

Unidad III: La realidad

CLASE 10

Filmografía obligatoria

- A propósito de Nice, Jean Vigo, 1930
- Araya, Margot Benacerraf, 1959
- Buenos Aires, David Kohon, 1966
- <https://drive.google.com/drive/u/1/folders/103BlwCan4F61MFI80OdJscP6vkhgo8zb>

Bibliografía Obligatoria

- Bitácora de clase
- Weinrichter, Antonio (2004) Desvíos de lo real. El cine de no ficción, Madrid, España: T/B Editores. (Leer pág. 9 a 42).
- Campo, J. (2010) “Confluencias entre vanguardias históricas y documental”, Revista Imagofagia.

CLASE 11

Filmografía obligatoria

- La tierra tiembla, Luchino Visconti (1948)
<https://drive.google.com/file/d/1e8aAE8XVFyVQs82IU25sHduGRSy1JP1u/view?usp=sharing>
- Cléo de 5 a 7, Agnès Varda (1961)
https://drive.google.com/file/d/1IBfz7ZU_pntQzK5lgBOFD3A94wQMyUjB/view?usp=sharing

Bibliografía Obligatoria

- Bitácora de la clase
- Douchet, Jean. Ciencia en Godard. En Cinema comparat/ive cinema Vol 1, 2021, pp 46 a 49
- Caro, Pio El neorrealismo cinematográfico italiano. Editorial Alameda, Colección Estela, , México.

Bitácora 10

-acercarse a lo real a través de diferentes estéticas y compromiso social

-Real/ficción, verdad/ ilusión, objetividad/subjetividad, sin manipulación/constructo fílmico

-Tres momentos: 20/30/40 inicios del cine documental, vanguardia/ experimentación, cine social/ propaganda (Grierson)

60 Neorrealismo italiano, Tv “estamos en vivo”, cine directo, cine verité

90/2000 Giro subjetivo 80, caída del muro, primera persona, indeterminaciones

-En estas épocas hubo una modificación de principios sobre discurso documental.

-Comolli dice “el cine nace monstruo” con la cabeza de Meliés en un cuerpo de Lumière→ destino contrariado, energía de espectáculo y tensión de la escritura → se diferenció entre documental y ficción, pero el cine “devora sus fronteras”, se hibrida constantemente→ documental y ficción, opuestos cómplices, el uno no funciona sin el otro.

-Lumiere→ efecto documental o vocación documental, no hay “documental” porque no hay discurso audiovisual, porque no hay aún orden, modificaciones temporales/ espaciales, fragmentos y modificaciones de los sucesos.

-Documental propone tensión entre la experimentación y las formas de trabajo con el lenguaje y la construcción del conocimiento social sobre el mundo, que a su vez entabla una negociación con el espectador a través de parámetros de legitimidad y credibilidad. Lo que veo “ha estado allí” (mundo histórico)

-No es necesario que el documental construya por vías racionales y argumentativas un conocimiento sobre el mundo.

-Documental trabaja con materialidades de lo real/ ficción con materialidades imaginarias, existentes solo para ser filmadas (Beceyro) → utilizan el mismo lenguaje (audiovisual), como los diferencio? → a través de la catalogación. al decir que es documental hay un pacto → posición asertiva del documental: afirma algo sobre lo real (Plantinga)→ dimensión ética: hay un espacio de confianza con el Otro. El Otro pone límites (éticos). Porque trabajamos con personas reales ponen un límite (ético) más tangible del que pondría un actor, dado que estamos trabajando con sus vidas (reales), con “ellos mismos” → Documental y ficción toman distintas materialidades como materia prima de trabajo e implican distintas obligaciones éticas

-Nichols→ expone que el documental no es ni una ficción inventada ni una reproducción fáctica del mundo en el que vivimos; el documental es una representación que se refiere a la realidad histórica. Continúa y explica que el documental involucra personas reales (actores sociales) que se nos presentan como ellos mismos en historias que transmiten una propuesta plausible de las vidas, situaciones y eventos retratados, a partir de un punto de vista particular del documentalista que muestra una forma de ver el mundo histórico directamente, en vez de una alegoría de ficción

-El documental propone una verdad subjetiva, dado que no existe posibilidad de objetividad plena.→ No existe la realidad sin los discursos culturales, sociales, políticos que la moldean, sin la perspectiva de quién la nombra. “Es una obligación ética del documentalista representar lo que, a su entender, es verdad, del mejor modo posible”.→ Comolli dice que toda manipulación del material lo dota de una “no-realidad”. Todo material que es reproducido por un lenguaje, sino es ficción, es al menos ficcional o ficticio.

-El documental ha nacido híbrido Por dar un ejemplo, uno de los primeros documentales, “Nanook el esquimal” de Robert Flaherty (1922) realiza puestas en escena (ficcionalizaciones)

- Si el documental y la ficción manipulan sus materiales, quizás haya que buscar la diferencia entre ficción y no-ficción en otra parte → una obra es un documental, porque trabaja con materiales de lo real,

porque ha sido catalogado como tal y porque el espectador satisface su expectativa documental cuando lo ve. (Plantinga)

-Campo→ un documental "es el constructo ligado a visiones situadas en contextos espacio-temporales específicos. Pero, aún de esta manera y frente a otros tipos de cines, el documental guarda un vínculo diferencial con lo real"

Inicios del cine. Configuración del objeto del documental: la alteridad

-El cine comienza siendo registro de lo real. Y colonialista → Lumiere y sus registros de la otredad cultural→ . La marca ideológica que llevará por mucho tiempo el cine documental tiene como herencia la ideas de las vistas Lumiere. El otro cultural se vuelve objeto de registro → a lo largo de la historia (no como único tema, pero si central) se constituirá al otro como objeto del documental, "el otro étnico, el otro social, el otro trabajador" y se elaborará un saber en torno a él (Bernini)

El documental "vanguardista" y el documental "clásico". Convivencias

-En la década del '20 aparecen las obras documentales. Flaherty con Nanook el esquimal y Vertov con El hombre de la cámara. (inaugurarán) los lineamientos de dos de las experiencias con lo real más representativas de este periodo

La vanguardia documental

-Plantean una relación con lo real → entendidas como una reacción a un modelo predominante que trae nuevas percepciones del mundo atravesadas por la pos-guerra y el horror, y también por una profunda mirada positivista de cambio y progreso (las dos caras de las vanguardias históricas), fueron retratadas por los artistas en la calle, en el espacio público, entre la gente

-Una preocupación con la cuestión social , por fundir el arte con la vida,

-Vanguardia (20,30 y mediados 40)→ experimentación formal, potencialidad interpretativa→ fragmentación, yuxtaposición, collage, contrapunto, efectos ópticos→ evidencia la manipulación→ tiende a lo anti narrativo para alejarse de la tradición artística precedente → salir a la calle, filmar la realidad, captar la vida social y transformarla → intención de mostrar al hombre ciudadano y también trabajador, en un mundo en cambio, en crisis. El otro aparece, ya no como uno distante y subalterno (colonizado), sino como cómplice o víctima del fulgor positivista

-Vertov querido → Cine ojo, cine grabación de los hechos→ cine documental sin actores→ Cine ojo, yo veo (con la cámara)→ cine- yo escribo (yo grabo con la cámara sobre la película)→ cine- yo organizo (yo monto (manipulación)→ Cine- ojo es la concentración y descomposición del tiempo, utiliza todos los medios de rodaje al alcance de la cámara, utiliza todos los medios de montaje posibles yuxtaponiendo y ligando entre sí cualquier punto del universo en cualquier orden temporal→ Vertov se plantea que a través de la manipulación se llegará a la verdad.

Documental clásico

-*Nanook el esquimal*→ Es vox populi que en varias escenas Flaherty le pide a Nanook que realice prácticas obsoletas para los esquimales. Si el otro (los esquimales), es inducido (por el director) a actuar de una forma que supo ser (un buen "salvaje"), si se lo manipula para que actúe para la cámara. ¿Qué lugar tiene en la representación? Surge así el espectáculo del otro (exotizado).

-Cuando Grierson pronuncia que estábamos frente a "documental" y bautizó a ese tipo de cine

-Cine social/ propaganda→**Grierson** y GPO Unit films, trabaja y promueve instituciones gubernamentales/ estatales para producir→ "tratamiento creativo de la realidad" (filmación en estudios, ficcional)→ el documental debía ser dramático, tener un propósito social serio, debía educar a las masas, y ayudarles a entender cómo era la sociedad y cómo funcionaban las instituciones públicas que organizaban sus vidas

→objetividad (vs cine imitativo de ficción)→ argumentación e información→ posicionamiento hegemónico→ voz over, narración articulada→ cine como herramienta útil para crear conciencia colectiva→ giro socio-político, que domestica la experimentación en las formas cinematográficas para hacer sus mensajes más directos y efectivos.

→La “voz de Dios”, esa voz que todo lo sabe, característico del modo expositivo (Nichols, 2001) marcará la etapa fundacional del documental.

-Grierson se la manda, porque para generar el tipo de discurso que quería tomaba elementos típicos de la ficción.

-El cine documental estableció un pacto con el espectador, pero diferente al de la ficción. El pacto de veracidad que se establece en el cine documental constituye a un espectador que sabe (o cree) que aquello que ve sucede en el mundo histórico, que existió necesariamente antes de ser filmado.

-*Memory of camps*→ las imágenes eran tan horrible que no sabían si los espectadores iban a creerlas→ El cine documental tendrá que revisar sus formas de acercamiento a lo real, porque el nuevo espectador ya no cree de la misma manera en esa relación que el cine tejió con el mundo.

-*Noche y niebla* (Renaiss)→ La obra busca sin dudas realizar un gesto de memoria, bajo un carácter reflexivo. Citando la voz de Resnais, quién narrará la pieza, “La sangre se ha secado, las gargantas se han callado. Los bloques ahora son sólo visitados por una cámara. La hierba cubre los senderos una vez pisados por los prisioneros. La corriente ya no circula por los cables eléctricos. No se oyen mas pisadas que las nuestras”. Podríamos aventurar que, por ser una obra constituida bajo cierta institucionalidad y posicionada como una obra documental- porque trabaja con lo real, porque afirma algo sobre el mundo, porque tiene un compromiso ético-, el hecho de que el director realice marcas de enunciación (mencionar la cámara presente y las pisadas de él y su equipo) convierte a esta obra en una de transición entre lo clásico y lo moderno, en una suerte de "manierismo documental", genera una crítica del modelo documental previo pero dado el marco de contención de la obra (las instituciones implicadas), no habría crisis de la relación del cine con lo real.

