

El Autor y el proceso creativo cinematográfico español de los noventa

Dr. Ernesto Taborda-Hernández

Investigador independiente

Ernesto.taborda.hernandez@gmail.com

Recibido: 10 de marzo de 2016

Aceptado: 8 de abril de 2016

Para citar este artículo: Taborda-Hernández, E. (2016). El Autor y el proceso creativo cinematográfico español de los noventa. *Creatividad y Sociedad* (25) 5-36

Recuperado de: <http://creatividadysociedad.com/articulos/25/1>. El Autor y el proceso creativo cinematográfico español de los noventa.pdf

Resumen

En esta investigación se analiza el proceso creativo cinematográfico de los directores del cine español de los años 90, se determinan las características narrativas y creativas así como su presencia en cuanto autor. Se estudian las teorías cinematográficas y de la creatividad para definir el fenómeno de autor contemporáneo y comprender los procesos de creación cinematográfica. Se construye el modelo de análisis de autoría y del proceso creativo cinematográfico tomando en cuenta la personalidad de los directores, las películas como producto creativo dentro de los contextos sociales y culturales.

El análisis de la creatividad permite establecer elementos conceptuales precisos para definir la figura del autor en el proceso creativo del cine español. El estudio de las principales teorías cinematográficas, movimientos y tendencias históricas y actuales, ha ayudado a definir y estructurar el proceso creativo y de elaboración en cine.

Palabras clave

Autor · Procesos creativos cinematográficos · Cine español · Creatividad · Narrativa Audiovisual

Abstract

This research analyzes the creative process of film directors of Spanish cinema of the 90s, determines the narratives and creative features, and its presence as author. They are studying film and creativity theories to define the phenomenon of contemporary author and understand the processes of film creation. builds the analysis model author and film creative process taking into account the personality of the directors, films and creative product within social and cultural contexts.

Analysis of creativity allows for precise conceptual elements to define the figure of the author in the creative process of Spanish cinema. The study of the major film theories, movements and historical and current trends, has helped define and structure the creative process and film processing.

Key words

Author · Film creative processes · Spanish cinema · Creativity · Audiovisual narrative

1. Introducción

Investigar la figura del autor y del proceso creativo cinematográfico implica una serie de cuestiones que hay que delimitar aclarando las dimensiones del proceso creativo, no se trata de cómo se hacen las películas sino de cómo se elabora el proceso de creación cinematográfica desde la persona que tiene las ideas y las ejecuta, de quién firma la obra e intenta expresarse artísticamente a través del medio. "No podemos, ni queremos creer que la película es producto del azar, porque de ser así el azar es el artista" (Mitry, 1978, p. 116). ¿Cómo se organiza y cómo un director crea el engranaje necesario para realizar una película? Y si en este proceso de elaboración, con sus herramientas, aptitudes y capacidades expresivas es capaz de aportar marcas claras de personalidad propia que lo conviertan en autor. En qué aspectos y momentos del proceso emerge la creatividad y qué principio se pueden identificar desde el análisis narrativo. Corbalán (2008) afirma que la creatividad no es un rasgo simple, es más bien complejo; dice que algunos optan por describirla como un síndrome (conjunto de síntomas), conjunto que implica el estudio de muchos aspectos del sujeto creador y sus características de personalidad, el mundo en que las realiza, sus motivaciones y su entorno. Por tanto, es un rasgo complejo y multidimensional.

Como planteamiento general es necesario definir el nexo que une el proceso creativo y la creación de imágenes, tomando en cuenta tres elementos de la creatividad audiovisual. La persona, características del creador, obra, compromiso, inquietudes, capacidad expresiva, estilema de autor, etc. El autor, capaz de expresar una idea con la mayor fuerza posible, que plantea un discurso donde su visión está diferenciada de la de otros aportando un planteamiento singular ayudando a construir nuevos mundos. Cabe destacar lo que Dreher citando a Plessner (2003) comenta sobre la excentricidad como forma propia y exclusiva del ser humano, y que entiende como la capacidad de distanciarse de sí, de aprehender objetos y realidades consistentes y de vivenciarse a sí mismo como persona (Dreher, 2012, p. 17). Por último, la técnica como instrumento de expresión de ideas y conceptos, como herramientas

que se convierten en experiencia y transforman a la máquina en una extensión de las ideas.

Para Deleuze (2012) una idea en cine más que un concepto es una filosofía cuando comenta la relación entre Kurosawa y Dostoïevski, especialmente entre los personajes de *Los Siete Samurais* (1954) y *El idiota* (1869). Resalta que las ideas en cine son una filosofía cuando están comprometidas en un proceso creativo. Para él un creador no es un ser que trabaja por el placer. Un creador no hace más que aquello de lo que tiene absoluta necesidad (Deleuze, 2012, p. 7). Así, el mayor propósito de esta investigación son los procesos creativos cinematográficos, su estudio, estructuración y organización buscando una aproximación teórica que permita establecer algunas pautas de trabajo en los procesos, que sirvan de ayuda a quien busque estudiarlas o para quien quiera realizar una obra cinematográfica.

El estudio de la figura del autor es determinante para profundizar en un fenómeno inquietante que contiene el grueso de las teorías de la creatividad referidas a la persona y a su singularidad. Y porqué es el único cine posible como aporte a la sociedad y a las teorías desde un punto de vista filosófico, sociológico, icónico, mediático, científico y artístico.

La creatividad es la capacidad de ser autor. Debido a que las personas pueden ser creativas, son capaces de alterar activamente las condiciones de su existencia a partir de sus propias fuerzas. En el caso de la exploración y la generación de sentido, la creación producida es cognitiva (un nuevo conocimiento, nuevas certezas de creencias) (Dreher, 2012, p. 20).

Uno de los objetivos ha sido establecer un compendio teórico que unifique las principales teorías cinematográficas y de la creatividad en un acercamiento a la teoría de la creatividad cinematográfica. Ha sido necesario analizar el estado actual del cine español desde la transición hasta la actualidad para conocer a fondo su problemática

como industria y como medio de expresión y el análisis narrativo de una selección de películas y directores desde tres factores seleccionados de la creatividad (Flexibilidad, Originalidad y Elaboración).

La flexibilidad se entiende como la capacidad de moverse en distintos planos para dar respuestas que, aparte de ser válidas, sean también diversas, puede medirse contando cuántas categorías distintas involucra un sujeto en sus respuestas (Correa, 2011, p. 14).

Monreal (2000) relaciona la originalidad con el producto creativo y la creatividad en sí, y concuerda con lo expuesto en muchas teorías sobre la relación entre novedad, originalidad y creatividad. Él mismo citando a Newell, Shaw y Simon (1962) dice que la creatividad es una clase especial de actividad de solución de problemas caracterizadas por la novedad (Monreal, 2000, p. 181).

En la elaboración la mente creadora no se contenta con una vaga formulación, con una intuición que pronto abandona. Llevar adelante un proyecto de investigación, realizar un artificio técnico o una obra artística exige una fuerte disciplina interior, una apasionada entrega, un recurrir a cuanto demanda dar cuerpo y vida al propósito inicial. Suele creerse que una idea nueva nace en un breve momento de mágica inspiración, cuando en realidad se requiere de esfuerzo y perseverancia en todo el proceso que puede parecer interminable (Del Castillo, 2012, p. 10).

