representados en una metáfora de la maldición, es una figura retórica no tan afortunada como los otros recursos, pero que cumple su función. Si no lo empleará como metáfora sería banal y perdería valor estético y conceptual.

Casi al final de la historia el director vuelve al hecho histórico como detonante de la definitiva locura de amor de la reina. Históricamente se conoce que Juana de Castilla fue traicionada por su padre Felipe de Aragón, quien aspiraba al trono cuando murió Isabel, pero no fue apoyado por los nobles, dando paso a Juana I de Castilla. La traición consistió en apoyar a Felipe de Austria para declarar loca a Juana y convertirse en regente de

Castilla, maniobra que a la muerte prematura de Felipe catapultaría a Fernando al trono. Este acontecimiento histórico coincide con la acción de la pérdida total de la cordura de Juana, que intenta dar celos a Felipe, justo cuando los nobles que todavía apoyaban a la reina van a informarle de la traición, ella está cegada por los celos y parece loca, comportamiento que convence definitivamente a los nobles de que la reina no puede gobernar.

La reina se presenta en las cortes y es la secuencia que dignifica la película y le otorga todo el valor conceptual que posee, donde el director consume su manera de hacer y de concebir el proceso creativo cinematográfico. Donde mezcla la recreación histórica de un hecho que realmente ocurrió con una acción con significado, como transformación final del personaje y de la historia, con un hecho que resguarda, también, el concepto primigenio de su cine y de la película.

La reina de Castilla y de medio mundo, entra a las cortes vestida con sus mejores galas, embarazada y furiosa. Entra reinante y pasa directamente al trono, después de dispararle una mirada asesina a su marido, Felipe, el Hermoso. Después de dar un discurso, donde por una vez su apasionado temperamento se aplica a una alocución donde lo político se mezcla con lo íntimo hasta alcanzar un tono encendido, lleno de rencor hacia Felipe y de directa intención para asumir sus responsabilidades como reina (www.juanalaloca.com)

Deja a todos en silencio y demuestra que no está loca, ni mucho menos, se despide acompañada de su pueblo que la venera y quiere, dejando a sus consejeros, médicos e incluso a su infiel esposo, arrepentidos. Se marcha diciendo una frase que ha quedado en la memoria de todos los que tuvieron la oportunidad de ver la película: "Quedaos con Dios, señores, la Reina loca os saluda", mientras levanta la mano haciendo un gesto de despedida. Esa fue la última vez que se vio a la reina por palacio, poco después de la muerte de Felipe, fue recluida por loca y solo salía para visitar la tumba de su amado.

Existen pocos directores como Vicente Aranda que han basado toda su filmografía alrededor de un concepto, y que ha sabido darle forma en múltiples facetas con historias originales, recreaciones y adaptaciones literarias. En el cine de Aranda se materializan visualmente, sin mediación, las figuras de la pasión (Cánovas, J. Coord. 2000:112). Es difícil encontrar un caso similar que albergue un único concepto adaptado a tantas historias, también es verdad que existe una universalidad en el concepto y al encontrar la idea creativa todo debería fluir más o menos bien. Por lo menos en España no existe un caso tan claro como el de Vicente Aranda. Tanto en una situación inicial como planteamiento, como a lo largo del relato, las transformaciones son continuas dentro de la historia, son un proceso evolutivo creciente o decreciente, que está determinado por las acciones que marcan el argumento. Es decir, una historia debe tener una serie de transformaciones vistas como cambios, mejora o empeora una situación que estimula una reacción. Resulta complicado no hacer énfasis en el personaje, los dos ejemplos citados hablan de dos personajes protagónicos. Las transformaciones deben ser un proceso global que inmiscuye a todos los aspectos de la película. Aunque hay un ejemplo claro de una transformación de un personaje causada por una situación externa pero que abarca una dimensión mucho más grande dentro del desarrollo argumental y es el caso de Juana, La loca y su transformación inicial.