-Espectador se enfrenta con un otro distinto, un otro muerto. Se encuentra con restos de un otro. →De aquí en más nada será igual. “El espectáculo ya no es inocente, y el espectador tampoco” (Comolli)

La modernidad. Hacia un nuevo cine documental

Neorrealismo italiano

-Se presenta como un acontecimiento “que trastorna ese sistema que oponía el documental y la ficción, la objetividad y el artificio, el mundo y los estudios, las “personas comunes”, (...) y los actores profesionales. Con el acontecimiento neorrealista el documental ya no puede seguir postulando esa verdad” (Bernini)

-Cambia la forma de ver lo real→ Las ruinas que deja la guerra se constituyen como decorado de representación→ Si antes el andamiaje formal (el lenguaje) se encargaba de borrar sus huellas y darle sobre todo lugar a lo narrado, en la etapa neorrealista comenzarán a convivir, incluso a competir, lo narrado y la narración. Nada podrá hacernos olvidar de las ruinas de la guerra

-**Elementos marcados:** lo anti-retórico, el anti-espectáculo, lo anti-estelar y el antihéroe. → hay poco tiempo y dinero →relación diferente entre lo cotidiano y el espectáculo, para situar al espectador más cerca de lo real→ no-actores, en muchos casos con sus propias historias y formas de vida → personajes más ambiguos, con temores y contradicciones→ salir a la calle.

El “Direct cinema” y el “Cinema vérité”

-Estos cines encuentran su fundamento en la pérdida de fundamento del documental objetivo. Ya no puede pretender “ser una imagen transparente del otro”, porque “esa imagen es producto, y es productora, de una ‘impresión de realidad’ que en sí misma es ideológica” (Bernini)

-Cine directo (USA)/ cine verité (Francia)(60)→ influencias de las neo vanguardias “Nouvelle Vague” y “Neorealismo”→ Influencia de la TV, “estamos en vivo”, simultaneidad, efecto de realidad/ producen tensión y en diálogo →La mosca en la pared, CD (no se interviene, no se musicaliza) / la interacción en lo real, verite (salen a entrevistar)→, el verite si interviene.

→*Modalidad observacional*→ instalado por el Direct cinema ('60)→ nuevas temporalidades (nuevo espacio-tiempo)→ habla de grado cero de manipulación sin intervención →La mosca en la pared (no se interviene, no se musicaliza) →Weinrichter explica que este modo coincide con la transformación del cine, su paso hacia la modernidad (su desapego con la ficción clásica), apareciendo un rechazo a los recursos empáticos del documental clásico (la música, la voz en off/over)→ abordar una realidad social y humana conflictiva desde diversos compromisos con el mundo histórico→ intercambio verbal no narrativizado, aparición de la poesía

→Cámaras ligeras, se liberan de trípodes, se mueven con los cineastas, sonido sincrónico→ registro del azar del movimiento, enfoque y desenfoque, cambios de planos (teleobjetivos/zoom) → voz over reducida al mínimo (la narración parasitaria como le decían), sonido prevalece. El verite utiliza la palabra del otro, entrevistas, conversaciones→ inmediatez y espontaneidad, azar, vida cotidiana, “detrás de bambalinas” en eventos→ retórica del no control-, estética “amateur”, más libre, menos planificada, más espontánea

→Había una necesidad social de llegar a la realidad de otra manera, por eso las cámaras ligeras.

→*Modo participativo*→ intervención del director bajo la forma de mentor, participante, acusador o provocador en relación con los actores sociales

→No significa que no haya manipulación, eso pasa en el montaje→ el cine verité se mintió a sí mismo (vs. la planificación de cine hegemónico, el corsé del tiempo abstracto, parámetro narrativo).

- Barnou *“el documentalista del cine directo llevaba su cámara ante una situación de tensión y aguardaba a que se produjera una crisis; el cinéma vérité de Rouch trataba de precipitar una crisis. El artista del cine directo aspiraba a ser invisible; el artista del cinéma vérité de Rouch era a menudo un participante declarado de la acción. El cine directo encontraba su verdad en sucesos accesibles a la cámara. El cinéma vérité respondía a una paradoja: la paradoja de que circunstancias artificiales pueden hacer salir a la superficie verdades ocultas”*

-Agnés Varda es una de las exponentes más reconocidas en el terreno del cine documental influenciado por la Nouvelle Vague→ inaugura lo que podemos llamar el film-ensayo, “uno que se despliega a través de múltiples modalidades que reciclan los juegos de la vanguardia para convertirlos en dispositivos retóricos que promulgan la posibilidad de un reflexión audiovisual que recupera las formas y los propósitos del ensayo literario” →impronta política e ideológica que se plasmará en las obras→ busca volver más difusa la línea entre realidad y ficción, sin que eso vaya en detrimento de un cine que afirma algo sobre lo real, que se vincula con materiales del mundo histórico. Es decir que este cine, el moderno, vuelve a vincularse fuertemente con la ficción (con lo ilusorio), pero esta vez dejando eso en evidencia.

El cine documental latinoamericano. Un posible recorrido por la historia del cine etnográfico

-Paranaguá (2003), historiador brasileño, explica que es en la década del '50 cuando asistimos a un nuevo punto de inflexión y a un aumento en el número y visibilidad de documentales que trabajan y parten de las problemáticas de la región como base argumental.

-El surgimiento de un cine documental no comercial y con fuerte impronta social, política y antropológica genera un nuevo espacio para la inclusión de sujetos sociales que previamente carecían de voz propia en las representaciones cinematográficas.

-**Cine etnográfico** → crea relatos sobre la otredad cultural→ remite a la documentación de ideas, prácticas y costumbres culturales de grupos de seres humanos→ Dos características: el registro del otro

diferente (en muchos casos amenazado con desaparecer ante el avance modernizador) y la dedicación al registro y la observación de comunidades de lugares lejanos a las grandes ciudades privilegiando el campo, la selva, la montaña como espacios de documentación de culturas

-*Vuelve Sebastiana*→ La película combina elementos documentales con elementos ficcionales. Esta característica será parte de la impronta del cine de Ruiz → expositiva, voz over→ se cruza con un niño Aymará y establecen un vínculo. Él le comparte comida y juntos van caminando hasta llegar a pueblo Aymará, donde Sebastiana ve "el modernismo". Se encuentra a su abuelo que le dice que vuelvan. Por un lado aquí aparece el sonido sincrónico del diálogo entre ella y él en su lengua (como si el abuelo fuera en este momento una fuente de memoria de la historia y los valores de un pueblo que no quiere desaparecer) y, además, se inicia un flashback introducido por la voz over, mientras traduce. Le sugiere que vuelvan, juntos, a su pueblo, a sus costumbres y valores ancestrales. Finalmente, emprenden la vuelta, (a la identidad y a los valores Chipayas). Sebastiana, más joven y curiosa, quiere ir y conocer otra cultura, y es su abuelo, quien le pide que vuelva (al origen). Aquí el cruce inter-etnia (Chipayas-Aymará) que proponen los niños, se ve coartado por el abuelo→ El trabajo de mezcla entre ficción y documental en esta obra no busca, como sucedía en el cine documental clásico, guiar y educar (dramatizar) lo real. Podemos afirmar que esta pieza híbrida se (pre)ocupa de presentar en pantalla una problemática hasta ahora oculta en el cine Boliviano (y Latinoamericano en general): las consecuencias del colonialismo y el avance de la modernidad.

-con el surgimiento de la televisión y la consolidación de otros medios de comunicación en los años cincuenta - que articulan lo inmediato y adoptan un carácter expositivo directo-, el cine pierde su aura de medio privilegiado para la vehiculización ideológica hacia los sectores medios escolarizados de la población

-Birri→ uno de los cineastas del continente que promueve la idea de un nuevo cine documental →cine militante de los '70→ *Tire dié* es una de las primeras expresiones de un cine de denuncia concreta y explícita sobre la desigualdad social en la región latinoamericana→ Se trata de una encuesta social fílmica que presenta imágenes en términos de evidencia documental. La estrategia brega por un cine nacional, realista y crítico, basado en la investigación de un problema social, en tomar la cámara y salir a la calle para que, quienes sufren, cuenten su propia historia con sus propias palabras" → El tono irónico/satírico de la voz over quede evidenciado por la información que provee (ridícula e innecesaria); la misma da cuenta de una suerte de burla a la forma expositiva →modalidad participativa, cámara baja la altura de los personajes sociales. La voz es narrativa y la de los personajes→ Las imágenes de los niños pidiendo monedas son vistas desde el tren, con cámaras picadas, por aquellos que tiran las monedas. Esto deja en claro esta división social arriba-abajo→ "deja de ser sólo cine para ser historia, para ser sociedad, para ser política, para ser militancia"

-Benacerraf→ poético →*Araya* surge en un contexto donde había una renovación temática y estilística de la mano de las neo-vanguardias→ La obra busca mostrar las condiciones de vida y trabajo de los habitantes de la península de Araya→ voz narra, como si leyera un poema, un día en la vida de esos hombres y mujeres que viven del mar

→Deleuze dice: habían llegado a la "verdad del cine" porque habían destruido todo modelo de verdad anterior (que siempre es de los amos o de los colonizadores) al descubrir la función de fábula/narrativa de "las voces subalternas"

Ejemplos clase:

-*El hombre con la cámara* (Vertov)→ yuxtaposición en el montaje: ojo coincide con movimiento de la cámara → la gente común→ repetición de planos, situaciones, gente que camina por esas puertas, angulaciones de cámaras, la cámara se ve

-*Inflación* (Richter)→ vanguardia alemán→ yuxtaposiciones→ trabajo gráfico (números)→ stop motion→ las caras de la gente (Metropolis)→ actuación, aparece lo ficcional

-*Night Mail* (Wright/Watt)→ produce la GPO (Grierson), cine social→ correo nocturno de Escocia a Londres→ voz over (informativa)→ iluminación plana, filmada en estudio no en el tren→ pone elementos ficcionales en documental→ Grierson “vamos a educar al ciudadano para que funcione en el mundo”

-*Hombres de Aran* (Flaherty)→ trabajar con el “buen salvaje” (Nanuk, Moana)→ cine social→ tamaños de plano: ella en plano cerrado, pasa a ellos en el mar. Montaje paralelo → aparece la intriga, cazan o no al tiburón?→ Flaherty es narrativo→ aparece la ficcionalización→ son prácticas que los hombres de Aran ya no realizan, y después una estética de montaje→ imitativo al cine clásico.

-*Listen to Britain* (Jennings)→ propaganda→ concatenación de situaciones→ trabajo sonoro→ no hay una línea narrativa fuerte pero si son escenas que muestran a Gran Bretaña y su posición con la guerra

-*High School* (Wiseman)→ cine directo (USA)→ Los movimientos de cámara bruscos, los re-encuadres, el zoom in y zoom out constantes, hablan de una relación muy distinta del documental con real → trabajo espacial: no se entiende mucho las pautas del espacio→ efecto acumulativo no lineal, no hay narrativa clara pero cada escena va sumando contenido y sentido lo que genera líneas de pensamiento→ crítica a las instituciones.

-*Crónica de un verano* (Rouch y Morin)→ verité, modo participativo→ entrevistas en la calle y un departamento→ el espacio público y privado

-*O poeta do castelo* (Andrade)→ cinema nuovo→ acercamiento a un poeta (el tío)→ voz over (poema)→ mucha angulación de cámara→ intervención musical, diferente al cine directo que dice no musicalizar→ todos los significantes visuales acompañan al poema.

-*Saludos cubanos!* (Varda)→ aparece la voz del autor→ su voz aparece de forma reflexiva→ stop motion con fotos, globos gráficos

-*Camino a la muerte del viejo reales* (Vallejo)→ evidenciado el simulacro, “vamos a hacer que el pibe haga de...”→ hay personajes marcados, el hijo del viejo por ej→ el cine de los 90 dice q no existe la verdad

Desvíos de lo real, Weinrichter

-“*El principio de realidad*” ha sido descubierto por la TV con ese formato periodístico que el público identifica de forma exclusiva con el documental → Aparece el *reality show* que convierte lo real en entretenimiento.