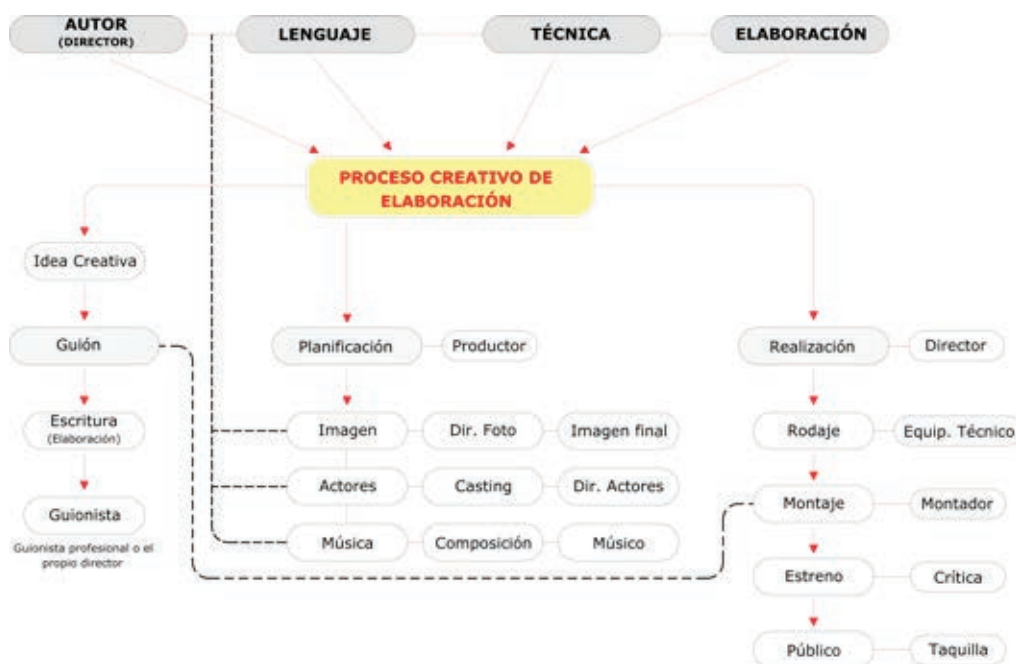
La teoría de la creatividad aplicada a la del cine se mueve alrededor de la figura del autor, la idea creativa y procesos creativos, el creador esencial y la creatividad como expresión de la personalidad.

La idea creativa surgía de los textos de A. Maslow (1983) y se ha diferenciado en dos momentos importantes; la idea creativa-guión y la idea creativa-película, que también tiene dos procesos creativos diferenciados que confluyen en la elaboración de la

película. Amabile (1996) habla de presentación del problema referente al hallazgo que se convierte en idea creativa. Y Csikszentmihalyi (1998) plantea la cuestión de la dificultad de que las ideas nuevas buenas se conviertan siempre en productos aceptados como útiles. En el proceso mental de este pensamiento creador hemos partido de encontrar un problema, de darle una formulación que antes no existía y que por tanto, es innovadora y única y finalmente alcanzar una solución que es el producto creativo (Santos, 2009, p. 2).

El creador esencial que es quien compone la materia visual (Mity, 1978) que suele ser el director y que va acompañado de una serie de creadores con diferentes cargas creativas y responsabilidades. La relación del creador esencial y el director es directa, aspecto que se ha convertido en el inicio de la argumentación central entre creador esencial/director/autor.

El director posee una visión holística del trabajo cinematográfico, la cual lo obliga a asumir o supervisar funciones tan importantes donde interviene la construcción final de una película. El director posee una personalidad que lo matiza todo, desde su visión particular del mundo, desde una psicología y lenguaje propios. (González, 2015, p. 99).



Fuente propia

Se ha logrado establecer quién es el autor de la película y se propone un modelo creativo cinematográfico donde confluyen los procesos creativos guión y película que incluye al autor, lenguaje, técnica y elaboración. Se plantea un modelo de autor y unas categorías para llegar a la metodología y al modelo de análisis narrativo que ha permitido determinar en qué medida los directores del cine español son autores y cómo está conformado ese estilema de autor.

2. Metodología

2.1 Herramientas metodológicas

Esta investigación se ha concentrado en dos focos de estudio. El primero ha pretendido definir si el cine español de las últimas décadas se puede considerar cine de autor dentro de un nuevo concepto contemporáneo. El segundo ha intentado esclarecer el proceso creativo cinematográfico y en el camino establecer un modelo creativo aplicable al medio. Se han analizado las teorías de la creatividad, las teorías cinematográficas, el cine como medio de expresión y el cine español como caso particular. Además de aportar alguna idea que pueda ser útil en el avance del conocimiento sobre creatividad y cine, es que el resultado pueda ser aplicable a otras cinematografías variando el caso concreto y la muestra.

El enfoque de la investigación se ha centrado en la comprensión de los procesos creativos cinematográficos y la búsqueda de respuestas a la pregunta de si el cine español se puede considerar cine de autor. Las ideas han de concretarse, elaborarse, desarrollarse, ponerse a prueba, evaluarse y modificarse. También es necesario ser capaz de escapar de la idea dominante al uso, para poder atender la afluencia de nuevas ideas. Precisa de estímulo, de intuición, de orientación y perseverancia en el logro, de incentivar el esfuerzo, porque solo así es posible finalmente superar el medio y su resistencia (Educación, 2012, p. 11). Se manejaron dos variables centrales muy amplias, necesarias para poder establecer una composición de la muestra aceptable.

La variable dependiente fue el concepto de autor, su análisis a través de las principales teorías generadas a lo largo de los años, al igual que los conceptos de autor en cine que manejan los teóricos más importantes para poder definir uno más acorde con la realidad actual y el cine español de la últimas décadas. Cabe destacar la propuesta de Caldevilla (2005) referente al estilema o sello de autor muy importante en esta investigación, afirmando que si el director lo adorna con logros propios o que ha asimilado como tal, al lograr nuevos significados o nuevas combinaciones adquirirá el toque estilístico para la creación de un sello o marca personal (Caldevilla, 2005, p. 28).

La variable independiente ha sido el estudio de los procesos creativos cinematográficos, las teorías de la creatividad y los procesos creativos de elaboración para establecer modelos del proceso creativo cinematográficos. De la aplicación del modelo se obtuvieron datos cuantificables que ayudaron a definir las características de autor de cada director en su proceso de creación, ya que según varios autores (Csikszentmihalyi, 1999), (Pascale, 2005) el proceso creativo no es lineal sino recurrente y de distintos tiempos y velocidades según el tema que se trate.

La metodología utilizada en la investigación fueron la aplicación de una encuesta a los directores y el análisis narrativo de la película más importante de la década de los directores seleccionados.

2.2 Selección de la nuestra

Se ha seleccionado para la muestra a 16 directores españoles, se ha analizado su obra y sus herramientas expresivas. Se ha escogido su película más importante de la década en base a su importancia artística, su éxito en cuanto a público y por la originalidad de la propuesta.