La secuencia ya citada en que Juana descubre que Felipe le es infiel producen en la joven reina una confrontación de sentimientos que genera un cambio estructural en la historia a nivel argumental y también una transformación del personaje a nivel interno, porque a partir de ese momento comienza a parecer loca y el director se encarga de mostrar su tesis de locura de amor. Igualmente hay un cambio de género porque hasta ese instante la película era una recreación histórica más y se convierte en una película sobre el amor y la locura de un personaje singular e histórico. El director lleva a su terreno la recreación histórica y la convierte en una tesis sobre el amor loco.

Este es el ejemplo más representativo de una transformación estructural que

abarca un cambio significativo en el planteamiento de la historia. Probablemente el hecho que se plantee como una recreación histórica juega a su favor, al momento en que Aranda decide dar este cambio de registro de manera tan eficaz.

2.2 Originalidad

Al igual que en la flexibilidad, el mayor criterio de originalidad se localiza en el concepto que mueve su cine en un nivel muy alto. Basado en esa idea recurrente tiene la capacidad de producir un planteamiento nuevo alrededor de la pasión, del amor obsesivo y del deseo desenfrenado. En *Amantes* (1991) y *Juana, la Loca* (2000) que manejan el mismo concepto, se puede notar la capacidad del autor de construir dos planteamientos nuevos cargados de recursos expresivos muy valiosos. Igualmente los espacios son principalmente simbólicos, que soportan y dan fuerza al concepto inicial y a las transformaciones de los personajes. La catedral de Burgos, la nieve cayendo y las gotas de sangre en *Amantes* (1991). Las cortes de Castilla, el vestido de gala de Juana y el pueblo adorándola en *Juana, la Loca* (2000).

La mayor novedad en el cine de Aranda y en estas películas en específico, está en cómo usa los recursos expresivos para contar, desarrollar y darle significado a las acciones y a la vida de los personajes. El deseo de Trini de morir sino tiene a Paco, refleja un profundo amor. Al igual que Juana en las cortes demostrando que es la reina de Castilla y de medio mundo, que puede dirigir a su pueblo, solo que está enamorada. Lo más notorio, original y novedoso es como el director es capaz de darle una nueva dimensión al concepto del amor obsesivo centrado en las transformaciones de los personajes, los cuales dudan eternamente sobre la conveniencia de sus actos, pero acaban cayendo sin remedio en una espiral apasionada donde la habitual aparición de un tercero hace estallar el conflicto y los celos conducen a una resolución final. (Castillejo, J. 2006:11)

2.2.1 Originalidad y narrativa: Historia y discurso

Historia:

Novedad: la solvencia narrativa para contar una historia de amor y convertirla en un emblema dentro del cine nacional. Además de lograr construir un relato interesante con una visión distinta sobre un tema siempre presente en su cine.

Impredictibilidad: la necesidad de morir que siente Trini cuando se sabe engañada por Paco y la súplica de que el sujeto de su amor la mate y que este lo haga sin estañar.

Unicidad: la construcción de una historia de un triángulo amoroso y la transformación de Trini y luego de Luisa por defender el amor de Paco.

Sorpresa: por la capacidad de contar de nuevo una historia que alberga el mismo concepto de la pasión, siempre presente en su cine, y construir una nueva, con muchos matices. El suicidio-asesinato de Trini también lo integra.

Discurso:

Novedad: el discurso en el cine de este director, y en esta película, es el mayor elemento diferenciador. Es una historia de un triángulo amoroso, de infidelidades y engaño. La novedad está en la forma como se construye el relato, como sus personajes van transformándose intentando superar el principal conflicto que es el abandono. La construcción de los personajes obtiene mayor profundidad en las dos mujeres, que son las que entablan la verdadera batalla. Le va dando forma poco a poco en una lucha, de amor-desamor y a la inversa cuando sienten que van a perder a Paco. La fuerza con que establece estas relaciones, las transformaciones y el desenlace tan bien construido, constituyen un discurso nuevo por los elementos dramáticos y los recursos expresivos.