-Antes la imagen de la guerra y los movimientos sociales pertenecían al dominio del documental de compilación o film de montaje, pero ahora la TV lo transmite en directo en un loop que lo lleva de ser titulares a iconos mediáticos → El espectador se familiariza con la textura visual de lo real.

-Documental de nuevo cuño: se mezclan elementos reales con estrategias propias del cine dramatizado.

-El falso documental, que se pone la piel de cordero del cine documental (usando actores no profesionales, etc.). Se apropia a veces de estrategias del cine experimental (autonomía del ámbito estético, auto-expresión).

-El término documental resulta insuficiente para dar cuenta de la diversidad del trabajo en la actualidad.

-Aparece el concepto de No Ficción: zona entre el documental convencional, la ficción y lo experimental.

→ No ficción=no definición→ Libertad para mezclar formatos, desmontar discursos establecidos, síntesis de ficción, de información y reflexión → Zona entre la narración y discurso, entre historia y la biografía singular y subjetiva→ Es un cine que parece heredar la vocación reflexiva del cine de la modernidad y que incorpora algunas de sus mismas estrategias.

-Noción clásica de documental en crisis.

-Hablar del mundo desde una perspectiva personalizada, involucrando al espectador con una inteligencia pensante.

El imposible documental

-La concepción misma del cine documental parte de una doble presunción: que es lo opuesto al cine de ficción y que es una representación de la realidad. → Toda forma de representación incurrirá siempre por definición en estrategias que acercaran la película del lado de la ficción con que se invalida la primera presunción.

-Tras una etapa clásica de relativa inocencia, el documental aprendió a imitar mejor la realidad gracias a la ideología de no intervención del cine directo. Pero esta aspiración de objetividad se reveló ilusoria y comenzó a recuperar elementos expresivos, subjetivos y reflexivos, difuminando las fronteras que lo separaban del cine de ficción y perdiendo el miedo a presentarse como algo construido pero sin perder su pretensión de ofrecer un discurso sobre el mundo.

-La vocación del documental consiste en hacer una representación de la realidad y que debe ser objetiva **ERROR** → Esa objetividad no existe ya que se enfrenta a muchas etapas de manipulación, expresión, intervención, subjetividad, etc → El problema se extiende a todos los niveles: En el antes, con el “pacto” entre el documentalista y la realidad que luego se reflejará en la escritura del film, y con los actores sociales. En el durante, con la influencia de la cámara sobre los eventos registrados y sus actores, sin olvidar el punto de vista de la toma (lo que se decide encuadrar). Y en el después con el proceso de seleccionar, ordenar, exponer y subrayar u omitir determinados elementos del material filmado, estructurándolo para convertirlo en una narración.

-Se puede tomar dos posturas: confiar en la buena fe del documentalista (dice Carroll que el espectador sabe que una película es documental cuando sus responsables, el exhibidor y la publicidad le dicen que lo es y eso condiciona su respuesta a la película, llevándole a evaluar lo que en función de criterios “objetivos”). → Concluir que todo documental es ficción (la tradición crítica insiste que toda forma de manipulación, inevitable, del material de partida convierte el resultado en subjetivo y por lo tanto en algo ficticio).

-Comolli dice: *“Desde el momento en que se convierten en película y se sitúan en perspectiva cinematográfica, todos los documentos filmicos adoptan una realidad filmica que o bien añade o sustrae algo a su particular realidad inicial (...) en ambos casos falsificandola ligeramente o atrayéndola al lado de la ficción.”*

-Renov dice: *“Todas las formas discursivas, el documental incluido, son, si no ficcionales, sí al menos ficticias, en virtud de su carácter trópico. La diferencia entre no-ficción y ficción es hasta qué punto puede considerarse el referente del signo documental como un fragmento del mundo arrancado de su contexto, en vez de algo fabricado para la pantalla.”*

-Nichols: Comparte con la ficción los mismos rasgos que comprometen absolutamente cualquier forma de objetividad rigurosa, si no la convierten en algo imposible. Es también una forma de representar el mundo que niega sus propios procesos de construcción y el efecto formativo de los mismos.

-Maysles y Wiseman consideran que el montaje es una ficcionalización del material (ninguno ve en esto un aspecto problemático de la realización de cine de no ficción: al igualar manipulación con ficción lo que hacen es llamar la atención sobre los aspectos positivos y creativos de su arte) M: en cierto sentido el montaje es ficción porque están ensamblando todo y cambiando las cosas de sitio. W: ficciones de la realidad. Similar a un novelista que informa sobre unos acontecimientos.

-Kramer: Se trata de ficción por cuanto se produce una constante interacción imaginaria entre el mundo y yo.

-Morris: Consideran el documental como una sub-especie del periodismo..No hay ninguna razón por la que los documentales no puedan ser tan personales como el cine de ficción y llevar la marca de quienes los realizan. La verdad no viene garantizada por el estilo o la expresión. No viene garantizada por nada.

Una crítica de la crítica

-Plantinga proponía considerar el cine de no ficción como un discurso y no como una representación, como un cine que afirma algo sobre lo real y no que lo reproduce → la ficción y la no ficción se distinguen por su actitud ante lo que él llama “mundo proyectado”, un modelo que se construye para hacer afirmaciones sobre la realidad. → La relación entre el discurso y el mundo proyectado se organiza a partir de parámetros como la selección, el ordenamiento y el énfasis y el punto de vista.

-Plantinga sustituye el término de punto de vista por voz cuando se refiere a la perspectiva general que se desprende de la película, así caracteriza la posición o actitud que se desprende del discurso de una película → Nichols clasifica películas de no ficción según el modo de representación que favorecen, Plantinga lo hace a partir de su voz → las divide en voz formal, abierta y poética basándose en el grado de autoridad narracional que asume la película (en el caso de las voces formal y abierta) y en la ausencia de autoridad en favor de intereses estéticos (poética) → La diferencia no radica en la actitud de afirmar algo sobre el mundo proyectado sino en el carácter discursivo, en la voz formal hay una autoridad epistémica; exploratorio y no concluyente en la voz abierta; y de esteticismo epistémico en la voz poética.

-Voz formal explica el mundo al espectador de una forma unificada y plena de sentido, propone una argumentación definida y favorece un estilo y narración clásicos

-Voz abierta no formula preguntas tan claras o no las responde tan claramente y organiza el texto según estructuras parecidas a las del cine modernista. Voz del cine directo, que pretende no tener voz.

-Voz poética tiene la utilidad funcional de englobar a los textos que no caben en otras tipologías: el documental poético, reflexivo, el cine vanguardista que utiliza elementos de la realidad y hasta el modo paródico (fake)

El bautismo de un cine sin nombre

-Ni el énfasis en el exhibicionismo (cine de atracciones) ni el énfasis en la recopilación de evidencia (documentación científica) proporcionan una base adecuada para el film documental. Carece de un sentido de la voz oratoria del cineasta (Nichols) → Faltaba el carácter científico (o meramente técnico) de la toma de vistas de la realidad y el cine de atracciones con el énfasis en la exhibición de conductas espectaculares o exóticas → La experimentación poética del cine influido por las vanguardias de principios de siglo. → Desarrollo de la narración que permite contar historias tanto ficticias como reales → La retórica que permite hablar de ese mundo real desde una perspectiva personal

-Si el cine de ficción primitivo desafiaba la creación del efecto diegético porque aún no sabía cómo producirlo, la divergencia del primer cine documental procede menos de no saber cómo “reproducir” la realidad de que no saber cómo debía ser un documental, al no haber instaurado su propia normativa.

-El hombre de la cámara (Vertov) → Idea de la mirada del cine-ojo (que resulta del trabajo de cámara y el proceso de montaje) era muy superior a la del “imperfecto ojo humano.” → cine-ojo imponía una mirada que corregía las limitaciones de la visión humana y permitía revelar los aspectos menos visibles de la realidad → cine-ojo resuelve el problema del montaje, fuente de “ficción”

Normativas

-Grierson es uno de los que fija la idea del género en 1926 con la película *Moana* de Flaherty que le puso el nombre de documental y lo definió como “el tratamiento creativo de la actualidad”, y el de la realidad. → Sus declaraciones hicieron ver al documental como un género “utilitario, pedagógico e impersonal” → La ideología griersoniana proyecta una severidad y una concepción dogmática del documental como arma de mejora social, pero luego aparecen proyectos expresivos como “*Night Mail*” con su comentario en verso y la secuencia final montada como un poema rítmico, o “*Coal Face*” que tiene una partitura musical de Britten que rebasa lo descriptivo → Usan decorados y actores, tenían guión, imágenes compuestas y a menudo banda sonora.

-La escuela griersoniana fue criticada por los mismos colegas por haber hecho que se identificase su particular concepción con el documental en general. Empezaron a atacar su licencia artística para dramatizar el material y los realizadores del free cinema de los ‘50 renegaron de la tendencia de interpretar la realidad con fines proselitistas.

Sus ideas son en cierta medida responsables de cierta concepción del documental, aquella que lo asocia con el “discurso de sobriedad” como dice Nichols, un discurso que acarrea connotaciones de “autoridad, gravedad y honestidad”. Una versión diluida de esta concepción, está en la base de la segunda cristalización normativa del documental que está en la mente del gran público. John Corner lo sintetiza: *El documental ha sufrido dos transformaciones. En primer lugar, se convierte en una categoría genérica de la TV internacional, que le ha dado un perfil público. En segundo lugar, el documental de TV se ha visto dominado por lo periodístico, por la utilización de la forma documental como un medio para hacer un reportaje expandido.*

-La televisión sigue siendo su principal cauce de exhibición y determina tanto sus contenidos como los formatos que debe adoptar.

-El documental creativo, “de cine”, sigue teniendo mal acomodo en la programación porque desatiende, y quizás pone en evidencia, los criterios periodísticos del reportaje: la urgencia de la crónica de actualidad, necesidad de proyectar un conocimiento “completo” y consensual sobre el mundo social, la primacía de un discurso “informativo” que no se juegue la credibilidad (de la cadena) enredándose en enojosas cuestiones como la construcción subjetiva de dicho discurso, etc.

Psicofonías: oyendo la voz de Dios (docudrama)

-Nichols define los modos del documental como: “formas básicas de organizar los textos en relación a ciertos rasgos o convenciones recurrentes” y luego los califica como “modos de representación que funcionan un poco como sub-géneros del propio género”.

-Bruzzi critica el modelo de Nichols ya que *“su árbol genealógico” en el que sobreviven los que mejor se adaptan impone un falso desarrollo cronológico (...) para poder sustentarlo, se obliga a co-existir a documentales brutalmente heterogéneos dentro de un mismo modo. El documental no se ha desarrollado a lo largo de líneas tan rígidas.* → La crítica se basa en la idea de que un modo sucede al anterior superándolo y por lo tanto cancelándolo de alguna manera. Nichols aclara que no pretende que sus modos funcionen así, que diferentes modos pueden convivir hasta en la misma película.

