Historia social y general de los medios y sistemas de comunicación – Cátedra Rey – 2do cuatrimestre de 2018

**Unidad 1.1 – Flichy- Williams - Caimari**

**Ejes de lectura** Patrice **Flichy**

* Analizar según Flichy el rol del estado en Francia, Inglaterra y los EEUU.
* Cuáles son los usos del telégrafo óptico y eléctrico.
* Por qué el telégrafo eléctrico y el ferrocarril van juntos en su expansión.

-

Resumen Unidad 1.1 – Las noticias en un contexto tecnológico

* Patrice **Flichy** (1993) “**Introducción**” y “**La** **comunicación del mercado: el telégrafo eléctrico**”, en “una historia de la comunicación moderna y vida privada” Gustavo Gili México.

El autor plantea estudiar la historia de los medios lejos de los determinismos tecnológicos y centrarse en factores sociales y por lo tanto controversiales. Dirá al respecto, que más allá de los inventores de las máquinas (medios), hay que tener en cuenta los movimientos de larga duración que atraviesan la técnica y lo social.

Técnica: S XIX y XX se difundirán los sistemas de electricidad y electrónica, dominios determinantes para la invención de las máquinas de comunicar. La invención tiene valor en tanto la función del impulso social que la apoya y la impone.

La historia de un invento es la de una serie de desplazamientos técnicos y sociales, pero también entre la técnica y lo social. Solo al final del recorrido se establecerá el nuevo sistema de comunicación.

* 4 Movimientos sociales (impulsos sociales) que intervinieron en la invención de las máquinas de comunicar:

\*creación del Estado moderno y la Revolución;

\*La Bolsa y mercados financieros en 1850;

\*transformación de la vida privada;

\*el individualismo de fines del S XX.

* 3 períodos

1) 1790-1870: nacimiento de la electricidad. Red y grabación de imagen.

Controversia sobre el uso: comunicación de Estado/comunicación de Mercado.

2) 1870-1930: investigación de ondas hertzianas.

Controversia sobre el uso: comunicación profesional/comunicación familiar.

3) 1930-1990: la etapa de la electrónica.

Controversia sobre el uso: comunicación familiar/comunicación individual.

* Patrice **Flichy** (1993) “**La comunicación de Estado: el telégrafo óptico**”, en “una historia de la comunicación moderna y vida privada” Gustavo Gili México.

1) 1790-1870: nacimiento de la electricidad. Red y grabación de imagen.

Controversia sobre el uso: comunicación de Estado/comunicación de Mercado.

La idea de comunicar a distancia está presente en la literatura de los siglos XVII y XVIII como telepatía. El uso previsto para la comunicación telepática es de finalidad amorosa. La misma función será relegada en el siglo XVIII al teléfono de cordel. Pero la comunicación amorosa, por su característica privada e impulsiva, se opone a la idea de infraestructura permanente característica de, por ejemplo, el telégrafo óptico (contemporáneo al S XVII y desestimado).

Es por este motivo que la telepatía y el teléfono de cable serán utilizados como los dispositivos de comunicación a distancia (real uno, ficticio el otro), relegando el uso del telégrafo óptico por un siglo. La ausencia de un agente social que tome a su cargo la realización de infraestructuras permanentes necesarias es la causa. Lo cual cambiara con la Revolución Francesa y la constitución de los Estados modernos.

**La convención de la Ilustración** – Convencer a la Convención

 Claude Chappe, físico que ha realizado varios experimentos de electricidad, contaba con el proyecto técnico de poner al Gobierno en condiciones de transmitir sus órdenes a una gran distancia en el menor tiempo posible. Sabía que necesitaría la colaboración de la Asamblea Nacional. En Francia en 1791 la Asamblea Nacional decía recompensar a los experimentos de utilidad pública. Así es como obtuvo la adhesión del poder político a su proyecto de brindar con su sistema “un medio seguro para establecer una correspondencia que permita que el cuerpo legislativo hiciera llegar sus órdenes a las fronteras y recibir la respuesta en la misma sesión.

Primera línea telegráfica 1794. Se apoyará el uso del telégrafo a partir de la demanda militar por la emisión de dos informes que insisten en la fiabilidad en la capacidad de asegurar el secreto de correspondencia del telégrafo óptico.

Si bien hubo otros momentos en los cuales la misma tierra se encontró en guerra, no se tuvo en cuenta éste medio. Lo determinante parece ser recibido al invento como un medio que tiende a consolidar la unidad de la República mediante el enlace íntimo y súbito que hace entre todas las partes. Parece útil para asegurar la cohesión nacional a través de la movilización nacional instantánea.

 Un nuevo espacio

La Revolución es la época de una reestructuración del espacio nacional, en 1789 la Asamblea Constituyente debatía sobre la nueva división administrativa. Se pretendía borrar todo recuerdo histórico de intereses y orígenes.

El telégrafo se inscribe en esta dinámica de cohesión espacial, participando en la construcción del espacio nacional.

El telégrafo se inscribe en la retórica revolucionaria, como también cuenta con un simbolismo propio de su estructura arquitectónica (la máquina en el campanario de la catedral). Los trabajos científicos vendrían a reemplazar los símbolos de la religión, sin temer transformar la ciencia en magia.

Un nuevo tiempo

El telégrafo acortaba las distancias. Mensajero rápido del pensamiento. Interés político del nuevo medio. El tiempo telegráfico permite una difusión casi instantánea de la información, se inscribe en los actores políticos que buscaban reformar la Primera República francesa, es decir, quienes querían romper con el Antiguo Régimen.

Se buscó implementar un nuevo y racional calendario, distinto al religioso, que afectaría (y eso buscaba) al conjunto de la vida social. Algo parecido sucedió con el sistema de medidas.

Nuevas unidades de medición

Hasta la Revolución Francesa no se unificaron los sistemas de pesos y medidas, ya que era un privilegio de la nobleza. La reforma métrica solo pudo convertirse en realidad social con la declaración de los derechos del Hombre y el Ciudadano, es decir, con la proclamación de la igualdad de todos ante la ley. Reforma modelada por el racionalismo de la Ilustración.

La reforma métrica, como el telégrafo, parece destinada a reforzar la unidad nacional.

El modelo de difusión por relevos utilizada en las escuelas normales, es el del telégrafo.

Una lengua universal

Todas las reformas del espacio, del tiempo y de las medidas tienen las mismas justificaciones: racionalidad, simplicidad y universalidad.