Impredictibilidad: La transformación de Trini como personaje. Al ver que está perdiendo a Paco, le entrega lo que todavía no le había dado, su virginidad. Al ser más joven corre con ventaja frente a Luisa que entra en pánico. La secuencia de la virginidad y luego el encuentro de las dos mujeres en la escalera como símbolo de lucha y de comienzo de la batalla, es la secuencia más original en cuanto a confrontación y transformación de un personaje

Unicidad: Resulta sorprendente que la secuencia del asesinato de Trini haya sido planteada conceptualmente de esa manera y que la puesta en escena sea tan expresiva. Conceptualmente tiene mucho significado y es un reflejo del amor loco y obsesivo, que se quiera morir por engaño es justificable, pero que le pida a su novio que la mate porque ella no puede y que él lo haga, contempla todo un universo conceptual muy profundo. Además que pone en bandeja de plata los elementos necesarios para construir una secuencia sencilla, con algunos detalles sublimes, pero muy expresiva.

Sorpresa: Esta misma secuencia produce en el espectador un impacto por la crudeza de la idea, del planteamiento del personaje de Trini y la determinación fría de Paco. A nivel de imagen genera un goce estético muy potente porque la puesta en serie es sencillamente original, planos cortos de detalle, plano / contraplano con referencia de un paraguas, gotas de la lluvia fría después de una nevada, plano de conjunto de los dos en un banco. Trini se descalza y solo se ven unas gotas de sangre en la nieve. Esta puesta en serie enriquece los recursos expresivos del medio y además le permite expresar el concepto de su cine y su discurso.

2.3 Elaboración

El concepto principal del cine de Aranda es la pasión, si entendemos su cine basado en este concepto central que determina la vida de los personajes, que al mismo tiempo con sus acciones ordenan las estructuras, y que el espacio, el tiempo

y las estrategias se convierten al servicio del personaje como un gran recurso expresivo y que construye con cada película, o estás dos por lo menos, un nuevo camino de expresión. Citando a Torrance (1962) cuando comenta acerca de la sensibilidad en los detalles y la capacidad de dar forma a todas las ideas, para con esto formar un nuevo planteamiento, debemos decir que Aranda contribuye a formular un nuevo planteamiento acerca del concepto de la pasión.

La elaboración en cine se produce por etapas, todas las fases del proceso creativo implican elaboración. En este análisis solo se contemplan la realización ya que se explora aspectos de la película referente a la narrativa y es imposible con el cuadro de análisis propuesto examinar niveles de elaboración en otros momentos del proceso creativo. En este caso la elaboración es o debe ser una cualidad creativa es si misma.

Al hablar de este concepto es inevitable hacer algunas consideraciones necesarias para poder profundizar en la importancia que tiene dentro del proceso creativo cinematográfico. Se tendría que hacer una reflexión sobre la realización, a nivel teórico y con algunos matices técnicos. No se pretende ni se puede hacer un estudio minucioso de los aspectos técnicos de la dirección cinematográfica, para eso hay manuales y guías que explican las claves técnicas del proceso creativo de elaboración, que es el de dirección. Muchas veces al director se le enseña guión, iluminación, montaje y producción como si fuera a dedicarse a ese oficio. Se le enseña de todo, menos lo que concierne realmente a la dirección. (Català. 2001:30)

La realización cinematográfica involucra el proceso de convertir en imágenes las ideas, conceptos y situaciones planteadas en el guión; el convertir las ideas en un soporte material y visual que es la película. En esta operación se establecen múltiples autorías, en el sentido que cada departamento conlleva un proceso creativo específico que está determinado por un patrón de trabajo. En otras investigaciones se hablaba de los tipos de creadores, donde cada quien tiene su función y el director es el creador esencial. En el proceso creativo cinematográfico hay un creatividad

colectiva y un autor individual.