Se ha tomado cuenta el importante número de directores, consagrados y noveles para poder construir la mejor muestra posible y homogénea. Se ha decidido

incluir a algunos noveles que ha conseguido mantener una trayectoria consecuente. Se han dejado de lado importantes películas y directores, pero que por trayectoria no han podido mantener una continuidad en las décadas siguientes.

Directores: 16 directores españoles que fueron seleccionados por su importancia en la década y por la continuidad en años posteriores.

Obra: Se ha estudiado su filmografía para determinar las herramientas y recursos de expresión que utilizan e identificar sus marcas de autoría. Se establecieron elementos comunes y diferenciales que permitió generalizar y buscar un común denominador el cine español.

Películas más importante: Se ha escogido la película más representativa de los noventa, aunque no se ha descartado hacer referencia a otras.

2.3 Elección y descripción del método

Con la muestra de 16 directores españoles se buscaba obtener un equilibrio, en un principio la idea fue aplicar una entrevista abierta a cada director y utilizarla como base de la metodología. La imposibilidad de contactar con todos los directores seleccionados fue lo que hizo que el análisis narrativo se convirtiera en la mejor herramienta. Las entrevistas obtenidas, 4 en total de los 16, se utilizaron como referencia y material de apoyo para el análisis. Con la encuesta se quería una alta muestra y mayor efectividad, al no lograr un número representativo se ha utilizado con carácter generalista para evidenciar una media global del tipo de cine que los propios directores españoles creen que hacen.

El método de análisis ha constado de dos etapas. La primera fue el trabajo de campo, lento y largo. Se aplicaron las encuestas al poco tiempo las respuestas fueron pocas de más de 200 encuestas enviadas. Se pautaron las entrevistas con el mismo resultado. La segunda etapa, en vista de los resultados de la primera, obtuvo

mayor relevancia. El análisis de contenido de la obra de cada director y de la película más importante de los noventa se ha basado en la elaboración de un cuadro-modelo de análisis con una escala de valor de dos ejes, la creatividad y los tres criterios seleccionados, y la narrativa con los aspectos más importantes.

2.4 Creatividad y narrativa. Modelo de análisis

En la búsqueda de aproximar los criterios de la creatividad, sus procesos y métodos con el proceso cinematográfico se ha establecido una propuesta que reúne los conceptos más representativos de la creatividad y los elementos básicos para estudiar la narrativa dentro de un análisis de contenido creativo-narrativo. Aspectos que permitan hallar dentro del universo cinematográfico de un director o de una película, las suficientes herramientas para poder analizar en profundidad la creatividad.

Narrativa	Argumento Contenido Acciones	Estructura	Personajes	Espacio	Tiempo	Estrategias Recursos expresivos	Película
Creatividad							
Flexibilidad							
Originalidad							
Elaboración							

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

Se ha pretendido otorgar metodologías para construir una manera de estudiar la creatividad en el cine desde el análisis narrativo de una película, conociendo la obra del director en cuestión, la personalidad creativa y los elementos comunes y diferenciales de cada uno.

El enfoque de la propuesta de análisis se centra en la narrativa cinematográfica, ubicando como primer paso en qué lugar de la narrativa se localizan los criterios de la creatividad, en qué medida y por qué.

Los tres criterios de la creatividad seleccionados tienen unas dimensiones es-

pecíficas 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.

Para la investigación 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 (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 y sus múltiples variaciones. Monreal (2000) la define como una capacidad para todo tipo de cambios, incluyendo significados, interpretación y maneras de entender una tarea. Hace referencia a la flexibilidad adaptativa de Guilford que es un tipo de originalidad.

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), a lo que García (2012) amplía sugiriendo que no solo una idea o una película pueden ser original sino también un plano: un encuadre podría ser considerado como realmente original cuando implique una novedad por el fragmento de imagen elegido, la angulación utilizada, la disposición de los términos en el espacio fílmico, etc. El carácter de único e irrepetible confirma el aspecto de novedad y lo valora, hasta el momento esa toma del objeto o del personaje no había sido nunca utilizada o no lo había sido en el mismo sentido. Era im-

predecible por que no respondía a una lógica de la casualidad sino que había surgido como nace una metáfora (García, 2012). 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, vista como una resolución de problemas complejos con respuestas caracterizadas por su originalidad, por su no convencionalidad, por su persistencia y dificultad (Sterenberg, 2005), pero también implica una fuerte motivación, un conocimiento técnico y expresivo del medio cinematográfico para poder expresar una idea de manera clara.

Para analizar las películas se ha tomado en cuenta estos parámetros de la narrativa cinematográfica:

ARGUMENTO. CONTENIDO Y ACCIONES

Idea creativa: El concepto de idea creativa aplicada al cine no escapa de las consideraciones y teorías hechas por Abraham Maslow (1983) cuando hablaba de creatividad primaria y secundaria como parte del proceso de creación y búsqueda de una idea. El pensamiento creador es una expresión conceptual, una representación intelectual de una idea que conduce a una forma de pensamiento, a un proceso de entendimiento y de percepción que lleva al encuentro de una idea (Bescós, 2000, p. 23). La idea puede surgir de muchos lugares y regularmente la soporta un concepto general, una propuesta básica, una imagen o una obsesión. Nos encontramos con claves o leitmoives que forman parte de la obra de un autor (Cassetti, 1990, p. 30). Interesa saber de dónde extraen sus ideas los directores, que ideología conlleva la historia y cuál es la idea narrativa.

Tema como elemento del discurso: 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, es un enunciado que no es nada sin la enunciación. El contenido y

la forma son lo que le da sentido y sustancia. No existe contenido que sea independiente de la forma a través de la cual se expresa (Aumont, 1990, p. 130). El tema es un pretexto, lo importante radica en la forma que se emplea y el contenido escogido para expresarla. Como puntualiza Fillinich (2015) el enunciado puede concebirse como una materialidad perceptible realizada con cualquier sustancia expresiva, conlleva dos niveles, de los cuales uno es explícito, lo enunciado, aquello que es objeto del discurso, y el otro, implícito, la enunciación, presupuesta por todo enunciado en la medida que todo discurso va destinado a alguien. La historia es el qué de una narración que se relata y el discurso es el cómo, bien lo dice Chatman (1990). Cada narración es una estructura con un plano de contenido llamado historia (tema, trama) y un plano de expresión (forma) llamado discurso. (Chatman, 1990, p. 157) Igualmente se entiende la narración como proceso y resultado de la enunciación narrativa, como una manera de organización del texto narrativo (Sánchez-Navarro, 2006, p. 13) que está condicionado por el tema y cuando es promovido como discurso, más allá de la forma de expresión, resguarda una ideología muy clara y es cuando sobresale a nivel de creatividad.

Conflictos y acciones: Los conflictos son choques dramáticos entre fuerzas o voluntades opuestas que comparten un mismo fin. Son lo que sucede en la vida de los personajes, las motivaciones que los mueven provocando una serie de acciones con significado que se expresan en términos de valor dentro de la trama y de la historia, que básicamente sufre el personaje.