Sobre aquella base es que se plantea el proyecto de lengua universal. Se trataba de descubrir las operaciones lógicas en la base de todo racionamiento, trataba un análisis lingüístico del conocimiento. Otros intelectuales revolucionarios planteaban la constitución de una lengua artificial. Este proyecto buscaba fundamentos comunes a todas las lenguas, pero fundamentalmente perseguía la comunicación perfecta, sobre la base de la transparencia y de la comunicación social.

Tales proyectos eran inviables y se vieron irrealizables. Pero hizo del francés la lengua difundida y hablada en el conjunto del territorio de la República.

En ese contexto, el telégrafo escribe lenguas ya formadas; pero su lengua se convierte en casi universal, en el sentido de que indica combinaciones de números en lugar de palabras; de que la manera de expresar estos números es de conocimiento general y de que se puede aplicar a palabras que componen todos los diccionarios. SU PROPOSITO NO ES ENCONTRAR UNA LENGUA FACIL DE APRENDER SIN DICCIONARIO, SINO ECONTRAR EL MEDIO DE EXPRESAR MUCHAS COSAS CON POCOS SIGNOS.

Múltiples innovadores

El autor propone realizar una historia de las representaciones de la técnica y no de las invenciones mismas, ya que se pueden registrar gran cantidad de proyectos presentados entre 1792 y 1798 vinculados a la invención de sistemas de comunicación a distancia. La idea que se repite entre todos ellos, es el de la comunicación instantánea.

El conjunto de representaciones científicas o espontáneas del tiempo (calendario), los sistemas de medidas (reforma métrica) y la comunicación (telégrafo óptico) constituyen el sistema de la mentalidad de la época en la que Chappe pudo desarrollar su innovación.

Indiscutiblemente existe una interpenetración entre la técnica y lo social, es decir, más que una correspondencia entre una técnica y las mentalidades.

**La comunicación de Estado** – La difusión de la innovación

La difusión del telégrafo estuvo ligada con la extensión de la República, tal como el sistema métrico y el calendario republicano. Todos sistemas que son abandonados desde 1806.

Según Baczko la imaginación social pasa por períodos calientes, donde la manera de vivir lo cotidiano se constituye por explosiones de pasiones y de deseos. Esa intensidad del deseo, esa fuerza del imaginario social, es una de las condiciones del nacimiento del telégrafo.

Los hermanos Chappe no solo trabajaban la técnica, sino también lo social y lo político (un ejemplo es la desestimación al proyecto de un español, apelando a lo nacional vinculado a la República y la Revolución misma).

Los usos del telégrafo

Por mucho tiempo el telégrafo fue utilizado para fines militares y posteriormente policiacos. Si bien se propuso en 1799/1801 extender los usos, el Estado lo rechazó. Hay hipótesis que proponen motivos políticos (el Estado no quiere abrir sus redes al sector privado), pero lo cierto es que no se realizaban inversiones para el sistema. Los fracasos pueden encontrarse entonces en la demanda insuficiente.

Chappe insistía en que la telegrafía era un elemento de poder y de orden.

Las otras redes europeas

En el extranjero, se desarrolla el telégrafo aéreo según el ritmo de la actividad militar. Todos los telégrafos (eléctrico, aéreo, óptico) serán instrumentos destinados a reforzar la unidad nacional y a consolidar el poder del Estado. El Estado – nación necesita de un sistema de comunicación rápida para mantener la coherencia y unidad.

La asociación entre la creación de los Estados – nación y el telégrafo está presente no solo en Francia, sino también en otros países europeos como España e Inglaterra. En muchas recopilaciones de la historia se ignora el telégrafo aéreo inglés, y eso es porque el telégrafo fue creado por un francés durante la Revolución, pero también porque la idea de Estado-nación moderno surge del modelo revolucionario.

La imposible comunicación mercantil

En 1836 se sucedieron un fraude telegráfico reavivó el debate sobre el uso del telégrafo. Una vez atrapados los defraudadores de guantes blancos o grises (según la cotización de la renta) fueron descubiertos, fueron a tribunales, pero fueron absueltos por que no estaba definido por la ley el monopolio telegráfico del Estado, no se les podía condenar.

Del monopolio del hecho al monopolio de derecho

Una serie de operaciones clandestinas se dieron en la época antes y durante la expansión del telégrafo en Europa. Antiguamente, algunos banqueros descubrieron el valor de la información, montando un sistema de correo privado para conocer antes que la prensa los principales acontecimientos políticos y cotizaciones.

En 1832 Ferrer lanza una suscripción para constituir el capital de una sociedad privada del telégrafo y unir principales ciudades europeas para asistir sus Bolsas y dar seguridad. Tuvo el apoyo de 40 diputados liberales (banqueros y juristas). A falta de ley sobre el telégrafo, la Administración impotente deberá respetar el derecho a la propiedad y libertad industrial.

En 1833 la Administración rompe con las negociaciones y pone a votación la ley sobre monopolio telegráfico, sancionando en 1837 un monopolio Estatal telegráfico. Los defensores del uso privado solicitaron o bien la creación de líneas privadas o bien la apertura de las líneas del Estado al público. Las dos opciones corresponden a liberalismos:

Político: el monopolio solo puede darse en un gobierno despótico. La conquista de libertades supone la posibilidad al ciudadano de comunicarse por todos los medios posibles.

Económico: el Estado no puede confiscar para su propio uso unas técnicas necesarias para la actividad económica.

Los debates acerca de esta Ley permiten establecer cómo la sociedad francesa de 1830 entendía la comunicación.

Usos no estatales de la comunicación (2): agitación política y especulación bursátil (insurrección y conspiración expoliadora)

El telégrafo no es igual que el correo. El aspecto monopolístico del teléfono proviene de las condiciones de transmisión.

Para impedir un monopolio al servicio del interés privado, que se aprovecha de la inmensa ventaja para aplastar a los rivales, para especular sobre seguro (tal como ha sucedido en el pasado), se debe atribuir tal monopolio al Estado solicitando garantías de difundir las informaciones bursátiles y garantiza así su objetividad. Esta es una concepción estatista y centralizada del telégrafo, distinta a del Imperio y la Restauración (militar y policial), ya que ahora se presenta como un instrumento de interés general.

Esta ley cierra un ciclo técnico-social (telégrafo Chappe/ telégrafo estatal), abriendo paso a un nuevo conjunto técnico-social: comunicación comercial/telégrafo eléctrico.