Modo expositivo: De la etapa fundacional (Flaherty, Grierson, cine propaganda bélica)→ Voz de Dios (Rotha). De una autoridad epistémica, exterior al mundo representado → Sin sonido sincronizado, doblado. Comentario prima sobre la imagen. Establece juicios “bien fundados” sobre la realidad que presenta: las entrevistas, si las hay, subordinan a la argumentación, al igual que las imágenes sirven para ilustrarla.→ La voz establece un discurso universal lleno de autoridad epistémica (Plantinga). Poco espacio para ambigüedad, contradicción o multiplicidad de voces → Montaje cumple también una función retórica, incluyendo pasajes rítmicos o asociativos, sirve a una continuidad proposicional, más que espacio-temporal y, a veces, favorece “yuxtaposiciones inesperadas”:

Tiene dos variantes: -argumentativa

-poética: más libre y musical.

Docudrama: Años ‘40 → se caracteriza por la estrategia de dramatización de hechos reales. Sujetos actúan ante la cámara “haciendo de sí mismos” en una reconstrucción de su realidad→ variante discutida porque se sitúa muy cerca de la temida ficción→ Para el documental desde el punto de vista ortodoxo, la única alternativa al *estar allí* de hechos históricos es el archivo. La estrategia de mezclar realidad y ficción, surge a partir de la dificultad de conseguir metraje auténtico en ciertos escenarios reales, dada la carencia de material ligero.

Los riesgos del directo

Modo observacional: Años ‘60, *direct cinema* norteamericano → fruto de innovación: equipos más ligeros de 16mm, permiten filmar con menos luz, grabar sonido e imagen sincronizadamente. → No intervenir en los eventos, exhibición textual de esa no intervención. No hay música, ni entrevistas, ni reconstrucción, ni voz en off. *Fly on the wall*. Un extremo es la cámara oculta → Filmar la realidad sin tratar de controlar, o explicar. → Sonido directo y tomas largas favorecen una impresión de continuidad espacio-temporal→ Se filma al sujeto y su vida cotidiana, se lo saca de su condición de signo o paradigma de una situación general, de mera ilustración de un discurso y ni siquiera se pretende

establecer un “contexto”. Se logra una impresión de tiempo real o tiempo vivido. Estos sujetos observados con una gran minuciosidad en una actividad no dramatizada acaban viéndose provistos de una riqueza de caracterización comparable a la de esos personajes redondos de los que hablaba Forster en las mejores obras de ficción. →Rara vez se cumple esa no intervención en la práctica.

→Wiseman, purista del cine directo, duda de la superioridad moral del modelo, al reconocer que todo documental es *arbitrario, sesgado, tiene prejuicios, está comprimido y es subjetivo* y al afirmar la importancia del montaje como análisis retroactivo (en el momento de filmar no te fijas en una secuencia buena, buscas filmar la secuencia. El montaje es analizar la secuencia de un modo que tenga sentido para el espectador).

→Evita todo trazo de la intervención del equipo de rodaje.

→Textura con grano, sin trípode que incurre en reencuadres y “tirones” y en algún desenfoque momentáneo; son marcas de autenticidad también utilizadas por películas de ficción para vestir de documental.

Modo interactivo: (o participativo): Años ‘60→ Historia oral: personajes hablan a cámara, entrevistas.→ Aparece el documentalista, participante declarado de la acción, provocador de la acción.→ Se evidencia el proceso de rodaje. Paradoja de que circunstancias artificiales pueden hacer salir a la superficie verdades ocultas. →El espectador es testigo de un mundo histórico representado por un auténtico actor social.

Modo reflexivo: Años ‘80. Se centra en los procesos entre cineasta y espectador.→ Ya no habla sólo del mundo histórico sino también de los problemas y las cuestiones en juego a la hora de representarlo. Se plantea las cuestiones de la representación, la objetividad, el realismo, su condición de ser algo construido, etc.→ Hace consciente al espectador de su formato y sus manejos por medio de un proceso de extrañamiento. Su tema es cómo se construye una representación del mundo histórico.→ Nichols dice que su defecto es que tiende a ser demasiado abstracto y a perder de vista la realidad histórica. La auto-reflexividad debe propiciar la utilización de estrategias como “la discontinuidad entre el sonido e imagen, la distorsión de la imagen, la interrupción de secuencias temporales naturales, testimonios falsos a cargo de actores y la mala apropiación de metraje histórico en un contexto incongruente (Richardson). →Desafía el efecto de realidad sobre el que se funda este cine.

→Puede ser también un texto ensayístico que utiliza el formato de la no ficción para proponer reflexiones o discutir ideas sin necesidad de proceder a un extrañamiento de las formaciones del género ni a desafiar su efecto de verosimilitud.

Lettre de Sibéria sería auto-reflexivo por la serie de discrepancias que introduce entre palabra e imagen (presenta las mismas imágenes de la ciudad y trabajadores con discursos y músicas diferentes, cambiando el sentido de las mismas).

Sans Soleil sería un ejemplo de cine reflexivo que establece una relación entre narración e imágenes, sin necesidad de deconstruir nada (y por más que uno de sus múltiples temas sea la representación de la memoria histórica, una cuestión auto-reflexiva donde las haya).

-----hasta 1991-----

Modo performativo: Proviene del modo reflexivo. Es performativo si describe una determinada acción de su locutor y si su enunciación equivale al cumplimiento de esa acción.→ Los enunciados performativos no son verificables más allá de su función de anunciar una acción. Insistencia en mostrar la respuesta afectiva del documentalista a la realidad, la intervención del sujeto se presenta como un acto de habla de alguien que responde tanto a la realidad como a la cámara. Se refiere a la acción del realizador (puesta en escena del director en acción).→ Enfatiza la subjetividad y autorreferencialidad. El participante se pone en escena, ya sea el objeto del documental o un narrador omnipresente y decididamente encarnado como Moore que se convierte en un personaje más. →Una obra que subraye el proceso más allá de los resultados, que se centre en todo lo que sucede antes del comienzo de cualquier documental.

Modo poético: Proviene del modo expositivo. Subraya las formas en las que la voz del cineasta dota a los fragmentos del mundo histórico una integridad formal y estética específica en cada film determinado. →Tiene una doble virtud: acoge géneros y épocas muy diferentes del cine documental; permite fusionar éste con la práctica experimental, rompiendo el corset de la prosa documental. →Buñuel, Chris Marker, Les Blanck, Kenneth Anger, Peter Forgacs.

→Ver el cine como una representación cultural y reorientar a la antropología visual hacia cuestiones formales y la inextricable relación que las une con la experiencia, lo afectivo, el contenido, el propósito y el resultado.

Documental ensayo: auto reflexivo y en primera persona.

Cine Verdad (verité): En los sesenta se pone al alcance de los cineastas unos equipos portátiles que pueden sacar a la calle. Hasta el '59 no se usaba el sonido directo. Se filmaban las imágenes del mundo real y luego se sonorizaban. Poco contrato de realismo una imagen que no tiene sonido original incorporado. En el 60 nace el documental, aunque ya estaba hace 40 años, porque está la posibilidad de grabar sonido directo. La revolución del verité es la revolución en la que nace el sujeto, el actante. El sujeto como tema documental. Ya no son emblemas de LOS esquimales, LA clase obrera. Hay individuos. El pequeño personaje al que podemos acercarnos. Ej: Salesman.

Performativo (correcciones): Años 80. Performance del sujeto donde ya no es su verdad pura y dura la que vemos sino su verdad para la cámara. Tiene dos lados: la actuación delante de y detrás de cámara, sujeto frente a y cineasta detrás de. El sujeto ya no es él mismo sino que es para la cámara, ya no es subjetivo porque el cineasta se expresa a sí mismo en su relación con la realidad que registra. Al documental se le pide que no tenga punto de vista. Ya el mismo encuadre es un punto de vista. La duración, montaje. Una cosa es que no pueda ser objetivo y otra cosa es que eso lo convierta en ficción.

Documental: película que nos ofrece un relato sobre el mundo real, un discurso sobre el mundo real. Cuando en el cine documental la imagen da impresión de que realmente estamos viendo la realidad ante nuestros ojos, es cuando aparece la subjetividad (del narrador, documentalista, de su presencia), "no es que el mundo sea así sino que yo pienso que es así y me muestro enunciando esto". No solo es el director frente a la cámara, también se usa la voz en off, el comentario, el punto de vista es personal, primera persona. Se empieza a revelar que están actuando para la cámara, actuando su verdad, su forma de ser, a sabiendas de que hay una cámara delante.

Reality Show: No! Eres objetivo, eres ficción, o eres una cosa en el medio que se llama Reality Show. Puro documento por un lado y pura ficción por el otro. Hasta qué punto lo de actuar para la cámara es una escala muy difícil de determinar dónde empieza y dónde termina la realidad.

Las trazas del contrato entre sujeto y documentalista: El documental actual de alguna forma lo enseña. Las tomas falsas son cuando los actantes reconocen la presencia de la cámara. El director las deja para poner en evidencia el protocolo. En lo performativo hay un reconocimiento, una traza, una pista de que ese documental es enunciado por alguien. Y si ese alguien es rico y habla de los pobres, hay una problemática diferente que el documental clásico no tenía en cuenta. Lo performativo es lo último que ocurre en la historia del documental y que separa bastante del paradigma verité y el cine directo pero no es todavía post-verité, no es lo entendemos como expansión del documental.

Hay cosas que no se pueden llamar documental pero que no son ficción, una zona intermedia:

Fake: Es ficción pero a su vez mantiene una relación con las formas del documental, porque se las señala como tales, como formas, como un repertorio formal. Welles y su Guerra de los Mundos.

Historias, argumentos inventados que se benefician de repertorios formales del documental: el archivo, la entrevista, tomas observacionales sobre el terreno. Un rasgo post-moderno del documental.

Autoconciencia.

Subjetivo/ performativo (Ensayo): El documentalista hace una performance, se vuelve personaje. Su postura no es neutra, no es objetiva. Categoría conflictiva en literatura. No está muy claro lo que es. No es un tratado científico, no es objetivo pero tampoco es pura ficción. Está en el medio. Habla de la Zona, un territorio no definido.

Nuevo uso de Archivo: Los materiales de archivo son manejados con cuidado porque ya tienen una carga ideológica y un punto de vista (ej: nazis en el guetto de Varsovia). El documental moderno los utiliza y le dan un nuevo sentido. Compilation film, film de montage. Sacar un elemento de su contexto y ponerlo en uno nuevo de donde surgen sentidos nuevos.

El ensayo es un pensamiento en acción. Alguien que piensa en voz alta. No es autobiografía, es hablar desde uno mismo. Usan imágenes muy variadas de fuentes muy variadas. Un efecto collage. Filmar algo que ya está filmado, volver a dar a ver.

Archivo también es algo que una ha rodado, no es solamente algo ajeno.

Modo Poético: Qué es el modo poético de Nichols? Todo lo que no entra en las otras categorías las puso ahí. Se resiste a las formas documentales donde, de alguna manera, se pierde el mundo real, donde se ve más lenguaje. Se pierde el referente, el mundo histórico y político.