Existe una relación entre ambas, el conflicto se puede entender como la motivación que genera la acción. Las acciones son los hechos que desencadenan la historia. La manera en que ocurren y cómo se elaboran tienen una razón que 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. Casetti (1990) habla de tres tipos de acciones, de comportamiento, como acto y como función. Chatman (1990) acota que si la acción es significativa para la trama el agente que la sufre se llama personaje. En cambio Barthes (1986) cree que la acción intenta

describir al personaje de manera objetiva sin considerarlos individuos. Peña Timón en su artículo “Movimiento y acción” publicado en el libro Narrativas audiovisuales: el relato (García y Rajas, 2011) comenta que son la representación de las actuaciones que lleva a cabo un personaje narrativo en el transcurrir de una historia con el fin de obtener el objeto deseado construyendo así una historia con un tipo determinado de discurso y de narración.

Funciones y las transformaciones como marca: Tanto los conflictos como las acciones tienen una función y juntos forman el argumento. Las funciones son la energía que mueven al personaje y a la historia hasta su desencadenante final. Las transformaciones analizadas desde el punto de vista del que las sufre, que es el personaje, o a partir de la propia acción como motor del cambio. Propp (1928) entendía por función la acción del personaje desde su significado en el desarrollo de la intriga. A su vez Barthes (1986) las ve como el carácter práctico de ciertos segmentos de la historia, en el sentido funcional y su valor para el relato, es decir, para qué sirven, qué objetivo cumplen, en qué contribuyen a la historia (Barthes, 1986, p.13). Casetti (1990) cree que son tipos estandarizados de acciones, que a pesar de sus infinitas variantes, los personajes cumplen de relato en relato (Casetti, 1990, p. 190). Lo importante es detectar cómo estas funciones se convierten en marcas personales en determinados autores.

ESTRUCTURAS. Elementos de estilo

Son una conjunción de elementos, el todo y las relaciones de sus partes en una historia, eje de toda narración en general y toda narración audiovisual. 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. Es una selección de acontecimientos extraídos de las narraciones que se componen para crear una secuencia estratégica que produzcan emociones específicas y expresen una visión concreta del mundo (McKee, 2002, p. 53). Son una disposición lineal de incidentes y acontecimientos relacionados entre sí, que con-

ducen a una solución dramática (Field, 1994, p. 15). En este aspecto es necesario detectar en qué directores estas se convierten en estilo.

PERSONAJES. Identidad de autor

La elaboración y definición de los personajes, su profundidad y firmeza 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, impulsa y también qué tipo de personajes son. Casetti (1990) hace una clasificación y la divide en tres categorías. 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 el personaje como actante donde lo analiza como un elemento válido por el lugar que ocupa en la narración y por su contribución.

Aristóteles afirmaba que los personajes son producto de las tramas y que su estatus es funcional. Barthes (1986) por su parte pensaba también que la noción de personaje es secundaria, está subordinada a la noción de trama. Mckee (2002) hace referencia a la esencia del personaje, que aparece y se revela cuando se somete a presión asomando sus verdaderos rasgos característicos. Greimas (1990) plantea un modelo actancial basado en el objeto de deseo que persigue un sujeto y que se acerca a las categorías y funciones propuestas por Propp en el estudio del cuento clásico. Cassetti (1991) expone que para analizar al personaje según sus características psicológicas, es decir, como persona, significa asumirlo como un individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal, ya sea como una unidad psicológica o una unidad de acción. Igualmente como definición de rasgos habla de un elemento codificado que como rol puntúa y sostiene la narración (Casetti, 1991, pp. 178-179). Y por último, estaría el actante como elemento válido por el lugar que ocupa en la narración y el aporte que realiza para que avance. La construcción del personaje se concibe como especie de capas de un todo, que según lo que necesite la historia se interponen sobre un especie de planos según su relevancia.

El análisis de los personajes que construyen los directores hay patrones que representan marcas de autoría; por similitud, por características, por dimensión, construcción, tipología y por supuesto por el lugar que ocupan dentro de sus historias. En este proceso hay algún tipo de señal de identidad que ayuda a definir al director y que determina, también en el proceso, alguna identidad característica entre sus personajes.

LA ARTICULACIÓN DEL ESPACIO-TIEMPO COMO ESTRATEGIA NARRATIVA

La presentación de la información en el argumento se puede ver facilitada u obstaculizada por la representación que del espacio hace el estilo. Ninguna teoría de la narración puede simplemente omitir las cuestiones referentes a la posición, pero necesitan integrarse en un conjunto más amplio referente a cómo las películas movilizan la percepción espacial y la cognición con el propósito de contar historias. (Bordwell, 1996, p. 99)

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. 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 fueron revisados según la película en cuestión.

La relación del espacio-tiempo es lo que hace al cine. La representación del espacio es una expresión única del medio, otras manifestaciones artísticas representan el espacio de diversas maneras, dentro de sus limitaciones. El espacio en el cine es una herramienta técnica, estilística y de una profundidad filosófica tan rica que genera muchas disertaciones, y en el mismo sentido es única en su expresión. La representación del tiempo es capital, el cine es tiempo y el tiempo es todo. Las diversas connotaciones que tiene el estudio del tiempo son casi infinitas, la capacidad de

contar una historia en imágenes está íntimamente ligada al tiempo. En cine el espacio se construye y el tiempo se representa.

La unidad base del relato, la imagen, es un significante eminentemente espacial(...) El cine presenta a la vez las acciones que constituyen el relato y el contexto en el que ocurren (Gaudreault & Jost, 1995, p. 87)

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 (1989) lo definió según su relación con el relato, la historia y la narración como orden, duración, y frecuencia.

La representación y construcción de la articulación del espacio-tiempo es la mejor y la gran herramienta expresiva de un director; su uso, manejo técnico y conceptual es lo que los diferencia entre sí.

La sensibilidad temporal es un elemento de la percepción viva de un director y la presión del ritmo de las partes montadas es lo que dicta los cortes. El montaje expresa la relación del director con su idea y a través del montaje se da forma definitiva al modo de ver el mundo que tiene un director(...) No se puede decir que es muy profundo un director que es capaz de montar sus películas de formas distintas. El montaje de Bergman, Bresson, Kurosawa o Antonioni siempre se reconoce al momento. Nunca se confunde con el de otro, pues su sensibilidad por el tiempo, que es lo que se expresa en el ritmo, es siempre la misma (Tarkovski, 1991, pp. 148- 149).

Pasolini acota que la doble articulación del cine no consiste en la relación crea-

tiva entre el plano y sus objetos sino más bien en la relación creativa entre el orden entero de los planos y el orden entero de los objetos de que están compuestos (Urrutia, 1976, p. 293).

Las estrategias narrativas serán todos aquellos conceptos que dentro del análisis utilice un autor en la búsqueda de su expresividad. Hay muchos aspectos a resaltar y estudiar, según investigaciones, ensayos y tendencias, pero tomando en cuenta que estas estrategias son tal vez la única manera posible de expresión de un autor. Es decir, que cuando un elemento del plano de contenido es utilizado, además de como elemento de la historia, como recurso de expresión pasa inmediatamente al plano del discurso, sin dejar de actuar como elemento de la historia, se convierte en una estrategia narrativa.