El telégrafo liberal

En la concepción liberal británica la infraestructura de comunicación es originada por la iniciativa privada, y regulada en gran medida por el mercado. Usos: avisar a los armadores y comerciantes de la llegada de los barcos; información de gestión de los FFCC; información bursátil entre Inglaterra y París. El liberalismo mercantil es favorable al desarrollo del comercio.

**2. Las redes y la electricidad**

 Nueva perspectiva técnica para el telégrafo: evolución de los medios de transporte y la génesis de las redes técnicas.

La invención de las redes

El telégrafo de Chappe se inscribe con la típica característica de la Revolución (ruptura y continuidad), en la evolución del transporte de los mensajes. Es la época de la reorganización de las redes de carretera.

La revolución de los transportes. Técnicas que permiten mejorar la resistencia de la calzada, alcanzándose una multiplicación de redes de correo, diligencias y mensajerías que aceleran la velocidad de la circulación. El telégrafo prologaría esa evolución, brindando enormes ventajas a la sociedad, relacionadas a la frecuencia y a la rapidez de las comunicaciones.

Redes de transporte construidas en la época: S XVIII CARRETERAS FRANCESAS. Red viaria jerarquizada. Las ciudades son conscientes de lo importante que es estar sobre una carretera principal, pero su interés está en el enlace con las ciudades vecinas; FERROCARRILES. Cada línea está razonada con antelación por sus constructores, ya que están en juego múltiples intereses locales o regionales. REDES TELGRAFICAS. Menos limitaciones, ya que las instalaciones son reducidas, además de que los poderes locales son muy débiles.

1842- Primer sistema de comunicación telegráfica: la Estrella de Legrand, tiene como epicentro a París. Unos años más tarde se toma la idea de red de mallas, esto es el empalme de líneas para evitar retrasos. El concepto (red de mallas) aparece también en otras redes urbanas, como la pluvial.

Telegrafía aérea: no podía funcionar de manera permanente. Puede ser interrumpida por la lluvia, la niebla y la noche.

Chappe descubrió que se puede transmitir la información utilizando un código universal que perfeccionó progresivamente. Cada telégrafo competidor utilizará su sistema de código universal. Pero el telégrafo óptico constituye el punto de partida del sistema de telecomunicaciones, pues cumple con los 4 principios básicos de las telecomunicaciones que serán reorganizadas por otros sistemas:

* Instantáneo/rápido (código)
* Red permanente que se expande
* Explotado por un cuerpo técnico especializado
* Información codificada en un “lenguaje universal”

**Los principios de la electricidad** – La electricidad de salón

Hacia 1730 no se había establecido la diferencia entre ciencia y técnica, por lo que se pueden apreciar muchas investigaciones médicas que utilizan la electricidad como tipos de terapias (galvanismo). Esto era posible gracias a la hipótesis que vinculaba la energía vital con el fluido eléctrico. En 1973 se proponen proyectos de innovaciones técnicas basadas en el fluido eléctrico, para transportar información por medio de electricidad, pero todos los instrumentos análogos en esa época fueron rudimentarios como para brindar un servicio regular de correspondencia telegráfica.

Si bien el desarrollo técnico de la época estaba preparado para recibir hallazgos más novedosos se desanimaron a los inventores. Tanto Francia como Inglaterra (por falta de demanda del sector comercial, y alcanzando a cubrir las necesidades estatales por parte del telégrafo óptico), no lo veían necesario o distinto, rehusando la modernidad eléctrica.

Acción eléctrica y acción magnética

1800 Volta hace que funcione una fuente regular de electricidad (pila), ahora el problema era que funcione en la distancia.

1820 descubrimiento del electromagnetismo hace posible otro dispositivo de señalización de la información. Ampere sugiere que la acción de las corrientes sobre agujas imantadas puede constituir un dispositivo telegráfico, pero se queda con la consagración de la teoría electrodinámica. 1825 un diplomático ruso se presenta un aparato con base en lo sugerido por Ampere (telégrafo de aguja), pero es ignorado por el Emperador.

Ya en 1820 el telégrafo eléctrico se había convertido en objeto de debate técnico-científico. Para 1830 una serie de científicos europeos de diferentes especializaciones, trabajan juntos para resolver las dificultades de la transmisión a larga distancia. Para 1837 se presenta el prototipo y se patenta el invento, persiguiendo fines lucrativos.

En EEUU, Morse (profesor de pintura para la Universidad de NY) patentó en su país de origen, un sistema más simple y práctico que los europeos. El código se compone de 2 elementos: una señal corta y una larga.

Así se presenta una confrontación entre la serie de telégrafos inventados con base electromagnética.

La circulación de la invención

El telégrafo eléctrico es resultado de un progreso técnico acumulativo. Posible por los prototipos que circularon, los contactos entre científicos y especialistas, pero también gracias a las instituciones dedicadas a la circulación: la prensa, las academias y las exposiciones. La difusión de las ideas técnicas permitió la capitalización del progreso técnico, al reutilizar cada inventor ideas y dispositivos desarrollados por colegas.

Un sistema universal

En 1843, cuando Cooke realiza pruebas públicas de su telégrafo es que se destaca la velocidad de transmisión, lo que determina que es posible atravesar y comunicar el mundo entero con él.

La voluntad universalista empuja a la normalización de los sistemas. Normalización que se ve más rápida en el sector industrial. En las industrias como la electricidad irá más rápido aún.

El alfabeto Morse será utilizado universalmente ya que un conjunto de países habían instalado ésta técnica. En Francia, en 1865, se crea la Unión Telegráfica Internacional. Se trata del primer organismo internacional de naturaleza técnico-administrativa.

* Patrice **Flichy** (1993) “**La** **comunicación del mercado: el telégrafo eléctrico**”, en “una historia de la comunicación moderna y vida privada” Gustavo Gili México.

Europa: Mientras algunos inventores continuaban buscando financiación y apoyo del sector público, personajes como Cooke (primera persona en patentar el telégrafo eléctrico), perseguían beneficios económicos y se ampararon en el sector privado para el desarrollo de sus equipos. Así, en 1838 firma un acuerdo con una empresa ferroviaria apoyado en una demanda latente de las compañías de ferrocarril: “el descubrimiento de nuevos medios de transporte acelerados exige una mayor aceleración en las comunicaciones epistolares (cartas)… Los ferrocarriles pedirán como complemento las líneas telegráficas”.

El telégrafo significó una herramienta de seguridad para evitar colisiones en las vías únicas, dio la posibilidad de regular el tráfico al permitir anuncias los arribos.