Confluencias entre las vanguardias históricas y el cine documental, Campo

-Bazin→ en el cine hay “dos grandes tendencias opuestas: los directores que creen en la imagen y los que creen en la realidad”

-Catalá→ La importancia dada a la visión por el arte de vanguardia se vuelve a poner el énfasis en la realidad para la elaboración de un discurso documental. De esta manera confluyen los intereses de quienes quieren modificar el “contenido ético” y de aquellos que pretenden una transformación “estética” en la “conciencia del espectador”

-la restitución de la experiencia “de vida” conduce a los procedimientos estéticos de la vanguardia, aplicados al cine, a “constituir al discurso cinematográfico en un ‘arte de lo real’, que comuni(que) la ‘experiencia de la vida’ y supe(re) la ilusión referencial del realismo como escuela estética” (Aprea)

-Las vanguardias de los ‘20 hacen que Catalá diga “si el cine quería ser realista tenía que haberse subido al carro de la vanguardia, que perseguía una visión profunda de la realidad, en lugar de confiar en la esencia del documental que se conformaba con preservar el testimonio de una visión de muy corto alcance”

-**Vanguardia**→ para el arte es una ruptura con el orden establecido y con la tradición (Bürger)→ reduce su aplicación del concepto al período de movimientos potenciados en la entreguerra europea → en cuanto a la ruptura con la tradición, maneja dos tesis: la vanguardia niega a la institución Arte en su totalidad y, por otra parte, se ubica en contra del status del arte en la sociedad burguesa → el “fracaso” de las vanguardias históricas reside en la absorción institucional.

→ la voluntad de los movimientos de vanguardia se define por el retorno del arte a la praxis vital, el ingreso a la vida convirtiéndose en práctica cotidiana. “llevando el arte a la vida” (Eco)→ dice que experimentalismo no es lo mismo que vanguardia ya que “experimentar significa actuar de forma innovadora respecto de la tradición establecida” con la voluntad de hacerse aceptar. Crítica al arte desde adentro de la institución, soñando que “sus experimentos se conviertan en norma con el tiempo.” Mientras que la vanguardia pretende provocar queriendo “ofender socialmente a las instituciones culturales”. Como dice Poggioli, crítica al arte desde el afuera de la institución oponiéndose a sus preceptos y tradiciones establecidas.

-**Vanguardia y cine** → la vanguardia se interesa en el cine cuando, por su tosquedad, aparece en las ferias, se proyecta en los cafés populares, e inclusive como número o espectáculo de circo; por ser un espectáculo popular lejos de la institución del Arte → empieza en la década del ‘10 pero será recién en 1916 que el futurismo se dedica seriamente al cine. “el cine se presentaba en {el como la consumación de las utopías maquinísticas anheladas.

→ Poco después de los futuristas fueron otros artistas de vanguardia los que tomaron la posta en defensa del cine “como vehículo de representación que ofrecía innovadores espacios pictórico-cinéticos, rasgo que, según éstos, no sugerían las demás artes. [...] Salvador Dalí, Man Ray, Fernand Léger y Hans

Richter defenderán fervientemente el lenguaje cinematográfico alabando sus diversos aspectos estéticos y plásticos”→ El desarrollo temporal de esas imágenes en movimiento les restituye el valor de las imágenes por sí mismas sin el auxilio, por demás bastardeado por ellos, del argumento→ en ese escape de la narración la vanguardia en el cine se dedicó poco a poco a indagar en lo real→ se opone a la reproducción “natural” de lo visible, al gesto mimético

→Albera dice: que no hubo movimientos de vanguardia en el cine porque la existencia de un cine de vanguardia hubiese supuesto una organización medianamente establecida que “popularizara su posición mediante manifiestos” y otros textos de difusión de sus ideas que pretendan la destrucción del cine como institución y sostengan una postura política sin apoyo de estructuras partidarias

→ Sin embargo se pueden reconocer las influencias de las vanguardias en el cine por procedimientos que luego fueron estandarizados

-Vanguardia y documental → no se escapan de “lo real” sino que plantean la ruptura para con la tradición culturizada sobre lo real, el realismo → Defenestran la idea de “ventana” de lo real para el cine destacando que “todo y cualquier realismo es siempre una cuestión de punto de vista, y significa la movilización de una ideología cuya perspectiva delante de lo real legitima o condena ciertos métodos de construcción artística” (Ismail Xavier hablando de Léger)

→ La propuesta antinarrativa y antimimética de Léger encierra un “nuevo realismo” que pretende trabajar a partir de nuevas condiciones de percepción en las cuales los objetos se liberen “de nuestra visión utilitaria, que lo aprisionan al definirles ciertas funciones”

-La decadencia de las vanguardias históricas (progresivamente con su institucionalización) también coincide con el surgimiento, adhesión masiva y crecimiento del poder de los fascismos europeos en entreguerras→ El carácter político de las ideas de vanguardia fue sostenido mediante un compromiso directo con los movimientos de izquierda antifascistas en casi todos los países de la Europa continental.

→Los cineastas vanguardistas no se quedaban en la superficie de la realidad y comenzaron a vincular la transformación estética con la ética del compromiso político. Para ser más claros: Luis Buñuel pasa del surrealismo explícito de *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930) al testimonio de *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933), otros realizadores experimentan fusionando procedimientos de las vanguardias con el discurso documental

-Cavalcanti→ por su trayectoria, sus films y sus discursos muestra que la vanguardia estaba “evolucionando hacia el documental”

-Vanguardia (histórica) y documental no fueron para investigadores y cineastas puntos disímiles y polares en el terreno del cine → las vanguardias han estado movidas por la preocupación de un vínculo más directo con lo real, que prescindiera de las artimañas y procedimientos de las artes instituidas. En el documental encuentran un campo para abonar con sus procedimientos discursos sobre lo real.

-Experimentación formal no es sinónimo de vanguardia→ resulta tentador atribuir la condición de vanguardia a toda experimentación que haga avanzar las posibilidades del medio, pero entonces deberíamos decir que Griffith es vanguardia aún cuando él sí experimentó con nuevas formas discursivas pero no para romper con todo convencionalismo.

-La opción por el documental también tiene una pata en el interés por el devenir de la sociedad.

-como destacaba Albera, la politización de los artistas en los treinta les hace acentuar su mirada de la sociedad, pero no lo harán mediante un movimiento brusco ni un giro de 180 grados. Su “nuevo realismo”, siguiendo a Xavier, quien se basa en Léger, y su voluntad de borrar las fronteras entre el arte y la vida no mantenía del todo alejado su vanguardismo y experimentaciones del discurso documental. Desde ya, sí los mantenía lejos del film documental narrativo al estilo de Robert Flaherty pero no tanto de las sinfonías visuales de ciudades que muchos de ellos harán posteriormente. “Documental” no significa necesariamente desarrollo narrativo sino, siguiendo a John Grierson, tratamiento creativo de lo real.

-Se acercan al documental como discurso figurativo de lo real debido a tres principios procedimentales:

→ Por oponerse a la narración en favor de la “continuidad de lo real”

→ Por ubicarse en contra de la representación realista mimética o naturalista en favor de una liberación de los objetos para restituirlos en su integridad (Léger)

→ Por proyectar un arte de la vida que, en el período de auge de los fascismos europeos, los realizadores consideraron necesario politizar en la producción de films documentales para incidir en los debates sociales.

-Por antinarrativa, antirealista y ubicarse del lado de la experiencia vital, la vanguardia histórica estuvo mucho más cerca del cine documental de lo que hubiésemos imaginado.

-El vínculo de los artistas de vanguardia con el cine documental se allana con una palabra: perturbación. Si el cine de vanguardia quiere perturbar al espectador para hacerlos saltar de su butaca, para decirle que el espectáculo cinematográfico no es más que otro engranaje en la maquinaria del poder; el documental, con la crudeza de las imágenes de lo real, está involucrado en la misma voluntad hasta el punto de ser indiscernibles.

Bitácora 11

-Contexto europeo, Post Segunda Guerra Mundial → Neorrealismo Italiano y Nouvelle Vague francesa → se alejan de la producción de carácter industrial para hacer foco en los individuos, ya en relación con su entorno social (Neorrealismo italiano) ya en función de problemáticas individuales (Nouvelle Vague).

-Los dos fenómenos tienen un corolario político muy potente detrás → son profundamente políticos que abordarán esos posicionamientos e formas diferentes → profundamente críticas

-hay tensión con lo real, porque trabajan desde la ficción con actores sociales y problemáticas que están atravesando diferentes personas

Crisis del sistema de estudios

-La edad de oro de Hollywood termina con la aparición de la TV→ concentración monopolística de la exhibición, que estaba prohibida (en 1948 se decreta la ilegitimidad de los monopolios), sumado a la competencia de la TV, la transformación de las preferencias del público -que se cansa de ver repetidamente las mismas historias- y, fundamentalmente, con la aparición de sectores críticos que infravaloran la producción de los estudios, sobrevalorando la producción del llamado cine de autor. Surge la llamada política de autores → Los estudios ven al cine como una herramienta económica, eso limita las posibilidades creativas de los directores. Capra: "los directores no tienen poder sobre la elección del argumento o el montaje final"

-Código Hays de autocensura (1934) → plantea que se puede o no mostrar o narrar en Hollywood y la posterior persecución de los actores o directores partidarios del comunismo (caza de brujas), el cine de géneros hollywoodense se estanca

-División en géneros se organiza a través de tres sistemas:

→ el sistema de producción, haciendo que cada estudio desarrolle un género en particular, con sus actores específicos. La MGM se dedica a los musicales, la Universal al cine negro, la Paramount a las producciones históricas, películas de terror, la Warner Bros el western, policiales entre otros géneros.

→ El sistema figurativo/narrativo, teniendo gran cuidado en los recursos formales pero aplicados, según los críticos, a contenidos triviales. Lo fundamental en estas composiciones es lo que no se ve, el montaje, y justamente es lo que contribuye a comunicar.

→ El sistema político ideológico que conllevan en sus relatos, que irá variando de acuerdo con los cambios históricos.

-Western, un recorrido → Blue Steel: típico del género, joven John Wayne, planos generales de vaqueros cabalgando, emboscadas en cañones montañosos, el triunfo del bien sobre el mal → La muerte tenía un precio: aparecen los spaghetti western cuando el género se desgasta, donde aparece una burla al

género, exagerando los rasgos del género original, el duelo no está destinado a que los oponentes mueran sino que los une en la búsqueda del criminal.

-Citizen Kane→ escapa a las distintas categorizaciones y, sin embargo, es etiquetado como drama→ Welles pone en juego una estrategia de trabajo que escapa a la habitual de la política de estudios y montaje y utiliza el plano secuencia → Bazin ve en esta técnica su creencia respecto de la imagen captada a través de un mecanismo técnico, registrar la realidad misma de manera automatizada, sin gran intervención por parte de un sujeto, salvo la selección del objeto: la pintura se esforzaba en crear una ilusión que era suficiente en arte; mientras que la fotografía y el cine son invenciones que satisfacen la obsesión del realismo. La pintura siempre estaba sujeta a la subjetivación, la imagen debía a la presencia del hombre. De la pintura barroca a la fotografía genera una satisfacción completa de nuestro deseo de semejanza por una reproducción mecánica de la que el hombre está excluido. La originalidad de la fotografía reside en su esencial objetividad. Por primera vez, entre el objeto inicial y su representación no se interpone más que otro objeto. La personalidad del fotógrafo sólo entra en juego en lo que se refiere a la elección, orientación y pedagogía del fenómeno.”