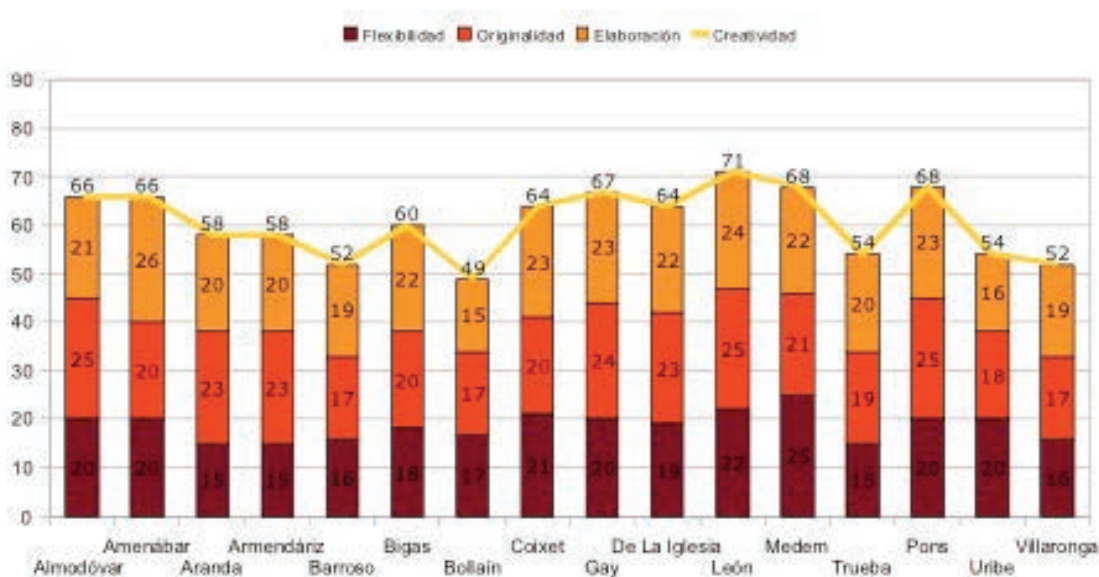
Pareciera que esto es una única posibilidad, pero existen películas donde esta fórmula no se establece y si bien es cierto siempre hay dos planos, el de la historia y el del discurso, el qué y el cómo. Las formas del cómo, el modo, pueden no presentar elementos que permitan distinguir ni estilo ni singularidad, ni originalidad ni flexibilidad.

Los directores que tienden a establecer el modo narrativo de sus películas de manera más diegética, probablemente son más autores que aquellos que optan por un modo más mimético. Existen ciertas estrategias narrativas que permiten identificar recursos expresivos y marcas claras de autoría y que también son elementos de la enunciación como la perspectiva narrativa (focalización, ocularización, punto de vista) y los elementos del lenguaje que los directores utilizan para expresarse. La articulación funciona por la relación complementaria y de dependencia de la capacidad del espacio de convertirse en tiempo, o la capacidad del tiempo de adueñarse del espacio. Si agregado a esto se acota que en el eje espacio-tiempo es donde suceden las acciones, donde viven los personajes, y que todo se representa a través de la imagen tomada por la cámara, entonces se ha encontrado una básica relación para seguir estudiando.

2.5 Criterio de selección de los directores

La selección de la muestra de los 16 directores a analizar tuvo que comprender a directores consagrados que tuvieran más de 10 películas y que permanecieran en activo, consagrados que hayan comenzado su carrera en los noventa y que tengan más de tres películas y directores noveles que tengan una o dos películas sin importar su éxito o repercusión comercial pero sí su valor artístico y cinematográfico, sin olvidar la representación femenina buscando un equilibrio y la particular mirada de las directoras españolas, no por paridad forzada sino por necesidad.

Pedro Almodóvar. Todo sobre mi madre (1999). Alejandro Amenábar. **Tesis** (1996). Vicente Aranda. Amantes (1991). Montxo Armendáriz. **Historias del kronen** (1995). Mariano Barroso. **Éxtasis** (1996). Bigas Luna. **La teta y la luna** (1994). Icíar Bollaín. **Flores de otro mundo** (1999). Isabel Coixet. **Cosas que nunca te dije** (1996). Cesc Gay. **Krampack** (2000). Álex de la Iglesia. **El día de la bestia** (1995). Fernando León de Aranoa. Barrio (1998). Julio Medem. Tierra (1996). Fernando Trueba. **La niña de tus ojos** (1998). Ventura Pons. **Caricias** (1997). Imanol Uribe. **Días contados** (1994). Agustí Villaronga. **El mar** (2000).



3. Resultados

La creatividad y el cine parecen haber adquirido una nueva dimensión que permite el estudio del cine desde la creatividad. Los procesos creativos cinematográficos se habían estudiado desde dentro, analizando su funcionamiento volcado más hacia la producción y realización. Con la investigación se propone este mismo estudio mezclado con conceptos de creatividad que ayudan a esclarecerlo y a sentar ciertas bases para su futuro estudio y evolución. La relación establecida entre autor, creatividad y cine permite crear rutas de acceso hacia la realización de las películas. El criterio personal siempre jugará un papel determinante y la personalidad artística y creativa de los directores será decisivo para su buen fin.

El estudio de las teorías del cine ha permitido comprender las tendencias teóricas y analizar el panorama actual de la teoría del cine. La teoría de la creatividad ha ayudado a considerar qué aspectos de la creatividad entran en juego en el proceso cinematográfico. Y el estudio de la autoría ha permitido comenzar a unificar la creatividad cinematográfica.

El 100% de los directores analizados son autores, en mayor o menor medida. Escriben sus propios guiones, son los principales promotores de su trabajo y usan un género indefinido, incluso algunos han perfilado algo parecido a un nuevo género. Hacen un cine único porque sus personalidades lo son y se diferencian entre sí en las inquietudes y necesidades expresivas. Tienen un mismo propósito, expresarse como directores y que agrade al espectador, no por simple vanidad, que si la hay, sino más bien por tener la posibilidad de seguir haciendo películas. El cine que hacen estos 16 directores es el único cine posible para ellos, puede cambiar, evolucionar, mejorar o empeorar, pero siempre dependerá de sus características personales y de su personalidad creativa, y en el momento de la acción, de la fuerza creadora.

Al estudiar la teoría de la creatividad y del cine se encontraron relaciones sólidas entre las dos aéreas de conocimiento para definir el proceso. El creador esencial de

una película es el director y en el proceso hay una creatividad colectiva guiada por él, que se convierte en autor individual. Un autor es mucho menos quien imagina una historia que quien le da forma y estilo. En la forma intervienen varias personas, pero el estilo es único y propio del director. "La forma y el estilo son la concreción de las imágenes, y estas lo son del realizador" (Mityr, 1978, p. 37). Estudiando las diferentes etapas del proceso se determina que funciona sobre dos niveles esenciales, el nivel interno y externo, que por separado indican una faceta determinada dentro de la evolución creativa de una obra.