Para 1842 se abriría al uso privado, para comenzar a utilizarse de otras formas y concluir con el reemplazo de toda línea telegráfica óptica (se cierran todas las centrales). En 1850 el sector privado maneja la red telegráfica inglesa, sin intervención estatal. Es más, el Estado abandona su propia red y comienza a usar la privada para sus comunicaciones.

EEUU: Morse logra que en 1844 el Gobierno Federal financie la primera línea de ferrocarril, pero como el congreso no está en condiciones de solventar tales inversiones, pasa a monopolio del sector privado (Wester Union)

El telégrafo eléctrico estatal

Francia, década de 1840: del telégrafo óptico al eléctrico y se concreta la abolición del monopolio estatal. Telégrafo visto como elemento de control por el Estado.

El telégrafo eléctrico aéreo

Se intentó llevar a cabo una línea mixta (cable/aire), pero la administración francesa, siempre tan reticente a la novedad técnica, la rechazó. 130 años después, cuando ya no podía rehusar el avance tecnológico aceptó el uso de sistemas híbridos.

Si bien el telégrafo “eléctrico-aéreo” apareció como una aberración por no responder a ninguna necesidad técnica, se trata de lo que se llama “tecnología apropiada”, ya que cumple con el compromiso técnico social de facilitar la apropiación de las nuevas tecnologías por los usuarios.

El telégrafo “eléctrico-aéreo” se convierte en un ejemplo del debate entre los sistemas técnicos, no como una confrontación entre ingenieros, sino como un debate social.

La apertura de la comunicación privada

El Estado francés insistía en mantener el monopolio del uso del telégrafo. En el caso del óptico y aéreo, por el tiempo que requería enviar y recibir mensajes, no era posible otorgar demasiado tiempo al sector privado (porque se priorizaba la gestión administrativa pública). El telégrafo eléctrico centuplicaba la cantidad de mensajes en un mismo lapso de tiempo, por lo cual era posible incluir en la participación de la utilización del medio de comunicación mencionado por los sectores industriales y comerciales. Se convirtió en la innovación técnica complementaria de los ferrocarriles. La Ley dirá que los despachos de gobierno tengan prioridad en la comunicación, para no ser reemplazado completamente por la comunicación comercial al desaparecer el monopolio estatal del telégrafo. Dentro de la Ley se establecía una posible censura de los mensajes que no se encontrasen firmados, ya que esa sería una medida para evitar conspiraciones. En la legislación francesa, la comunicación comercial queda en segundo plano.

El operador de bolsa

La transmisión de información bursátiles constituye el uso número uno del telégrafo eléctrico (Francia, Inglaterra 50% y +). El telégrafo permite suministrar información fiable y rápida sobre los cambios de otras plazas. Estrechos lazos entre el telégrafo eléctrico y los movimientos de la bolsa.

El uso comercial del telégrafo representa el 30% del tráfico. Aparece este medio de comunicación como asociado a los medios de transporte para crear la distribución moderna de la segunda mitad del Siglo XIX. Acelera los intercambios entre comercios locales y regionales.

Otros usuarios del telégrafo son prensa y compañías de ferrocarriles. Tanto en Francia como en Inglaterra se inscribe el movimiento de libre cambio.

Los economistas y la circulación de información

Temiendo en cuenta que “mercado” es una comunicación estrecha entre los partícipes de la transacción (que puede sucederse sin lugar fijo), la esencia del comercio es tener información detallada y permanente de las condiciones de oferta y demanda.

Los precios del mercado se fijan en los títulos bursátiles internacionales cotizados en numerosas Bolsas. Así es como el telégrafo es agente técnico (por transmitir dicha información) del mercado bursátil internacional.

La nacionalización del telégrafo británico

La intervención del Estado tanto en los medios de comunicación inglesa, muy distinto a la situación francesa, como en la construcción de vías férreas es muy pobre, ya que fueron realizados en su mayoría por empresas privadas. Se limitarían a imponer unas reglas, básicamente por seguridad. Esto pasa por la concordancia de las políticas con la economía liberal.

En 1868 conservadores y liberales votaran en el Parlamento la ley que nacionaliza el telégrafo. Motivos: considera que los medios de comunicación en el Reino Unido son insuficientes y que muchos distritos carecen de tales medios, tiene en cuenta su importancia para los comerciantes, Estado y público en general de contar con un servicio telegráfico económico rápido y de mayor difusión. El gobierno defenderá el principio del monopolio. Los enlaces internacionales quedaron en manos privadas. A fines del S XIX queda establecido un modelo de gestión pública del telégrafo europeo.

Francia: apertura de una red estatal de uso comercial. Reemplazo de la técnica óptica por la eléctrica y crecimiento vertiginoso de la red.

Inglaterra: restricciones al telégrafo comercial que deviene en una nacionalización con monopolio estatal del medio de comunicación en cuestión. Red de comunicación internacional destinada al comercio y a los Estados. La red de comunicación está destinada al mercado y la Bolsa.

-

* Raymond **Williams** (1996), “**La tecnología y la sociedad**”, en: Causas y azares, Buenos Aires, Nº 4, invierno, 155-172.

Analiza la TV como una tecnología cultural particular y observa su desarrollo, sus instituciones, sus formas y sus efectos.

1. Versiones acerca de la causa y efecto en tecnología y sociedad

**“La televisión nos ha cambiado el mundo” >>** Un enunciado común, dos perspectivas

A- Analizar los siguientes fragmentos a partir del rol que le otorgan a la invención tecnológica, en este caso la TV, en los cambios sociales.

La TV *fue inventada como resultado* de la investigación científica y técnica:

1. La televisión fue inventada como resultado de la investigación científica y técnica. En ese momento, su poder como medio de noticias y entretenimiento fue tan grande que alteró todos los medios de noticias y entretenimiento preexistentes.
2. La televisión fue inventada como resultado de la investigación científica y técnica. En ese momento, su poder como medio de comunicación social fue tan grande que alteró muchas de nuestras instituciones y formas de relaciones sociales.
3. La televisión fue inventada como resultado de la investigación científica y técnica. Sus propiedades inherentes como medio electrónico modificaron nuestras percepciones básicas de la realidad, y por lo tanto nuestras relaciones mutuas y con el mundo.
4. La televisión fue inventada como resultado de la investigación científica y técnica. En tanto poderoso medio de comunicación y entretenimiento, colaboró con otros factores —tales como el gran aumento de la movilidad física, en sí misma resultado de otras tecnologías recientemente inventadas— para alterar la escala y la forma de nuestras sociedades.
5. La televisión fue inventada como resultado de la investigación científica y técnica, y fue desarrollada como un medio de entretenimiento y noticias. Tuvo en ese momento consecuencias imprevistas, no solamente en otros medios de entretenimiento y noticias, a los que redujo en viabilidad e importancia, sino en algunos de los procesos centrales en la vida familiar, cultural y social.