-Bazin no tiene en cuenta que se produce el llamado montaje interno, el plano-secuencia, que va a contradecir al montaje invisibilizado con que las grandes producciones construyen su relato

Neorrealismo italiano (1942-1952)

-Un movimiento, básicamente, cinematográfico surgido en Italia durante la posguerra cuyos principales representantes fueron Rossellini, Visconti y de Sica.

-Adquiere resonancia mundial por primera vez con ROMA, CITTA APERTA de Rossellini, primera película importante realizada en Italia tras el fin de la guerra, A pesar de la presencia de muchas características ajenas al neorrealismo, reflejaba claramente la lucha por la existencia que los italianos libraban día a día bajo la ocupación alemana de Roma

-Pio Caro dice que se puede considerar una escuela dado que cumplen con ciertas características en su manera de realizar sus obras: “tienen una característica completamente opuesta al cine italiano que le precedió, y un sabor propio ya internacionalmente admitido; en segundo lugar, ocupa un período y está íntimamente ligado a un hecho histórico de trascendencia –la guerra-, y por último, se compone de gentes que tienen parecidos antecedentes, iguales maestros y las mismas ansias de lucha.”

-No irrumpen con la caída de regímenes dictatoriales, sino que ya había búsquedas estéticas novedosas. La idea de la mayoría de estos nuevos cines fue rescatar de la tradición cultural de cada país lo que consideraban más valioso, tendiendo puentes hacia el pasado, con una mirada renovadora. Se insertan en una renovación cultural más amplia, que abarca también la literatura, la música, las artes plásticas.

-El Neorrealismo es considerado el precursor de estos nuevos cines por la época temprana en que surgen sus producciones→ Ossessione (1943) de Luchino Visconti es considerado el primer film neorrealista.

-Principios: (Raymond Bordé) → no conforman lo esencial del movimiento

1º el verdadero tema del film no recae en lo que sucede a los personajes, sino que está por detrás, algo más amplio que las experiencias individuales retratadas (por ejemplo, la desocupación, o la explotación)

2º los intérpretes, en algunos casos son profesionales, pero en la mayoría de los films neorrealistas, los protagonistas son quienes viven las experiencias que son retratadas. Se pone en evidencia de este modo, el trasfondo humano de los relatos. Desde un punto de vista técnico, se suprime el ensayo y el diálogo parte de sugerencias y no de la reiteración de un guión preestablecido.

3º se suprime el estudio en la medida de las posibilidades, dejando lugar a las locaciones reales donde los personajes viven.

4º diálogos no son convencionales

5º se prefiere el blanco y negro, con predominio de los grises y no los contrastes

-Cine anterior al neorrealismo (de los teléfonos blancos) era de carácter comercial y escapistas, en estudios, apoyando al régimen de Mussolini → del seno del mismo surge los rebeldes

-Durante la Segunda Guerra Mundial los estudios fueron destruidos o convertidos en campos de refugiados, escasez de película virgen, problema con los laboratorios de revelado por falta de insumos. El Neorrealismo se entiende como una refundación del cine italiano aunque, paralelamente, también resurgió la producción de carácter industrial.

-La carencia de dinero no era obstáculo para hacer buen cine, sino que daba libertad para las historias que se querían contar.

-No hay miedo de mostrar la ruina y miseria, ni de la sencillez de sus primeros trabajos, realizados con elementos técnicos mínimos.

-Bazin observa que aparece una técnica narrativa, una relación entre la cámara (tipos de encuadres, montaje, movimientos de cámara) y los hechos narrados, los ambientes, los objetos. La cámara es como el ojo humano que guía la narración, en una necesidad más biológica que dramática. El hecho es el elemento que da unidad al relato.

-Estos cineastas destruyen convenciones, reflejan un cambio, no tanto político cuanto social y humano. Su trabajo consistió en asimilar y adaptar la realidad italiana a modelos cinematográficos diferentes.

-Zavattini, guionista principal de los filmes de De Sica, incorpora en su propuesta teórica, la unión entre cine, literatura y periodismo, tornándose aquella en uno de los rasgos principales del cine italiano de posguerra.

-Las temáticas tomadas de crónicas periodísticas serán el punto de partida para el abordaje de distintos directores, adoptando significaciones diferentes.

-Cine encuesta (Zavattini)→ consiste en realizar un relevamiento de situación del pueblo o grupo social que se quiere retratar, y de las problemáticas que surgen, los conflictos sociales, historias personales. Con todo ese material, se establecen las pautas sobre los núcleos centrales del guion del film a realizar. →Ej: Ladrón de bicicletas (Observar los espacios donde se filma, los personajes, las necesidades, la banda de sonido, la decisión que toma la mujer. En el último plano de la secuencia, se ve con claridad que no se trata de un problema individual, sino de una gran cantidad de gente que debe hacer lo mismo para poder subsistir, a través de empeñar los objetos que le resultan valiosos.)

-Fórmulas del melodrama→ coincidencia abusiva (toda la desgracia de una población se muestra concentrada en una familia) →música usada a modo de pleonasm: subrayando las emociones de los personajes→ Historia contada a través de vivencias de los individuos y no el individuo visto a través de la Historia, se humaniza el relato.

-Uso de guión flexible

-Se plantea anti-retórico, abandonando retratar lo ejemplar para mostrar lo cotidiano; el carácter de anti-espectáculo, reduciendo la distancia entre la vida y el espectáculo, situando al espectador en la conciencia de lo real. Esta actitud marca la reflexión sobre los mecanismos del cine en tanto espectáculo

-Anit-estelar, rechazo de la presencia de los "divos" buscando trabajar con actores que no formen parte del star-system y lo que conlleva a personajes antihéroes: no intenta tener conductas ejemplares, sino que vive las circunstancias; ofrece dos modelos (Monterde), mezcla mártir/héroe positivo no exento de contradicciones y temores, y el hombre cualquiera. Un personaje que nunca perderá la noción de pertenencia de clase y de ser parte de una colectividad. → El no uso de actores conocidos no es tan radical (sorry anti system) , buscan un nuevo tipo de estrella y alejarse del glamour con actores y actrices cuya belleza difiere de los cánones convencionales. Así conforma su propio sistema de estrellas

-Es una de las fuentes principales para los cines políticos latinoamericanos en lo que refiere a las temáticas, el compromiso con la sociedad que retrata, la pertenencia política, denuncia social, etc.

-el Neorrealismo se caracteriza por la ambigüedad estética fruto de una voluntad realista entendida como forma de implicación en los acontecimientos del contexto social y una llamada a la implicación sentimental del espectador, convertido en cómplice mediante una escritura abiertamente melodramática en mucho de los films; en un constante fluir de lo individual a lo colectivo, en una mezcla de postulados

humanistas y políticos que devienen en una auténtica moral neorrealista que, a la postre, resulta el elemento más explícitamente definidor del Neorrealismo y el que mejor permite establecer límites y clasificaciones.

-Se caracteriza: tramas ambientadas entre los sectores más desfavorecidos, abundante en el uso de exteriores. Actores no profesionales entre sus secundarios y, con frecuencia, incluso entre los protagonistas. Refleja la situación económica y moral de Italia en la posguerra, y reflexionan sobre los cambios en los sentimientos y en las condiciones de vida: frustración, pobreza, desesperación...

Cine moderno. Nouvelle vague (Nueva Ola) francesa y la política de autor

-Francia en los años '60

-Sobre todo lo real del cine

-Neo vanguardia, contra cultura.

-Habla de la propia historia del realizador, de su experiencia.

-Bande à part (Banda aparte) (Godard, 1964) → mezcla de cine negro, comedia y drama.

-Serie de pequeños cambios tecnológicos (cámaras más ligeras, mejoras en captación del sonido directo, aparición de distintos tipos de objetivos) → favorecieron también al sistema de estudios

-Pero estos cambios tecnológicos no son el cambio. Lo que cambia es el lugar desde donde se mira el mundo. Aparece la individualidad, la expresión subjetiva del realizador → lo interesante es cómo utilizaron los nuevos recursos para generar una innovación en el campo del lenguaje audiovisual.

→ Aparece una nueva conciencia de los nuevos mecanismos de comunicación y de los cambios que se están produciendo

-Nuevo lenguaje que reflejará las transformaciones morales, políticas y sociales. Los realizadores se ubicarán en la búsqueda de lo nuevo y el rechazo de las tradiciones, al igual que en otras manifestaciones artísticas

→ puntos de contacto con el Neorrealismo: Su planteamiento negativo y su raíz crítica, que pretendieron derrumbar lo anterior, prima la vía de las individuales → rechazo al star system → historias de anti heroes → espontaneidad de los diálogos

-Bazin pone énfasis en la idea de realidad que otorga el registro mecánico de la imagen. Proclama la importancia del plano secuencia como un elemento clave a la hora de que el espectador se enfrente con la realidad, respetando lo más posible las condiciones cotidianas de la percepción de la vida. El cineasta debe respetar los tiempos, la duración de lo que está registrando sin interferencia del montaje.

-Astruc, camera stylo → La figura del autor toma un rol preponderante, donde puede poner en evidencia sus ideas y modos de ver, pero desde un punto de vista personal. Estos planteos, necesitaban de la elaboración de un método de análisis del relato audiovisual en su puesta en escena, su valor y su significación, focalizando el interés en los valores técnicos y formales del film.

-La Nouvelle vague propone una nueva forma de hacer películas, rompiendo con el cine tradicional a través de **recursos** como:

A) Hacer un cine personal;

B) La idea de cámara-stylo (cámara como si fuera una lapicera estilográfica). Se trata del cine de autor, en el que el director tenía que encontrarse creativamente por encima de todo.

C) Cine espontáneo y directo

D) Escapar del sistema de estudios;

E) Renunciar a la perfección formal (al lenguaje tradicional cinematográfico, la idea del montaje invisible); que se suman a la llamada política de autores, considerando hacer una producción más artesanal.

-Voz interior del personaje. → salto de cámara → plano secuencia → la continuidad la da la voz (Cleo)

-escenas de personajes en dormitorios, su intimidad

-romper con la continuidad

-Los jóvenes franceses apelan a la puesta en escena y plantean una profunda relación entre las dimensiones teórica y creativa.

-Bazin (this bitch again) plantea una teoría cinematográfica que no se basaba en el montaje sino en los elementos constitutivos del filme (sonido, objetivos, color, panorámica) que acentuaban la impresión de realidad, poniendo en evidencia el carácter manipulador y artificioso del montaje. Apela a un cine que respete las condiciones cotidianas de la percepción de las cosas y de la vida, recurriendo a la reproducción mecánica, la noción de “montaje prohibido”, continuidad y duración real del acontecimiento dramático representado. El plano secuencia, para él, permitirá una lectura más libre de la obra (chabón, hay un montaje interno, calmate) →el realismo es ontológico en el cine, y las películas que mejor lo interpretan y que más se aproximan a la esencia del cine son aquellas que reducen al mínimo las intervenciones manipuladoras y artificiales.

-Elementos que unían a directores cuyas obras apuntaban a la expresión de su subjetividad (Micciché):

1- La estructura narrativa: abandono de las tramas novelescas y la elaboración de personajes desarrollados.