La relación que se establece entre el director y el autor responde a consideraciones que tienen que ver con la personalidad creativa y la capacidad técnica. Su trabajo es una fusión de las dos, el conocimiento técnico de todos los procesos debe ser amplio y certero para que sea posible la aplicación de las ideas y conceptos por medio de las herramientas expresivas y el lenguaje. Català (2001) explica que el trabajo creativo de un director no constituye sólo una operación de conocimiento de la operatividad técnica del instrumento, sino en la capacidad de descubrir posibilidades expresivas, estéticas e ideológicas que la funcionalidad del aparato contiene. Lo que Flusser (1990) expuso como pensamiento técnico y la tesis sobre la imagen técnica que es la producida por el aparato.

La personalidad del director es determinante porque intervienen varios factores de la creatividad que permiten que sea una expresión de su personalidad. Para construir este proceso que empieza en la idea creativa, que se convierte en guión y luego en película, es necesario una conducta creativa. Recopilando a Guilford (1977) se exponen tres factores importantes: **Fluidez**, de asociación y expresión, necesaria para la producción artística. **Flexibilidad**, adaptativa como un tipo de originalidad y **Elaboración**, como la capacidad de tratar algo minuciosamente.

La persona creativa debe ser capaz de extraer o encontrar estructuras en sus experiencias para que se pueda producir el encuentro con la elaboración, que lleve a la conectividad y a la expresividad de la película. Si no sucede, partiendo de que es un asunto de procesos y no de ideas, el problema estaría en el intermedio entre la idea y el producto. Sería un asunto de creatividad productiva final, del producto que llegará a las salas.

El esquema propuesto refleja el vínculo entre **Autor** (director), **lenguaje, técnica** y **elaboración** que juntos simplificaban el proceso de creación de una obra cinematográfica. Igualmente el proceso se ha esquematizado basado en los conceptos

de idea y procesos creativos-guión y película, y la confluencia entre la creatividad y la técnica. El director cinematográfico utiliza para la elaboración de una película herramientas mínimas para expresarse que, por un lado le vienen ya dadas del guión, y por otro tiene que desglosar para poder construir la narración. El lenguaje mínimo utilizado sería la expresión simple de la estructura narrativa, el plano, la escena y la secuencia.

En *Amantes* (1991) el director organiza una presentación clásica de personajes y de situaciones. Paco termina la mili en un cuartel de Madrid. Trini trabaja en el servicio doméstico para el comandante. En pocos segundos de metraje se habla de expectativas de futuro, de trabajo y de casarse. Trini le da el teléfono de una habitación de alquiler a Paco. Conoce a Luisa, la casera y le alquila la habitación. Es planteamiento inicial del triángulo que pretende establecer el director con mucha solvencia narrativa pero sin adornos. Hay varias elipsis necesarias como economía del lenguaje y no como recursos expresivos hasta que Paco tiene que esperar en el rellano de la escalera hasta que vuelva Luisa porque ha olvidado las llaves. Al entrar ella le invita una copa y se le insinúa, proposición que el joven no puede rechazar. Hasta este instante han pasado 15 minutos de metraje. El director logra establecer el triángulo de conflicto central de la película mostrando una gran variedad de recursos para establecer la relación que se presentará entre las dos mujeres. La puesta en imágenes es muy clara y refleja con expresividad la intención del director y como va construyendo un universo pasional muy particular y diferenciado.

2.4 Estrategia narrativas

Este aspecto de la narración se ha evidenciado gracias al análisis que es donde se establecen más marcas de autoría y elementos diferenciadores en el director. Por ello es que se le otorga un carácter especial.

Al ver una película de este director se tiene la sensación de que todo está articulado a la perfección, tomando en cuenta cada detalle y cada elemento, que lleva

de la mano hasta un desenlace casi siempre trágico. Su juego es el de causa y efecto determinado por la conducta de sus personajes, quienes son los únicos responsables de sus actos, aunque marcados por la mirada atenta y dominante del director. Desde el guión hasta la película, las acciones están guiadas a perfilar y definir a sus personajes, por medio de secuencias planificadas al dedillo, con un objetivo muy claro y concreto. En su cine nada está contado para alimentar ningún gusto estético, todo está al servicio de la historia con bastante austeridad y economía narrativa. Cada secuencia está centrada en definir la situación de sus personajes y sus características. Sus secuencias más que bloques informativos, son unidades dramáticas de profunda concepción estilística en busca de un objetivo principal. La articulación del espacio-tiempo viene marcada por el relato y el género al que se acerque, pero como todo gira alrededor del concepto de la pasión, a veces importa poco, ya que se transforma en el drama marca de la casa y se convierte en su cine, reconocible y distinguible por todos.