El perfil del director del cine español de los noventa es de una persona comprometida, que busca expresarse y comunicar, haciendo un cine que comulgue con el público y que al mismo tiempo le permita expresarse como artista. La continuidad del cine nacional relacionado con los directores es irregular, pocos pueden hacer una película al año, la mayoría hace una cada dos años o más. Existe un porcentaje importante de operas primas cuyos directores no tienen continuidad, que engorda la producción anual pero no deja huella. La mayoría son películas solventes que carecen de promoción y maltrato en cuanto a tiempo en pantalla, así como en número de copias. La situación se refleja en que pocas películas de las muchas producidas tienen una buena promoción y un tiempo prudente en pantalla, la gran mayoría pasa directamente al consumo doméstico o al olvido. La libre competencia no deja tregua a que el cine español pueda enfrentarse en las mismas condiciones que las películas que vienen respaldadas por la majors estadounidenses. Varios de los directores analizados gozan de buena salud en taquilla y en promoción, ya que su modelo de negocio repercute en otros aspectos del mercado y porque tienen un nombre y prestigio. Otros mueven sus películas en el exterior y algunos porque tienen en su modelo un público cautivo y sus presupuestos permiten que con la recaudación, los derechos de televisión, coproducciones y subvenciones puedan subsistir medianamente. No es igual con la gran mayoría de las películas.

En 1990 la cuota de pantalla era de 10,40% y en el 2000 terminó 10,16%, solo en cuatro años se subió del 10%. En el 2001 se llegó al 17,97%, probablemente por

el estreno de *Todo sobre mi madre* (1999) (Fuente ICAA). Comparativamente con nuestros vecinos de Francia e Italia, los galos nos triplican e Italia nos duplica. Con esta situación no hay manera de poder preservar la producción de las películas que se realizan al año.

La década de los 90 está regida por unos parámetros que distinguen cada una de las películas que se realizan. Predomina el cine de autor, no como movimiento, sino que los espectadores acuden a las salas impulsados más por el renombre de los directores que de los actores que aparecen (Riambau, p. 1999)

El nuevo autor contemporáneo es un director cuya obra se caracteriza por un estilo, por cómo organiza su materia visual, cómo se expresa en el lenguaje y por el contenido de sus historias. En su proceso de elaboración es capaz de generar nuevas propuestas y planteamientos haciendo girar sus historias en torno a la riqueza del lenguaje cinematográfico y el valor del contenido, pudiendo aportar aspectos personales como referencias en el sentido de la visión y la expresividad.

Cuando se le preguntó a los directores en las encuestas que opinión tenían acerca del cine que hacían, el 62% dijo que hacían cine personal y el 38% restante aseguró que era una mezcla de cine comercial, de autor y personal. Aseguran sentirse influenciados por el mismo cine en un 92%, la mitad por el cine de autor y la otra por el cine en general.

El cine español de los noventa es un cine personal y si se toma como referencia a estos 16 directores, son autores porque utilizan para crear el carácter personal como criterio de referencia. Unos lo son más por la forma y otros por el contenido, y algunos por una mezcla de las dos. Con respecto a los criterios de creatividad elegidos para el análisis se podría afirmar que son autores creativos porque la media general está por encima del 60% en el gráfico de análisis propuesto.

El nuevo autor contemporáneo debe responder a una serie de pautas, los directores analizados y encuestados coinciden en que no debe existir una intención

comercial que predisponga la historia. Que exista la necesidad de contar una historia interesante y útil. Que las películas sean identificables como la obra de alguien, que aporten elementos que mejoren el lenguaje cinematográfico, eso solo es posible cuando el carácter personal es la referencia. Que los firmantes estén comprometidos con un discurso y con el deseo de expresarse como personas y como artistas.

Los parámetros que definen el criterio de referencia es la personalidad creativa, lo cual la hace única y diferente entre sí, aunque en el análisis narrativo se pudo identificar los criterios de la creatividad que influyen en el proceso creativo.

La flexibilidad está ligada a la autoría ya que se ha descubierto que cuando establecen marcas de autoría o elementos personales es cuando son más flexibles. La medida de valor de autoría y flexibilidad es relativa. Está presente en diferentes niveles y momentos del proceso y en varios aspectos de la película. Lo destacable es que en cuanto son más flexibles son más autores y eso les permite establecer cada vez más marcas de autoría.

La originalidad está presente en el discurso y en la mirada. Los aspectos que más resaltan son los relacionados con la novedad, localizándose en diferentes lugares variables entre los autores. Los otros tres rasgos resaltados (impredictibilidad, unicidad y sorpresa) tiene una relación poderosa con el espectador, quien los disfruta. Se debe tomar en cuenta que en muchos aspectos del proceso hay elementos que constituyen una novedad para el autor, y aunque no es un criterio cualificable, si contribuye con la conectividad.

Se ha entendido que en la realización como uno de los últimos pasos, la fuerza creadora cumple un papel determinante en la elaboración final, junto con el montaje. Y que la capacidad de desarrollar cuidadosamente una idea, concepto e historia; que inmiscuye planificación, metodología y la creación de un producto, también interviene en la manera de establecer la confluencia entre la creatividad y la aplicación técnica.

En la narrativa se han detectado elementos importantes a resaltar en la obra y

en la película escogida de cada director seleccionado que se convierten en marcas de autor y de estilo, y que además aportan elementos a resaltar al enriquecer la narrativa cinematográfica y poseer un alto contenido creativo. En la idea creativa se ha podido evidenciar que existen directores que la emplean como un concepto básico que promueve todo en el engranaje de la película. Son claves que marcan el recorrido del autor y su motor de búsqueda de ideas. El caso de Vicente Aranda es el más ejemplar, ya que durante toda su carrera trabajó en torno al concepto de la pasión generando múltiples respuestas y aportando elementos novedosos y valiosos con películas muy distintas.

En el tratamiento del tema se ha localizado un aspecto a resaltar en el cine español y la tendencia a convertirlo en parte del discurso propio y característico del director, con muchas variantes y matices de acuerdo al estilo de cada uno. El caso de Fernando León de Aranoa y su continuidad temática de contenido social que por la manera como los lleva a imagen le otorga la capacidad de generar nuevas maneras de entender el tema planteado desde una mirada abierta, crítica y sincera; que a su vez establece una marca personal por la forma empleada. También el cine de Isabel Coixet y la exploración de la condición humana con la tendencia a buscar historias que reflejen los padecimientos del ser humano, agregado a la tenacidad de rodarlos donde se produzcan, le permiten una gran capacidad de generar nuevos planteamientos y asociaciones que con el tiempo se han convertido en estilo. Como emplea su forma narrativa y los elementos que decide contar en sus historias convierten sus temas en discurso. Esta característica está presente en Cesc Gay, aunque en la película analizada no dé demasiadas muestra de ello, con el paso de los años si ha evolucionado en estilo y narración con un punto de vista muy personal. El mismo caso ocurría con Icíar Bollaín que al principio de su carrera se alejaba demasiado de lo que se conoce en tono peyorativo como artificio, pero que igualmente sus temas tratados se convertían en discurso, casi panfletos, que denunciaban desde la distancia autoral una realidad social muy clara. En su evolución como autora y en su última película estrenada *También la lluvia* (2012) refleja un salto cualitativo claro en su postura como directora y en su discurso.