2- El lenguaje fílmico: se abandonan las formas sintácticas y expresivas que ocultaban los procedimientos de puesta en escena, poniéndose en evidencia los recursos narrativos, evidenciando la subjetividad del autor.

3- La ideología: se sustituye la manifestación de un mensaje unívoco y directo por formas más desdibujadas, basadas en procedimientos alegóricos o metafóricos. (Más allá de que Godard, a fines de la década del '60 pasa a hacer un cine abiertamente político)

4- La estructura productiva: se hace necesaria una nueva forma de producción, distribución y exhibición de los films, alternativos a los circuitos comerciales tradicionales

-Truffaut: “todo buen film debe ser capaz de expresar simultáneamente, una concepción de la vida y una concepción del cine”, expresar las propias inquietudes y malestar. El nuevo cineasta toma conciencia crítica del medio utilizado reflexionando sobre su naturaleza y siendo consciente del lenguaje.

-Jean-Luc Godard: “cada film es un ensayo sobre las imágenes en aspectos narrativos y sociológicos”, establece una relación entre el director y la historia que se cuenta, así como una relación entre el actor y el personaje, reflexionando sobre el papel de los medios de comunicación (palabra, cine, publicidad, etc). Godard va a tomar como recurso la desestructuración de la continuidad fílmica, descomponiendo el flujo narrativo y de las técnicas de raccord clásicos, basándose en la improvisación, real o simulada.

-Estos cineastas, en el pasaje de la reflexión sobre el lenguaje cinematográfico a la realización, ponen en evidencia su propio malestar, y sus inquietudes. Su trayectoria en la crítica reflexiva los hace conscientes del medio expresivo que utilizan. Con lo cual, serán muy precisos en la elección de los recursos con los que quieren narrar sus relatos

Características:

-Forjar su estilo a través de la crítica en la revista Cahiers du Cinéma, sus películas se colmaron de referencias y citas de homenaje a sus realizadores más admirados.

-El deseo de renovar el cine les impulsó a redescubrir la “mirada” de la cámara y el poder creador del montaje, pues se reconocían férreos admiradores de Orson Welles.

-Tratar en sus películas la condición humana aislada en el marco de la sociedad pequeño burguesa de la posguerra.

-Considerar al cine como una especie de autoconocimiento personal, por lo que en sus películas aparecen claras referencias personales.

-Improvisación en quión y actuación

-Iluminación natural, siendo rodadas fuera de los estudios y con muy poco dinero

-Historias solían ser cantos a la plenitud de la vida, el deseo de libertad como valor central en todas sus dimensiones, y un nuevo modo de asumir la adultez desde la óptica de un espíritu joven

-Cámaras ligeras (formato no profesionales) y nuevas emulsiones sensibles permiten que se filme sin iluminación artificial

-Cámara al hombro y en locaciones naturales, sin necesidad de montar grandes escenografías

-Tomas largas

-Fotografía en blanco y negro, que se sirve en interiores de una iluminación indirecta, rebotada, para generar un ambiente realista al estilo de las iluminaciones difusas

-Técnica casi artesanal, con equipo técnico reducido, fuera del star system

-Bajo la influencia del neorrealismo italiano y del lenguaje televisivo, que trata sobre temas morales aunque no hurgue en las causas del comportamiento de los personajes.

-El lenguaje cinematográfico → Se rueda para mostrar el sentido de una realidad opaca. A través de la metodología y las técnicas de estos cineastas se obtienen unas imágenes inestables que comprenden contradicciones y también mucho más expresivas que representativas.

El montaje se caracterizó de discontinuidad, donde la temporalidad de las acciones y de las escenas era mucho más compleja y el orden de los planos estaba alterado, dando así una nueva perspectiva más retorcida pero más realista. A diferencia del que era el montaje tradicional, que pretendía pasar desapercibido, en El Desprecio de Godard se pretende atraer la atención del espectador sobre el proceso de filmación que empleaba.

→ Los planos más frecuentados fueron claves para mostrar un realismo que el espectador pueda captar y sentir → plano detalle/ picado/ contrapicado/ plano secuencia

→ Movimientos de cámara como travelling o panorámica, que introdujeron los directores de la Nouvelle Vague, quedaron más subrayados y aumentó la fluidez en este nuevo lenguaje puesto que daba libertad y realidad a las imágenes.

→ El magnetófono, multiplicó el uso de la presa de sonido directo. De este modo el micrófono adquiría mayor libertad para poder captar ruidos de varios lugares: desde voces de los personajes hasta cantos de los pájaros más lejanos.

→ Relevancia de la voz en Off en una gran parte los films era una manera de recurrir al sentimiento y a la percepción del espectador de forma que podía llegar a introducirse en su mente como un tipo de narración de las imágenes

-Existencialismo → es el tiempo de la angustia ontológica y su cara filosófica es el existencialismo (Sartre), reescribe las relaciones entre la esencia y la existencia.

-El fenómeno de la Nouvelle Vague encontró paralelo en el free cinema inglés, el cinema novo de Brasil, el cine de autor o la Generación del '60 en Argentina, el nuevo cine japonés → Gran parte de la actividad intelectual en torno al cine se desarrollaba no en los estudios de productores, sino en los foros, en donde se proyectan films, y se discutía sobre ellos entre el público interesado

Ejemplos de clase:

-Milagro en Milán → la madre le da una paloma mágica que le concede deseos

-Rocco y sus hermanos →

Caro, Pio El neorrealismo cinematográfico italiano

Realismo y neorrealismo

- Realismo cinematográfico es viejo, pero en Neorrealismo surge una forma peculiar de enfocar esa realidad y una crítica particular de la misma
- Viejo realismo era **deshumanizado, frío, sin poesía**
- Raymond Bordé enumera las **5 facetas de la escuela neorrealista:**

- 1) El **tema** del film no estriba en lo que sucede a los personajes sino en lo que está **detrás de ellos**. También puede estar basado en un acontecimiento de la vida real.
 - 2) Los intérpretes pueden ser **no-actores**. Los extras son casi siempre gente que representa su propia existencia (hacen lo que hacen en la vida real). Se suprime el ensayo y el diálogo no es fijo,
 - 3) Se suprime el **estudio**. Generalmente se graba en exteriores.
 - 4) **Diálogo** no es nunca convencional.
 - 5) La **fotografía** es raramente contrastada, se prefiere el **gris** al blanco y negro o al color.
- Auténtica particularidad de la escuela es su **espíritu de comprensión y de bondad** a la vez que de **lucha** → verdadero sentido del cine neorrealista no está en su forma de hacerse o de ser representado, sino en la **manera de enfocar la realidad, de sentirla y de comprenderla**
 - Verdadero precursor neorrealista es **Charles Chaplin** → representa esa tragedia del vivir diario mediante visión humorística-patética → **espíritu de lucha contra la injusticia**
 - También hay diferencias entre cine de Chaplin y cine neorrealista → pág 17 no entendi de que caca habla

Síntesis histórica de unas tendencias cinematográficas

- Italia fue uno de los primeros países que enfocó el nuevo arte desde un principio con una **mira teórico-artística** y también **práctica**
- Cine en Italia nace por el año **1900** cuando se fundan en Roma y Turín las dos primeras firmas cinematográficas, la Ambrosio y la Cines
- Cine italiano pronto se orienta por la **epopeya histórica** y por lo **pomposo y espectacular**
- También hay **cine de la "tarjeta postal"** → dedicado a cantar bellas panorámicas e historias amorosas
- Estas obras tienen papel preponderante hasta WWI, después con Mussolini vuelven a ponerse de moda
- Neorrealismo italiano tiene sus bases en el viejo realismo
- Además de las tendencias ya mencionadas existía también un **cine cómico, un cinema amoroso y algunas obras de auténtico sentido realista** (vieja escuela realista, antecedentes del realismo actual italiano)
- **Sperduti nel Buio** de Nino Martoglio (1914) se considera la **principal obra antecedente del neorrealismo** → en descripciones de pueblo napolitano se representan problemas e inquietudes típicos del cine de posguerra
- En 1933 **régimen fascista** orienta al cine hacia una producción publicitaria, de **propaganda** → cine histórico y heroico que engaña al pueblo y les hace creer en un florecimiento del Imperio Romano → cine de **mentira, falsedad, impostura, engaño** → se implantan tópicos que luego serán destruidos por el neorrealismo

- Durante época fascista algunos cineastas buscan aún demostrar la verdad → se refugian en lo irónico y banal, como comedias ligeras o cine amoroso, o en los films de los “teléfonos blancos”

La transición

- El paso de cine banal al neorrealismo es lento, es una transición **desde los últimos años del dominio fascista hasta una década después**
- **Circunstancia social de guerra** provoca un estado de ánimo que termina floreciendo y que justifica el nacimiento de la escuela neorrealista
- En época de transición siguen imperando las normas del cine viejo, pero ya no son las únicas ni tampoco las triunfadoras
- Con la guerra aparecen nuevas perspectivas → films son obras de propaganda pero ya con un **héroe popular, el soldado, el pueblo**
- *Piccolo mondo antico* (1941) de Mario Soldato → por primera vez hay un cine con un paisaje cuya vida se apoya en una profunda correspondencia con la **humanidad de los personajes**, por su emotividad o afinidad con unos sentimientos
- Francesco De Robertis y Roberto Rossellini dan el primer paso hacia un **realismo duro y cruel, con tendencia documentarista**
- *Un pilota ritorna* (1943) de Rossellini es una de las primeras películas que muestran la vida en los campos de concentración y la **auténtica miseria de las guerras**
- Con este sentido bélico y de propaganda y con la caída de Mussolini acaba esta época de transición tan varia, cuyas últimas obras tienen virtud de romper con un cine sin brío y de **afrontar problemas del presente** (la guerra)
- La influencia de la guerra no se dejó notar solo en el realismo documentarista, sino en hacer un realismo cercano a los sufrimientos del pueblo, al dolor y a la angustia que se veía por todas partes, y en **originar un fondo de rebeldía y de lucha así como una compasión humana**
- En síntesis, el nacimiento del neorrealismo se debe a las siguientes motivaciones de orden histórico y psicológico:
 - La guerra
 - La reacción del pueblo y de los realizadores no conformistas
 - El viejo realismo italiano y la doctrina
 - El cantar del pueblo que sufre