**Para estas primeras 5 proposiciones la tecnología es accidental, en consecuencia sus efectos también lo son. Es decir, si no hubiera existido la tecnología, tampoco ciertos hechos culturales y sociales asociados.**

La televisión, *descubierta como posibilidad* por la investigación científica y técnica…

1. La televisión, descubierta como posibilidad por la investigación científica y técnica, fue seleccionada como objeto de inversión y desarrollo para satisfacer las necesidades de una nueva clase de sociedad, especialmente en el abastecimiento de entretenimiento centralizado y en la formación de opinión y estilos de comportamiento centralizados.
2. La televisión, descubierta como posibilidad por la investigación científica y técnica, fue seleccionada como objeto de inversión y promoción en tanto fase nueva y redituable de una economía de consumo doméstico; es entonces uno de los característicos “artículos para el hogar”.

La televisión *se hizo accesible como resultado* de la investigación científica y técnica

1. La televisión se hizo accesible como resultado de la investigación científica y técnica; en su naturaleza y sus aplicaciones explotó y enfatizó elementos de cierta pasividad, inadecuación cultural y psicológica, que han estado siempre latentes en la gente, pero que la televisión ahora ha organizado y encarnado.
2. La televisión se hizo accesible como resultado de la investigación científica y técnica; en su naturaleza y sus usos sirvió y explotó a la vez las necesidades de una nueva clase de sociedad, compleja y de gran escala, pero atomizada.

**De la 6 a la 9 también cuentan con la tecnología como un accidente, pero enfatizan en que si la TV no hubiera sido inventada seríamos manipulados o entretenidos estúpidamente de alguna otra manera. Es decir, que los efectos descansan en los usos.**

1. La historia social de la TV como una tecnología

B- A la luz de lo discutido anteriormente, sistematizar las concepciones del *determinismo tecnológico* y la *tecnología sintomática* propuestas por Williams y desarrollar sus respectivas limitaciones para pensar la historia de los medios de comunicación.

El **determinismo tecnológico** (proposiciones del 1 al 5) considera que la investigación y el desarrollo se autogeneran. Las nuevas tecnologías son inventadas en una esfera independiente y luego crean nuevas sociedades o nuevas condiciones humanas. Los efectos de las tecnologías son directos o indirectos, son “el resto de la historia” de la invención de la tecnología.

La perspectiva de la **tecnología sistemática** (proposiciones del 6 al 9), por contra considera la investigación y el desarrollo como auto-generantes, pero de un modo más periférico. Lo que se descubre en la periferia es luego tomado y usado. Enfatiza en otros factores causales del cambio social, las tecnologías como síntomas de un cambio de otro tipo.

Ambas perspectivas dependen de un aislamiento de la tecnología. O es una fuerza que actual por sí misma y crea nuevos estilos de vida; o es una fuerza que actúa por sí misma y provee los materiales para nuevos modos de vida.

**Williams propone** analizar la historia de la TV, su historia y sus usos. Interpretación que diferiría del determinismo tecnológico porque la **tecnología sería considerada como un objeto buscado y desarrollado en función de determinados propósitos y prácticas que la preceden (necesidades sociales).**

La interpretación de los propósitos y prácticas serían vistos como directos, es decir como necesidades sociales conocidas. Propósitos y prácticas para los cuales la tecnología es central, no periférica ni sus usos sintomáticos.

-

Desde 1830 hasta la generación a gran escala de la década de 1880 hubo una interacción continua entre necesidades nuevas, invenciones nuevas y nueva industria, que a su vez retroalimentaba la cadena con nuevas necesidades sociales vinculadas al desarrollo industrial. Interacción compleja y continua entre necesidad, invención y aplicación.

Respecto a la **telegrafía**: el desarrollo del ferrocarril fue respuesta del sistema industrial y causante del crecimiento de las ciudades, lo que hizo más evidente la necesidad de una telegrafía mejorada.

La **fotografía**: cámara oscura para entrados los 1800, se difundieron rápidamente desde 1839 a través de la prensa. Hacia 1880 la realidad fotografiada estaba vinculada a la era familiar.

**Imágenes en movimiento**: 1826 dispositivos mecánicos (como la rueda de vida) junto con la linterna mágica del 1700 se unieron para conformar un **dispositivo cinematográfico**. Esto fue gracias a nuestra capacidad para retener el recuerdo de una imagen a través de un intervalo hasta la siguiente imagen, lo que permite la construcción de una secuencia a partir de unidades que se suceden rápidamente. 1890 las primeras películas (no secuencia de fotos)

**TV**: implícita en la foto-telegrafía.

La diferencia crítica entre varias de las esferas de la tecnología aplicada puede establecerse en términos de la dimensión social: los nuevos sistemas de producción y de comunicación para negocios o transporte ya estaban organizados a nivel económico; los nuevos sistemas de comunicación social no.

La **cinematografía** se desarrolló de modo característico, al margen de las formas sociales establecidas, como función secundaria, hasta que el éxito fue capitalizado en la conocida SALA de cine.

**Radio**: inicialmente como forma avanzada de telegrafía (dentro de sistemas sociales efectivos). A partir de 1925 el índice de progreso avanzo cualitativamente y hubo avances tecnológicos importantes. Sistema Bell 1927. Gran controversia acerca de prioridades y contribuciones. Característico de una fase en la cual el desarrollo de una tecnología entra en etapa de una nueva forma social.

**En todo proceso estos sistemas de movilidad y transferencia en producción y comunicación fueron incentivos y respuestas dentro de una fase de transformación social general. Los sistemas de comunicación tienen una característica especial: todos fueron previstos – no de una manera utópica, sino técnica – antes de que hubieran descubierto y refinado los componentes esenciales de los sistemas desarrollados. Esto no es la historia de los sistemas de comunicación que crean una nueva sociedad o nuevas condiciones sociales. La transformación de la producción industrial y sus nuevas formas sociales, crearon nuevas necesidades y nuevas posibilidades. Los sistemas de comunicación fueron un resultado intrínseco.**

1. La historia social de los ***usos*** de la tecnología

¿Cuáles fueron las necesidades que llevaron al desarrollo de una nueva tecnología de comunicación social?