En los conflictos y las acciones se han detectado ciertas tendencias claras al utilizar el planteamiento de los conflictos de los personajes y las acciones como elementos de un estilo de autor muy claro. El caso de Almodóvar donde su concepto central se basa en la reconstrucción de una historia formada por otras más pequeñas que elabora partiendo de una idea central hasta que encuentra los sucesos y conflictos necesarios para que los personajes sufran las transformaciones, casi siempre por el peso que el pasado produce en ellos. Así hilvana una serie de asociaciones en cada película y su capacidad de reconstrucción le otorga fuertes marcas de autoría, aunque muchas veces la acción desencadenante es un tanto incongruente o inverosímil. Julio Medem comparte con Almodóvar la tendencia a plantear estructuras complejas y el uso incongruente de acciones desencadenantes pero que resguardan una alta expresividad solventada por un universo muy particular, con muchos simbolismos y metáforas complejas, que en ocasiones abusan del concepto de la casualidad, pero que juntas forman un estilo muy personal y diferenciado con constantes marcas de autoría.

Una caso similar pero con cierto desacierto en el remate final de las historias es el de Álex De La Iglesia, dotado de un talento natural para plantear historias cinematográficamente interesantes donde la idea y el tema de sus películas parten de una consideración profunda de hacer una mezcla de lo fantástico y lo real, con altos toques de originalidad. Tiene ideas que se podrían considerar geniales que surgen de su bagaje cultural e inclinaciones artísticas, que en ocasiones se pierden en el planteamiento o sucumben en la estructura dramática.

La mayoría de los directores presentan potentes marcas de estilo y de autor en el uso reiterado las funciones y las transformaciones en cada película, se ha podido notar en algunos una evolución estilística a pesar de ser reiterativa. La función narrativa en varios directores presenta elementos similares, planteamientos comunes y recursos expresivos afines dentro de sus obras. La acción como función, tanto en Almodóvar como en Medem, es similar en toda su obra. La función de los personajes en León de Aranoa resguarda una gran similitud. Todos estos aspectos se convierten en marcas personales de autoría.

Muchos directores de los analizados y del panorama mundial trabajan la estructura como estilo, hay pocos directores que destacan solo por eso. De los analizados se debe resaltar a Ventura Pons como su mayor rasgo de estilo y de autor por el uso y el planteamiento estilístico de la estructura tanto dramática como argumental. Existe otro caso particular a resaltar como es el de Alejandro Amenábar que utilizando una estructura de género revisada logra establecer fuertes marcas de autoría y de estilo haciendo un cine de vocación comercial con un alto nivel de expresividad.

En el estudio de los personajes es donde se ha encontrado más señas de identidad en las películas de los directores. Se ha evidenciado que existen personajes comunes como tendencia en cuanto a construcción, tipología y psicología afín; que contribuyen a formar una identidad característica tanto en sus personajes como en la identidad de cada autor. Por ejemplo, tres personajes protagónicos masculinos de Julio Medem; Angel (Tierra), Otto (Los amantes del círculo polar), Lorenzo (Lucía y el sexo) son personajes comunes en su obra con similares características y conflictos profundos. Se ha descubierto una inclinación en los directores españoles a construir personajes muy característicos que actúan como marca reconocible dentro de su obra y en algunos casos se convierten en símbolos representantes de su estilo. Personajes estandartes de su obra y estilo como el caso de Fernando León con Santa (Los lunes al sol) que es una evolución del joven Rai (Barrio) y que tiene su homólogo femenino en Caye (Princesas). En este sentido la construcción de la dimensión psicológica a lo largo de los años de la identidad de la chica Almodóvar se fue convirtiendo poco a poco en un estandarte cuando se superó la caracterización física por parte del espectador, actualmente lo que persiste es la dimensión psicológica estandarte de esos personajes. Aunque existen muchos en su cine, de chicas y chicos a personajes protagónicos profundos a secundarios con sustancia, construcciones homólogas e incluso personajes repetidos al que el director les ha dado una segunda oportunidad. Otro ejemplo es el de Álex De La Iglesia que con Josemari (El día de la bestia) y Julia (La Comunidad) ha construido dos personajes estandartes muy claros que también se han convertido en comunes.

Por último, se ha visto una tendencia a crear personajes catalizadores, capaces de hacer reaccionar un conjunto de factores para que la película avance y llegue a su desenlace. Este grupo de personajes por su función suelen ser un ayudante/ oponente y es un personaje influenciador y modificador, suele tener por lo menos un rasgo. Muchos directores crean este personaje como una función catalizadora que esconde la señal más significativa de su identidad, aunque también hay pequeños aspectos que no son catalizadores de las historias sino que representan la construcción de identidad del autor a lo largo de su obra, elementos que va introduciendo formando la imagen de identidad que se reconoce al visionar la obra. Todos son elementos que ayudan a crear personajes característicos que constituyen una señal de autoría en sus películas, que son reconocibles por el espectador como propios de un director, como patrones que se convierten en identidad de autor, como imagen de marca personal o como su reflejo. Esta característica vista como una señal de autoría reflejada en aspectos como la construcción de los personajes constituyen un factor de creatividad porque convergen diversidad de planteamientos dentro de una señal de identidad y la capacidad de generar nuevos planteamientos siguiendo elementos muy arraigados en su personalidad artística.

En narrativa los aspectos donde existe más novedad es en los recursos expresivos, los autores los replantean formando otros con nuevas dimensiones y nuevos significados, tanto a nivel de imagen y lenguaje, como del discurso.

Con estos datos se propone un modelo de autor y la configuración del proceso creativo cinematográfico basando en el cine español como referencia, que puede tener aplicaciones profesionales, como también para la enseñanza, que ayuden a una mejor comprensión del proceso e incentiven futuros estudios.

Un director-autor es capaz de decir lo que siente, basándose en experiencias personales o en una investigación exhaustiva, a través del lenguaje cinematográfico. Siempre busca expresarse de la mejor manera posible por medio de sus herramientas, que suelen ser únicas o basadas en elementos muy personales, como los mo-

vimientos de cámara, la psicología de sus personajes, los diálogos, la estructura de las historias o el tema. Debe tener la capacidad de descubrir relaciones en sus experiencias y que estas establezcan una relación nueva, que se vean manifestadas en la película en forma de nuevas maneras de lenguaje y expresividad cinematográfica, que representen sus ideas, su visión y sus experiencias. Este proceso debe formar una configuración nueva donde la conectividad sea una condición necesaria.

El cine contemporáneo es un cine de directores profundamente comprometidos con ellos mismos, más que un cine encasillado en géneros. Es un cine auténtico, tan diverso como las distintas personalidades de sus autores, tan rico como las visiones de cada uno de sus directores y sus distintas maneras de expresarse. Todos estos planteamientos convierten al autor en artista porque a través de este proceso logra expresarse elaborando productos creativos que reflejan por completo sus ideas y pensamientos.

4. Discusión

Los resultados la investigación necesitan una confrontación abierta con las teorías y conceptos que lo han generado. La creatividad es un área de estudio muy amplia, cuya aplicación al cine como proceso no era muy habitual, quizás porque se entiende que es un medio de expresión creativo por naturaleza y porque el proceso creativo parece que es solo ámbito de la producción. La preocupación por realizar y producir una buena película muchas veces se enfoca en labores más técnicas o de planificación, pocos se han preguntado cómo realmente se hacen las películas desde el interior de las personas que la quieren contar.