La reacción

- La reacción es toda una **psicología colectiva de lucha entre los italianos antifascistas** → se fijaron en las **escuelas realistas extranjeras** totalmente opuestas a los principios del régimen imperialista
- La reacción fue un movimiento que nació en **orden puramente práctico y político** pero que tuvo su reflejo en los cineastas
- **Revista Cinema** fue durante años portavoz de los no conformistas y con ella se fraguó una enseñanza a la que contribuyeron algunos de sus más destacados redactores
- Se fueron incorporando a la revista jóvenes adeptos y entusiastas a la tendencia reactiva → querían derribar la impostura y presentar ideas nuevas
- Cuando cae Mussolini y con él un estado de cosas falso, cineastas quisieron **mostrar y decir la verdad**
- Reacción llegó a adquirir un matiz marcadamente político en reuniones celebradas y en proyecciones privadas de films prohibidos por las censuras → también se exhibían **obras de Eisenstein, Pudovkin y Renoir** (escuelas más realistas eran la rusa y la francesa)
- Tendencia reactiva tuvo como principal consecuencia un acercamiento a los **problemas del pueblo** y un ansia de **destruir los eternos tópicos del fascismo** y de aquel **cine convencional** de comedias y epopeyas banales
- Viejos films de gran sabor ancionalista fueron puestos como ejemplo por los teóricos → *Za la mort*, *Historia de un Pierrot* y *Sperduti nel buio* (la que mencionamos antes) → **valorización del pueblo y de la tradición**
- Giuseppe De Santis sintetizó los **fundamentos de la reacción** y los problemas que el cine nuevo afrontaría:
 - Abajo los convencionalismos pueriles y amanerados que forman la mayor parte de nuestra producción
 - Abajo las elucubraciones fantásticas o grotescas de las que se sacan los puntos de vista y los problemas humanos
 - Abajo toda fría reconstrucción de hechos históricos o adaptaciones de novelas, cuando una necesidad política no necesita de tales recursos
 - Abajo toda retórica que presente a todos los italianos como formados por la misma pasta humana e inflamados por los mismos nobles sentimientos e igualmente conscientes de los problemas vitales

La guerra

- La guerra es un factor primordial en el nacimiento del neorrealismo → **pueblo estaba en contra de ella**

- Hubo en esta época iniciativa por hacer un cine diferente, pero faltaban cinta, capital privado y materias primas → **situación precaria obligó a realizadores a hacer un cine sencillo** → característica de escuela neorrealista
- Cineastas salieron a las calles a grabar un pueblo aniquilado por las circunstancias, que padecía y sufría miserias de las que no era responsable → **ansia de proclamar y de decir la verdad a los cuatro vientos**
- A la guerra se deben entonces estos factores del cine neorrealista:
 - Hecho en exteriores
 - Refleja un ambiente doloroso en son de reproche
 - Color gris
 - Sencillez de la realización
 - Aspecto documentarista

Los primeros films neorrealistas

- **Osessione** de Luchino Visconti:
 - realización y estilo inspirados en el **realismo ruso y francés**
 - puede señalarse como el **punto de partida del neorrealismo**
 - **ansia e inquietud** del presente
 - trata de buscar la **vida** y no la historia
 - prohibida por los fascistas, se proyectó solo después de caída de Mussolini → vista en proyecciones privadas
- **Cuatro pasos en las nubes** (1943) de Blasetti:
 - muestra una de las facetas que algunos films clásicos neorrealistas desarrollarían más tarde
 - se aprecia realidad bajo un prisma de **bondad y solidaridad**
 - escenas típicas de un **humorismo italiano**
- **Roma, ciudad abierta** de Rossellini:
 - abre la puerta internacionalmente al neorrealismo porque tiene **mucho éxito** → empezó a dar fama y sentido universal al neorrealismo
 - realizado con **escasos medios económicos**, sin autorización y en una ciudad italiana recientemente liberada
 - intérpretes escogidos entre gentes del pueblo, obreros, estudiantes o profesores
 - representa **seis etapas de la liberación italiana** filmadas al aire libre y rehusando estudios, actores y escenarios
 - se muestra con extraordinaria fuerza de imágenes la realidad de un país que ha sufrido la guerra
 - diálogo expresado con modo habitual de los no-actores

- pueblo bajo la guerra, la destrucción y el hambre, la conquista y la prostitución

Un nuevo camino del neorrealismo

- Con **El limpiabotas** (1946) de Vittorio De Sica hay un cambio definitivo hacia el neorrealismo que triunfará poco después, la escuela se afianza → no aborda el problema de la guerra sino un **problema social del momento** (niños que consiguen dinero en una sociedad pobre)
- Se abandona nuevo realismo a la manera rosselliniana (formulario y mecánico) para pasara a uno centrado en la **bondad y sentido social, más sentimental y emotivo**
- Se representa aspecto de existencia basado en la **vida cotidiana** → énfasis en hecho minúsculo que se produce en la simple existencia y en problemas a los que no da solución la sociedad
- Se empieza a hacer uso del **humor** (tomado de **René Clair**) y se recurre a la **idealización y al sueño** como hacía **Chaplin** → de él se toma también el sentido de la **desolación** y el **desamparo**
- Neorrealismo muestra existencia bondadosamente y la presenta con seres humanos cada día diferentes, mientras que Chaplin la muestra cercana pero con una mira estilizada y la presenta con símbolos
- Mayor crítica que recibió neorrealismo es que una vida mísera no tiene ningún atractivo

La pareja De Sica - Zavattini

- Vittorio De Sica y Cesare Zavattini son la pareja más representativa de la nueva escuela
- De Sica era el director y Zavattini el argumentista, quedando relegado un poco a segundo término cuando en realidad es el alma de la escuela
- Zavattini empezó siendo escritor de novelas
- bueno no dice mucho más porque el pdf está cortado lol

La teoría del cine neorrealista

- Teoría va quedando establecida unos años más tarde y son los mismos argumentistas y realizadores los que contribuirían a ello con sus propios films
- **Zavattini** estableció en artículos y films qué pretende conseguir, como ha de ser y qué fines tendrá → es el teórico más importante
- **Postulados morales** del neorrealismo:
 - Afrontar la realidad
 - Analizar a fondo
 - Eludir toda historia falsa o engañosa, o presentar esta como una fábula llena de ejemplaridades

- Narrar la vida simple y sencillamente, valorizando hasta los hechos aparentemente más insignificantes
- Fe, amor y bondad hacia la humanidad y conocimiento del pueblo
- Afrontar los problemas humanos no resueltos por la sociedad y luchar contra la impostura
- Tratar de educar al pueblo, dándole un horizonte social y presentando la vida con sus enemigos y sus soluciones
- **Postulados técnicos del neorrealismo:**
 - Eludir a poder ser el actor profesional, cambiando el sentido que hasta ahora existía de la representación
 - Elegir temas sencillos
 - Realizar el film, siempre que sea posible, en exteriores y en su propio ambiente
 - Simplificar al máximo tanto los escenarios como los movimientos de cámara

El cine como un medio de conocernos. Afrontar la realidad

- Afrontar la realidad quiere decir **analizarla, comprenderla y sentirse protagonista de ella**
- En el cine anterior, aún el realista, cualquier acontecimiento que no fuera un hecho de color rosa o de un realismo cruel no era objetivo para la cámara, porque los realizadores no buscaban la simple realidad sino el **acontecimiento espectacular**
- Neorrealismo muestra la realidad **no de forma fría u objetiva**, sino con los ojos de los hombres bondadosos que impresionaron la cinta

Zavattini, a este respecto, ha dicho: "La característica más importante y la más importante novedad del neorrealismo me parece que es haberse dado cuenta, precisamente, de que la necesidad de una "historia" no era sino una forma inconsciente de enmascarar nuestra derrota humana y que la imaginación, así como se hacía uso de ella, no hacía sino sobreponer unos esquemas muertos sobre hechos sociales vivos.

- Tarea del artista es **inducir al espectador a reflexionar** sobre las cosas que él hace y que los demás hacen, es decir, sobre las cosas reales, así como son, **sin propagandas políticas de ninguna clase**
- Neorrealismo se opone a **cine capitalista americano**, que presenta una **realidad endulzada**, con argumentos creados por la fantasía → para el cine americano puede haber **crisis por carencia de argumentos**, pero para neorrealismo no, porque **no existe una carencia de**

realidades → cualquier hora del día, cualquier lugar, cualquier persona es sujeto de una narración

- Neorrealismo es un cine literario, bastante filosófico, muy psicológico y sobre todo muy humano

El acercarse a la realidad, el estar con ella viviendo, nos despierta la sensibilidad y nos humaniza; llegamos a comprender que la vida es tal como la sentimos en el detalle, tal como nosotros mismos narraríamos nuestro momento, no tal como lo narran los fantasmas, del cine o de la literatura. No quiero decir que se busquen los argumentos más vulgares, los que no tienen ningún interés. Narrar la vida de Pedro o Juan no es nada si Pedro o Juan no piensan ni sienten o no tienen ninguna inquietud; ahora bien, si cualquiera de los dos vive con ansias, con luchas, en fin, como seres sensibles, esta vida tiene ya un interés, el de la identificación en el sentimiento, en la bondad o en la amargura con nosotros, con el espectador.

- Zavattini escribió en un artículo que en el cine clásico se representaba lo excepcional, dando por supuesto que la vida era perfecta → hoy sabemos que aquello que es apacible y se aproxima a la perfección representa lo verdaderamente excepcional → hay que centrarse en lo **evidente y cotidiano**
- Para Zavattini cada escena puede desentrenarse hasta el fondo, no hace falta pasar de escena en escena rápidamente, sino que vale la pena quedarse en una sola para analizarla y transformarla en espectáculo
- Zavattini dice que si se ve a un film como una sucesión de momentos, para el neorrealismo ya un solo momento tiene el potencial y material suficiente para convertirlo en una película, si se lo analiza en profundidad

Douchet, Jean. Ciencia en Godard

-Jean-Luc Godard: interés en yuxtaponer, crear destruyendo.

-Explotar todas las estructuras bien codificadas para encontrar las posibilidades del cine.

-Descompuso todo el sistema cinematográfico: aparato óptico, fotográfico, capaz de registrar en una banda de celuloide.

-Montaje: parte fundamental. No se trata de la continuidad, ni de la ilusión creada por la máquina en cuanto a un movimiento continuo, sino que es la sucesión de momentos y de instantes discontinuos la que crea el cine.

-Solo trabaja a partir de lo discontinuo y la ruptura permanente.

-Partiendo del hecho de que ya no existe la continuidad, es imposible que exista un discurso dominante.

-Todos los elementos se dispersan, sin crear una idea de constancia: la conciencia de un mundo que ya no sólo tiene una única línea.

-Es necesario trabajar las diversas líneas en su divergencia. Es exactamente eso lo que ha hecho Godard, a través de la base misma del cine tal y como él lo concibe, es decir, del montaje:

1era línea: banda de imagen.

2da línea: banda de la palabra.

3ra línea: banda de sonido/ruidos.

4ta línea: banda de música, etc.

-Cuando son constantes, esas líneas avanzan al mismo tiempo, se desarrollan de forma paralela y sincronizada en su devenir, pero tras constatar que esas líneas están separadas, ya no hay ninguna razón (y ésta es otra teoría, la teoría de la constante) para someter las líneas sonoras a una tarea de valorización de la línea de la imagen, como había sido el caso durante mucho tiempo

→ líneas separadas: no hay razón para desvalorizar las líneas sonoras sobre las de imagen = cada línea es libre y tiene igualdad respecto a las otras. Podemos "jugar" con ellas, hacer que una domine de pronto a la otra...

-Puede seguir siendo admirado, como se puede seguir admirando el Partenón o a Velázquez. No hay razón para dejar de hacerlo. Pero aquellas cosas perfectas son perfectas respecto a su tiempo, han expresado su tiempo, han estado ligadas al pensamiento filosófico y científico de su tiempo, y ya no pueden corresponderse con la actualidad.

-esta nueva civilización debe alimentarse de la precedente, pero sin reproducirla: debe transformarla