Para la transmisión de órdenes simples existía un sistema de comunicaciones; para la transmisión de ideología, había instituciones específicas; pero para la **transmisión** de **información** general y **noticias** existía una nueva forma de **necesidad** que las instituciones tradicionales como la iglesia y la escuela no podían satisfacer. A medida que la lucha por compartir las decisiones y el control se agudizó, la prensa no solo se convirtió en un nuevo sistema de comunicaciones, sino también en una nueva institución social.

**Una conciencia creciente de movilidad y cambio condujo a una importante redefinición de la función y del proceso de la comunicación social.**

Hasta el periodo posterior a la primera guerra y hasta el posterior a la segunda guerra, esas variadas necesidades de una nueva clase de sociedad y de un nuevo estilo de vida han sido cubiertas por los medios especializados, es decir, la prensa económica y política; la fotografía para la comunidad, la familia y la vida personal; el cine para la curiosidad y el entretenimiento; la telegrafía y la telefonía para la información de los negocios y algunos mensajes personales importantes. La radiodifusión vino a ocupar un espacio dentro del conjunto de formas especializadas.

En los años 20, después de los avances técnicos de la telegrafía sonora, que había sido creada con fines militares, hubo de inmediato una oportunidad económica y la necesidad de una nueva definición social. A mediado de los 20, hubo una serie de soluciones técnicas orientadas a la construcción de un dispositivo móvil, doméstico y simple para transformar la telegrafía por cable en radiodifusión, evolución que se alcanzó en sociedades industriales líderes para fines de la década del 20. La tecnología de transmisión y recepción se desarrolló antes que el contenido.

**La privatización del hogar trajo como consecuencia la necesidad de otras formas de contacto. La nueva relación con el afuera (no mirar la ventana sino prender la radio para informarse y/o entretenerse) trajo aparejado un nuevo modo de comunicación. La radio no era un simple aparato, sino una tecnología aplicada a un conjunto de intereses y respuestas dentro de los límites y las presiones determinantes de la sociedad industrial capitalista.**

En los 30 se manifestaron los avances más significativos en materia de contenido.

El modelo teórico de desarrollo de la radiodifusión es necesario para comprender el desarrollo particular de la TV.

La Tv en los años 30/40 existía pero eran aparatos caros. A fines de los 40 y principios de los 50 el crecimiento fue muy rápido. Las tendencias sociales que habían llevado a la definición de los sistemas de difusión eran más pronunciadas, pues había más inversión en el hogar privatizado, y las distancias sociales y físicas entre hogares y centros políticos y productivos de la sociedad se habían hecho mucho más grandes. Entonces la Tv pasó por etapas similares a la radio: los dispositivos eran caros y grandes, no para los domicilios, tampoco había inversión en la estructura de difusión. Cuando se abaratan los costos de los dispositivos domésticos y se invierte en tecnología de transmisión y recepción, se desestima el contenido. Más adelante se crean contenidos originales pero es más económico transmitir lo que está ocurriendo o lo que ocurrió. A diferencia del cine que administra los recursos económicos de manera directa, la Tv permite que se pueda acceder sin abono a una cierta cantidad de programas y sus contenidos.

Nace en el marco de los sistemas de difusión una profunda contradicción: transmisión centralizada y recepción privatizada. La crisis de control de producción (transmisión centralizada) y financiación (venta de licencias, auspicio comercial y la publicidad) ha sido endémica en los sistemas de difusión.

-

• Lila **Caimari** (2015), “El Mundo al instante. Noticias y temporalidades en la era del cable submarino (1860-1900)”

* El texto se pregunta sobre la circulación de las noticias a partir de la expansión del telégrafo y cómo este hecho repercute en América y en Argentina en particular.

En el último cuarto del siglo XIX en Buenos Aires se vivió una gran transformación tecnológica, económica, política y cultural de la mano de la llegada de inmigrantes europeos, que produjo una creciente expansión del país en el mercado de materias primas repercutiendo en la modernización y diversificación de la prensa. Mercado en expansión que respondía a las exigencias de un público en crecimiento. En los matutinos se ganó un espacio las noticias internacionales, representado en la sección “Telegramas”.

* ¿Cómo se sortearon los problemas geográficos?

1866 Cable submarino que unía EEUU con Inglaterra.

América del Sur – estructura eurocéntrica: 1874 Brasil-Portugal, tendido que estaba compuesto por una serie de redes de cable parciales que bordeaban la costa Atlántica. Al interior: Brasil-Uruguay y de allí se distribuía localmente.

Tendido de otra línea de comunicación en América del Sur por la costa del pacífico: que unía Perú, vinculando Chile hasta EEUU pasando por México.

* Analizar el tendido cablegráfico por el Atlántico y por el Pacífico, ver sus problemas en relación con las usinas de noticias.

Pronto los periódicos más importantes de Argentina, Uruguay y Brasil firmaron contrato con agencias de noticias para recibir información europea actual. Proyectando así su hegemonía en el sur de Europa en Latinoamérica.

Según la info del punto anterior, las noticias llegaban de Europa a Brasil directamente o a EEUU, pero había puntos de redistribución local como después de la intersección entre Brasil y Uruguay. Lo mismo pasaba en Chile, Perú y México.

* El periódico tiene en el siglo XIX un poder secularizador, reemplaza al ritual litúrgico de la iglesia y permite navegar en el tiempo y en el espacio. ¿Por qué hace esta afirmación?

La historia cultural de la prensa ha enfatizado en la importancia del diario en las temporalidades cotidianas y herramienta de navegación del tiempo. Hasta aquel momento, la iglesia católica marcaba los tiempos con rezos y ceremonias; a partir de los matutinos, y más adelante los vespertinos, se comenzaron a manejar ritmos, hábitos y costumbres en torno a dichas ediciones. Por otro lado, con el telégrafo se redujeron dramáticamente los lapsos entre despacho y recepción de noticias, a lo cual debe sumarse los cables telegráficos submarinos que brindaban la idea de inmediatez, instantaneidad y un mundo sincronizado a una misma temporalidad.