En *Amantes* (1991), por ejemplo, la estructura de la película está centrada en los personajes y sus acciones. El punto de vista siempre es narrativo que corresponde a la mirada del autor, quien observa a sus personajes como diciéndole: *Te va a pasar esto si vas con esta mujer*. Aranda plantea el conflicto de la mano del sentir de sus personajes, luego el resultado es inevitable, cuando hay pasión de por medio la conclusión siempre es catastrófica.

En ese sentido es un narrador clásico, el espacio y el tiempo son representados con el único objetivo de que sus personajes lo habiten y se relacionen. En *Juana, La loca* (2000) hace una estructura circular, presenta a Juana vieja ya confinada en la torre, y se lanza 60 años antes para contar cronológicamente los sucesos que la llevaron ahí, en lo que parecía una recreación histórica que astutamente lleva a su terreno y a los 20 minutos la convierte en una historia pasional bajo la tesis de la locura de amor.

La gran relación de *Amantes* (1991) y *Juana* (2000) es que las dos están plan-

teadas en un época muy importante en España y que parecen ser recreaciones históricas académicas y se convierten rápidamente en historias personales de pasión desenfadada y loca. Se entiende que el concepto es lo que abarca todo y se evidencia en una puesta en escena muy académica, muy formal, sin artificios, todo tan milimetrado y estudiado que hace pensar que Aranda parece un director clásico pero no lo es. Su flexibilidad se esconde dentro de su aparente formalismo porque propone historias de apariencia formal y clásica, y las convierte en nuevas, con fuertes marcas de autoría donde su estilo y personalidad afloran por sobre todo lo demás.

Aranda es autor por el tema porque parte de un concepto que siempre es el de la pasión y lo adapta a historias que le permiten expresarse, pero también es autor-estilo por la forma como cuenta de manera dramática sus ideas.

3. Resultados

Los datos obtenidos en esta investigación permiten sacar conclusiones acerca del fenómeno del autor y el modelo creativo enfocado en el análisis narrativo de la obra -y de una película en específico- del director español Vicente Aranda. La información obtenida contiene datos relevantes acerca de su modelo de autor y modelo creativo cinematográfico que reflejan importantes características autorales a tomar en cuenta.

Modelo de autor:

Existen consideraciones previas que se deben acotar antes de poder esquematizar el modelo de autor del director. Se percibía tendencias claras hacia un modelo propio al principio de la investigación, ahora queda evidenciado que si existe un modelo de autor propio basado en características personales y en recursos expresivos recurrentes y matizados, basados en una idea primigenia que alberga un concepto angular llamado pasión que sirve de motor creativo que determina toda su

obra y que se convierte en una primera marca personal. *Yo si me considero autor, fundamentalmente me considero autor. Y no es que me proponga hacer cine de autor, lo cierto es que a mi me gusta más llamarlo testimonial, y eso quiere decir que es de autor. Lo de menos es la palabra, lo que más importa es que es cine testimonial porque en la mayoría de las películas que he hecho estoy hablando de mis semejantes en una situación temporal paralela a la mía y cuando no ha sido así como es en "Juana La Loca" o en "Carmen", pues lo estoy extrapolando en realidad.* (Entrevista a Vicente Aranda. 26-03-03)

Su modelo de autor se basa en:

- Su estilo está determinado por la pasión como concepto que sirve de motor creativo, que genera las ideas de su películas, tanto cuando son originales como cuando son adaptaciones libres. Aranda busca incansablemente la clave que permita centrarse en el concepto como punto de partida del desarrollo de la historia y de los personajes.
- Las marcas de autoría como sellos de identidad son generadas por el tratamiento de las historias, sin dejar a un lado su contenido que suele amplio y diverso que reguarda siempre el mismo concepto, aspecto que requiere agilidad y destreza para encontrar la síntesis. Sus historias casi siempre se soportan sobre la construcción y desarrollo de los personajes que –en su caso– son los que llevan todo el peso de la historia como motor de cambio y como hilo conductor de la película. Es capaz de crear personajes arquetípicos movidos por la pasión que al mismo tiempo son diferenciados en cuanto a construcción y tipología.
- La motivación principal determina el desarrollo de la película, aspecto que le permite elaborar historias basadas en estructuras trágicas donde lo importante es el tratamiento de la idea que se convierte en estilo y en marca de autoría, basado en las transformaciones de los personajes movido por la pasión en varias de sus acepciones.
- Sus estructuras son clásicas. Es un narrador al servicio de la historia. Ad-

quiere importancia cuando somete a sus personajes a transformaciones al servicio de la pasión y es donde es capaz de crear nuevas interpretaciones que aportan elementos valiosos a la historia y se convierten en estilo.

Modelo Creativo:

Vicente Aranda a lo largo de toda su cinematografía ha sido capaz de generar nuevas propuestas y planteamientos centrado en un único concepto a desarrollar, algo tan universal como la pasión con todos sus matices puede generar cuanto menos cierta rigidez. En contraposición ha sido capaz de producir contenidos valiosos basándose en una solvencia expresiva a nivel de lenguaje y en la profundidad del contenido, sabiendo aportar aspectos personales en la elección de su leimotiv, en la visión y la expresividad con que aborda sus historias y sus discursos.

Esta condición tan precisa le permite establecer pocas pero muy contundentes marcas de autoría dentro de la flexibilidad, especialmente en los argumentos y las estrategias narrativas según el cuadro de análisis, que aunque a simple vista parecen una anomalía relacionada con la rigidez es todo lo contrario. El tener un concepto angular que se desarrolla de película en película, que evoluciona, crece y es capaz de generar nuevos planteamientos y altos niveles expresivos deja de ser rígido y se convierte en flexible. Mientras más desarrolla el concepto incrustado en una historia con un determinado matiz o tratamiento del tema es más flexible en su modelo creativo y se convierte en marca de autor. Así que mientras es más flexible es más autor porque establece más marcas y perfila más su estilo.

Es original porque tanto en el argumento como en la construcción y desarrollo de los personajes, así como en las estrategias narrativas es capaz de generar nuevos caminos expresivos y de desarrollo argumental en historias clásicas que el centra en la tipología de sus personajes y sobre todo en las transformaciones que sufren producto del descontrol pasional o por el desamor. Eso le permite dejar fluir su manera

de contar al servicio de los actos de sus personajes que casi siempre avanzan solos. Este mismo planteamiento le confiere igualmente altos niveles de elaboración, siendo los más altos a nivel de personajes.

La relación que se establece entre Aranda/autor, creatividad y cine permite crear rutas de acceso hacia la realización de las películas. El criterio personal como referencia, así como la personalidad artística relacionada con el gusto, valor estético y herramientas expresivas será determinante en los modelos creativos de autor, que comienza en un cine personal definido por su personalidad y crece hacia una autoría definida por la capacidad de generar nuevas propuestas, caminos y elementos que enriquezcan el lenguaje cinematográfico. No hay nada más cercano a esto que la creatividad, también todas estas rutas generan un valor estético y artístico en las películas y en los directores, y no hay nada más cercano a esto que la teoría crítica.

4. Discusión

La investigación pretendía indagar en el modelo de creación del director de cine español Vicente Aranda para poder definir un estilo y determinar si existía un modelo de autor estudiado desde la creatividad usando como referencia el análisis narrativo. Ahora definir esto y argumentarlo con todas las referencias oportunas no sirve de nada si no se encuentra el camino para que estas consideraciones cumplan una función más práctica en el proceso de realización cinematográfica, desde una perspectiva profesional y a nivel de enseñanza.