En cuanto a los resultados conseguidos en la investigación, es necesario profundizar un poco más en los aspectos personales de la creación, diseñando un futuro estudio que contemple el contacto directo con una muestra significativa de directores y así poder excavar en la personalidad de cada uno y obtener datos que ayuden a

esclarecer aún más el proceso creativo y el fomento de la creatividad. También es necesario idear un nuevo modelo de creación adaptado a la crisis, más barato tal vez, con nuevas maneras de promoción, de manera revolucionaria. Un modelo creativo de crisis necesita un consenso amplio sino fracasaría. A lo mejor el camino es desde la enseñanza como alternativa al cambio y a las nuevas plataformas expresivas que existen hoy en día.

La figura del autor español y del proceso creativo cinematográfico requiere un nuevo estudio que aporte otras herramientas que ayuden a consolidar más las bases de los procesos. Se han ubicado los elementos necesarios para argumentar y obtener resultados sobre cómo es la figura del autor en el cine español, y en este empeño se ha contribuido un poco al proceso creativo cinematográfico.

Es necesario seguir estudiando el proceso con nuevas investigaciones que fomenten la creatividad cinematográfica. También es necesario ahondar en los criterios de autoría con investigaciones que se enfoquen desde la persona y no desde los procesos. Existen muchas propuestas sobre dirección cinematográfica y muchas otras sobre cómo fomentar la creatividad, sería útil un nuevo estudio sobre una aplicación de estas conclusiones a metodologías que puedan incentivar la creatividad de la persona y así también de la autoría.

Lo que se plantea son nuevas perspectivas para la enseñanza y para los mismos directores, aspirantes y profesionales, que ayuden a mejorar su aprendizaje y su labor.

5. Referencias

BARQUERO CABRERO, J. D. (2005), *Comunicación estratégica: relaciones públicas, publicidad y marketing*, Madrid, McGrawHill.

AMABILE, T. (1996) *Creativity in Context: Update to the "Social Psychology of Creativity"*,

Boulder, CO. Westview.

AUMONT, J. (1990) *Análisis del film*. Barcelona. Paidós

BARTHES, R. (1986) *Retórica de la imagen*. Barcelona. Paidós

BESCÓS, J. M. R. (2000). *Creatividad y comunicación persuasiva* (Vol. 4). Univ. Autónoma de Barcelona.

BORDWELL, D. (1996) *La narración en el cine de ficción*. Barcelona. Paidós

CALDEVILLA DOMÍNGUEZ, DAVID (2005): *El sello de Spielberg*. Madrid, VisiónNet

CHACÓN ARAYA, J. (2011) *Una revisión crítica del concepto de creatividad*.

Revista Actualidades investigativas en Educación. Vol. 5. Num.1 Instituto de investigación en Educación. Universidad de Costa Rica.

CASSETTI. F. (1990) *¿Cómo analizar un film?* Barcelona. Paidós.

CHATMAN, S. (1990) *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. MADRID. TAURUS HUMANIDADES.

CSIKSZENTMIHALYI, M (1998) *Creatividad*. BARCELONA. PAIDÓS.

CSIKSZENTMIHALYI, M. 1999: Implications of a systems perspective for the study of creativity. En R. J. STERNBERG, (Ed.); *Handbook of creativity*. CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS.

CORBALÁN BERNÁ, JAVIER *¿De qué se habla cuando hablamos de creatividad?*

Cuadernos FHyCS-UNJu, Nro. 35:11-21, Año 2008. Universidad de Murcia – España.

CORREA, P. (2011). Procesos creativos. Polémikus. Ciencias de la Comunicación–Los Libertadores. Universidad Jorge Tadeo Lozano. Colombia, 11-21.

DEL CASTILLO, G. E. D., & ESCANDÓN, G. (2012). *Pensamiento, creatividad e innovación*.

DELEUZE, G. (2012). *¿Qué es el acto de creación?*. Fermentario, (6).

DREHER, J. Reflexiones sobre creatividad: El poder de subjetivación del ser humano. Erschienen in: Cuadernos de Filosofía Latinoamericana ; 33 (2012), 106. - S. 15-25

FIELD, S. (1994) *El libreo del guión*. Madrid. Plot

FILINICH, M. I. (2015). *Enunciación*. Eudeba.

GAUDREULT, A & JOST, F. (1995) *El relato cinematográfico*. BARCELONA. PAIDÓS

GENETTE, G. (1989) *Figuras III*. Barcelona. Lumen

GREIMAS, A.J. (1990) *Semiótica*. Madrid. Gredos

MASLOW, A (1983) *La personalidad creadora*. Barcelona. Kairos

MCKEE, R. (2002) *El guión*. Madrid. Alba

MITRY, J. (1978) *Estética y psicología del cine: Las formas y las estructuras*. Madrid. Siglo XXI

MONREAL, C. (2000) *¿Qué es la creatividad?* Biblioteca nueva. Madrid

SANTOS, M. R. (2009). *Pensamiento creador para los tiempos de crisis*. *Encuentros multidisciplinares*, 11(31), 27-32.

GARCÍA, F. G. (2012). Posibilidades creativas de la imagen. Inteligencia y creatividad. *Revista ICONO14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes*, 1(2), 153-169.

GARCÍA, F., & RAJAS, M. (2011). *Narrativas Audiovisuales: el relato*. Madrid. Icono 14 editorial.

PEÑA TIMÓN, V. "Movimiento y acción narrativa"

GONZÁLEZ V, J.E. & CALDEVILLA D, D.(2015) El sello de autor desde una perspectiva holística: en busca del creador de la narrativa audiovisual. creaciones audiovisuales actuales, 91.

Grupo SI(e)TE. Educación. Creatividad, educación e innovación: emprender la tarea de ser autor y no sólo actor de sus propios proyectos

Revista de Investigación en Educación, nº 10 (1), 2012

GUILFORD, (1971) *The structure of intellect*. New York. Mac Graw Hill

PASCALE, P. 2005: ¿Dónde está la creatividad? Una aproximación al modelo de sistemas de Mihaly Csikszentmihalyi. *Arte, Individuo y Sociedad*, 17: 61-84

RIAMBAU, E & TORREIRO, C (1999) *La escuela de Barcelona*. Barcelona. Anagrama

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

STERNBERG, R y O'HARA, L. Creatividad e inteligencia. CIC (Cuadernos de información y comunicación). 2005, 10

SÁNCHEZ-NAVARRO, J. (2006). *Narrativa audiovisual* (Vol. 61). Editorial UOC.

TORRANCE, E.P (1969)

TARKOVSKI, A. (1991) *Esculpir en el tiempo*. Madrid. Rialp

URRUTIA, J. (1976) *Contribuciones al análisis semiológico del film*. Valencia. Colección de textos cinematográficos

ZALDIVAR. M; SOSA, Y; LOPEZ, J. (1998) Definición de la flexibilidad del pensamiento desde la enseñanza. *Revista Iberoamericana de Educación*. España