La cuestión tiempo-distancia se instaló en el centro del gran proceso de establecimiento de patrones universales de medición del ocaso del siglo. La medición del tiempo representado en el espacio terrestre implicaba fijar un punto de referencia global. En el marco de la acelerada integración de la Argentina a la economía mundial, la cuestión de la sincronización horaria y la articulación al nuevo espacio-tiempo estandarizado se volvía determinante entre las elites nacionales y regionales. Con el FFCC y el telégrafo se introdujo la concepción mecánica y homogénea del tiempo que suponía, a su vez, racionalidades económicas, festivas y religiosas.

La red global submarina llegó cuando el horario interno era aún heterogéneo. Las oficinas postales del CA en Bs As, CABA y en Cdba no estaban regidas por los mismos horarios, pero al incorporarse Argentina al organismo supranacional que gestionaba las reglas del espacio-información global nacido con el cable, el país se había comprometido a circular mensajes según ciertas pautas. Es así como las directivas externas contribuyeron a precipitar la coordinación interna.

* Qué tipo de noticias se consumían, según Caimari, en Argentina y América, antes y después del telégrafo. ¿Qué es una valija de noticias y qué uso le daba el diario? ¿Cómo aprovechaban los diarios y los lectores las nuevas posibilidades que brindaba el servicio telegráfico?

Antes del telégrafo, las noticias que se publicaban en la columna de internacionales o “exterior” llegaban por sistema tradicional, es decir por paquete o valija arribados en puerto con la misma celeridad que la correspondencia postal. Desapareció junto con la innovación eléctrica. Se utilizaban las noticias que llegaban en las valijas, cuando se acababan se comenzaba a informar sobre cuestiones regionales y locales, hasta que llegaba la próxima valija y así.

Con el advenimiento de la noticia internacional telegráfica se modificaron las experiencias, por ejemplo se publicaban secciones como “Últimos telegramas” o “Despacho telegráfico” para marcar su estatus limitado. La primicia se titulaba “telegrama por vapor”. No solo había trayectos telegráficos sino que algunas noticias viajaban en mixtos soportes, o medios: telégrafo y máquina a vapor.

Antes del telégrafo los porteños se habían acostumbrado a leer misceláneas con resúmenes del mundo europeo. Esos eran contenidos salidos de los paquetes franceses o ingleses, redactados por corresponsales de firma y publicados en varias columnas a lo largo de la semana.

* Explicar el vínculo entre las empresas de noticias internacionales y los diarios argentinos.

El apego de los diarios porteños a detalles de la temporalidad de las ciudades europeas indicaba que la aceleración cronométrica iba ganando lugar en el competitivo mercado de la prensa comercial de Buenos Aires. Los esfuerzos por acortar las brechas temporales de la llegada de las noticias internacionales denotan una nueva sensibilidad en los tiempos informativos, lo cual se encuentra enmarcado en la aceleración de la circulación de noticias en el ámbito nacional (provincias-capital). Diarios como La Prensa, se posicionaron como modernos por llegar primero y desarrollar columnas como “última hora”. Ya no importaba la sección que se cubría, sino la celeridad. Competencia que inauguró carrera periodística de intensidad inédita.

* El imperialismo dividió el mundo comercial y políticamente. Y también con la información de las noticias, a través de la creación de agencias.
* Describir el negocio existente entre los grupos empresariales y los principales diarios de Rio de Janeiro, Buenos Aires y Montevideo y analizar la forma en que Argentina se adapta a los nuevos parámetros internacionales que imponen las noticias.

Con la inauguración del cable trasatlántico, muchas noticias europeas que delataban un acortamiento entre despacho y recepción delineaban trayectorias hechas de sucesivos segmentos a dos velocidades. Gracias a este sistema global de postas mixtas, que albergaba muchas combinaciones posibles, comenzaron acolarse columnas con diversas temporalidades. Entonces el espectro temporal de las noticias de Europa se fue densificando. En Buenos Aires trajo la fragmentación de la narrativa de las noticias.

**Durante el último cuarto de siglo XIX, Argentina recibió un fuerte flujo de inmigrantes europeos que se dedicaron a la expansión de un mercado de materias primas. Estos tenían necesidades que no solo eran las vinculadas a su trabajo, a la información de su cotidianeidad sino también de sus países y familias de origen. Es por ello que la prensa se basaba especialmente en la publicación de noticias provenientes de Europa por medio de paquetes de noticias francesas o inglesas, que redactaban corresponsales de firmas de empresas de noticias. Al mismo tiempo, la prensa comenzó a ganarle terreno a la iglesia católica en la generación de hábitos, costumbres y organización de los tiempos. Antes regulados con rezos y rituales, ahora por la lectura de los matutinos y vespertinos.**

**Además de la temporalidad – reloj, se introduce una nueva regulación de la temporalidad espacial. En el mundo se comienza a hacer visible un mercado mundial que necesita “entenderse”, para lo que se propone una homogeneización del tiempo-espacio (paralelos y meridianos), ya que el comercio internacional se encuentra en auge para 1880.**

**Argentina, para insertarse en dicho paradigma económico, comercial y político (división internacional del trabajo), necesita aggiornarse. El problema inicial reside en que la homogeneización mundial no es compatible con la heterogénea temporalidad existente al interior del país (Buenos Aires, Córdoba, Capital y las oficinas federales). Cuando logran normalizar dicha temporalidad interna y externa, se percibe un quiebre asincrónico de las noticias de la prensa.**

**Con la electricidad y el tendido de cables telegráficos y telefónicos submarinos que atraviesan el Atlántico de este a oeste y el del Pacífico de sur a norte, se aprecia una carrera por alcanzar la primicia de las noticias europeas.**

**Inicialmente las noticias llegaban en paquetes que desembarcaban con el resto de la correspondencia postal de los buques navieros, para después transportarse por tierra (diligencias) o por ferrocarril. Con la electricidad, se acortaron las distancias y los tiempos, pero aún convivieron medios de transportes de noticias mixtas. Así los periódicos o la prensa generó un quiebre en la temporalidad lineal, haciendo ingresar a los públicos a una multiplicidad de tiempos y ritmos desordenando la rutina cotidiana. Complejización de la estructura temporal de la noticia.**

-

**Resumen unidad 1.2 - EL PERIODISMO BUSCA SUS FORMAS: CRÓNICA E IMAGEN**

*La prensa: modernización, política y empresas periodísticas. La profesionalización del escritor y el ejercicio del periodismo. Nuevas propuestas de la cultura tipográfica.*

• ***NO*** Julio **Ramos** (1989), “Límites de la autonomía: Periodismo y literatura”

La heterogeneidad de la crónica es diferente y no debe confundirse con la heteronomía (falta de autonomía de la voluntad) discursiva cuando se trata de precisar el lugar de la literatura en el periodismo finisecular de la época. Lo significativo de la crónica modernista es que si bien manifiesta la dependencia literaria del periódico, constituye un campo de lucha entre sujetos o autoridades. Habría que pensar el límite que representa el periodismo para la literatura: límite que demarca una distancia entre el campo de lo propio del sujeto literario y las funciones discursivas otras, ligadas al periodismo y a la emergente industria cultural urbana.