Debemos ser capaces de aplicar los hallazgos en los lugares idóneos que puedan propiciar un desarrollo constante y fructífero, probablemente ese lugar sea la enseñanza. Es necesario promover modelos de autor que contengan rasgos expresivos de personalidad propia de los directores que generen una cinematografía con una identidad propia que pueda competir en mejores condiciones en un mercado tan abierto y competitivo.

El cine de Vicente Aranda es una muestra clara de esta idea central que se somete a discusión y debate. ¿Es posible que desde la enseñanza se pueda promover un cine más personal donde primen la personalidad creativa de sus autores y se que se pueda plantear como un modelo propio basado el criterio personal de sus autores? Si es posible no hay otro lugar que en la enseñanza. Habrá que formar de otra manera a nuestros directores, que además de aprender unas herramientas básicas que conforman un lenguaje también sean capaces de expresarse. Será necesario igualmente formar y construir herramientas para poder elaborar obras desde la personalidad creativa y artística de los aspirantes y así fomentar un modelo creativo propio y diferenciado con identidad y estilo.

5. Referencias bibliográficas

AUMONT, J. (1985). *Estética del cine*. Madrid: Paidós

BAZIN, A. (1999). *¿Qué es el cine?* Madrid. RIALP

CANOVAS, J. Coord. (2000). *Miradas sobre el cine de Vicente Aranda*. Madrid: Editium

CASSETTI, F. (1990). *¿Cómo Analizar un film?* Barcelona: Paidós.

CASTILLEJO, J. (2006). *Vicente Aranda. El cine como compromiso*. Alzinema Semana de Cine y Literatura de Alzira. Alzira Valencia

CHACÓN ARAYA, Y (2011). *Una revisión crítica del concepto de creatividad*. Revista Actualidades investigativas en Educación. Instituto de investigación en Educación Univesidad de Costa Rica.

CATALÀ, JM. (2001). *La puesta en imágenes. Conceptos de dirección cinematográfica*. Barcelona: Paidós.

Entrevista a Vicente Aranda. 2003. Recursos propios

FLUSSER, V. (1990) *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas.

GARCÍA JIMÉNEZ, J. (1996). *La imagen narrativa*. Madrid:Paraninfo.

GAUDREALT, A. & JOST, F. (1995). *El Relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós

GENETTE, G. (1973). *Figures III*. Barcelona: Lumen.

GUILDFORD, J.P (1971). *The structure of intellect*. New York: Mac. Graw Hill.

(1977) *La naturaleza de inteligencia humana*. Buenos Aires: Paidós

MITRY, J. (1978). *Estética y semiología del cine: Las Formas y las estructuras*. Madrid: Akal editorial.

PÉREZ BOWIE, JA (2008) Laudatio de Vicente Aranda. XII CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE HISTORIADORES DEL CINE (AEHC) UNIVERSIDAD JAUME I DE CASTELLÓN.

SÁNCHEZ NORIEGA, JL. Construcciones fílmicas de personajes históricos en el cine español (2000-2010). *Comunicación y Sociedad*. Vol.XXV. Núm, 2 2012

SIKORA, J. (1979) *Manual de métodos creativos*. Madrid: Kapelusz.

Interviews with film directors, 1967. Trad.: Entrevistas con directores de cine, NyC / Magisterio español, 1971, 2 vols.

TORRANCE, E.P. (1969) *Orientación del talento creativo*. Buenos Aires: Troquel.

(1977) *Educación y capacidad creativa*. Madrid: Marova.

ULMANN, G. (1972) *Creatividad*. Madrid: Rialp.

ZALDIVAR, M. (1998) Definición de flexibilidad de pensamiento desde la enseñanza. *Revista Iberoamericana de educación*.

www.juanalaloca.com