Es posible pensar al periodismo como el lugar donde se formaliza la vida pública en vías de racionalización. El periódico es agente de consolidación del mercado, pero también contribuye a consolidar un campo de identidad, un sujeto nacional inseparable del público lector de los periódicos. Entre 1820 y 1880 el periódico cristalizaba la racionalidad, el orden que se identificaba con la estabilidad y la delimitación nacional. El periodismo era un dispositivo pedagógico fundamental para la formación de la ciudadanía, para ordenar y generar un espacio nacional.

Hacia el último cuarto de siglo cambia el lugar del periódico en la sociedad, en el interior de una transformación más amplia de la comunicación social. La emergencia de un nuevo campo de la privacidad afectó la relación entre lo público y lo privado. Reestructuración que hacia dentro del periodismo cumplió un papel fundamental: si anteriormente el periódico había cristalizado la voluntad racionalizadora, cumpliendo una función estatal, es notable su tendencia a distanciarse de la vida pública, ya propiamente estatal. En ese distanciamiento del periodismo del Estado, conviene detenerse en el caso de La Nación, el diario más moderno y modernizador de la época.

Los periódicos afectaban la cotidianeidad de las sociedades finiseculares. En 1887 La Nación anunciaba la inauguración de un propio servicio telegráfico, afiliado con la agencia Havas de París.

El desarrollo de la prensa en el siglo XIX fue una condición de posibilidad de modernización y reorganización social que caracteriza al fin de dicho siglo. En el aspecto re organizacional, le compete al trabajo presente, el cambio que sufre la relación entre el periódico y la vida pública.

\*La Nación Argentina - José María Gutiérrez “lucha por la identidad nacional”. Órgano del Partido Liberal hasta 1968.

\*La Nación – Bartolomé Mitre (1870) “una propaganda”. Supuestamente es fundado con el objetivo de iniciar una prensa independiente o autónoma del Estado. Para Mitre es indispensable reformular el rol de la prensa.

Una vez consolidada la relativa unidad nacional y territorial por la ley central, la prensa argentina (ligada hasta el momento a lo político-estatal) debía reformular sus funciones de dispositivo de centralización y limitación nacional.

Hacia 1874 La Nación se convirtió en órgano del emergente Partido Nacionalista, tras la fractura del partido Liberal. El periódico todavía era interpelado por las instituciones del campo político, relativizando su autonomía y especificidad institucional (proclamada en su fundación por Mitre). Al mismo tiempo, la modernización progresiva en términos tecnológicos, de racionalización y especificación de sus nuevas funciones sociales ligadas a la información y la publicidad, requerían cierta autonomización de lo político, más allá de su función tradicional partidista.

Hacia 1875, y después del intento de golpe de Estado de Mitre para con Nicolás Avellaneda, la conducción del periódico pasó a manos de Vedia, quien sostenía que el periódico debía llegar a un público cada vez más heterogéneo para volverse agente publicitario de sectores que políticamente podían ser contradictorios. Esto quiere decir, reconocía al periódico como una empresa. A partir de dicha visión y administración, el diario se somete a una nueva división del trabajo; se separa el espacio personal del laboral, marcado por una fractura entre la vida privada y la vida pública del sujeto. Las tareas comienzan a especializarse y especificar sus medios. Progresivamente la información adquiere más importancia que la opinión. Se expande y moderniza técnicamente los espacios publicitarios. Disminuye el predominio de los editoriales partidistas en 1880.

El telégrafo (1877) surtió efectos en los lenguajes periodísticos, como por ejemplo, la especialización de un nuevo tipo de escritor de noticias: el reportero. También comenzó a incluir comunicaciones comerciales con boletines quincenales que anunciaban productos listos para exportarse a Europa, como de novedosos avisos de modernas maquinarias agrícolas europeas. Así, el periódico, fue convirtiéndose en intermediario fundamental entre capital extranjero y grupos comerciales de Buenos Aires, cada vez más poderosos.

Se transparenta una competencia entre autoridades nuevas e intelectuales tradicionales. A partir de los ´60 se comienza a desplazar de las primeras jerarquías del periódico a grandes periodistas o intelectuales de las letras o literatos, por administrativos de talento. Redactores que trabajan para los intereses privados de una empresa lucrativa.

Periodismo literario = discurso y autoridad tradicional. Cae en el periodo de modernización del periódico.

La crónica = forma residual ligada a las letras. Desplazada por el emergente mercado de la información en el periódico.

Crisis entre literatura y mercado = crisis de la literatura en la sociedad regida por la productividad, la eficiencia (cantidad vs calidad) = crisis legitimadora de nuevos escritores en el interior de las transformaciones del campo intelectual.

Periodismo: ¿desplazamiento de la autoridad literaria en el mercado nuevo y el periódico; o proliferación de la autoridad literaria en la prensa finisecular como critica del mercado y la emergente cultura de masas?

El periódico finisecular fue un lugar privilegiado para estudiar las condiciones de la modernización literaria:

+Relación positiva con los nuevos escritores

+Lugar alternativo a las instituciones tradicionales

+Medio de contacto y formación de un nuevo público

+condensa las contradicciones internas irreductibles de la voluntad autonómica en Latinoamérica

¿Cuál era el lugar de los nuevos escritores en el periódico? ¿Por qué el periódico promueve, en plena época de racionalización de sus medios y sus discursos, la proliferación de la literatura moderna en ese periodo finisecular?

***Los corresponsales***. Nuevo concepto de trabajo sobre la lengua, en 1882 se convierte las correspondencias no solo en un discurso informativo sobre el extranjero sino también en el campo de una experimentación formal, literaria. Así es como ***los cronistas*** amplían su lugar en la prensa en la era telegráfica.

El literato encuentra en *la crónica* un lugar en el nuevo periódico. En ella, el literato debe informar al interior de un campo de competencias discursivas; referenciando *informar* como un ejercicio diferente y antagónico de la literatura.

Informar / hacer literatura: su oposición es clave y su significado es histórico. La pugna entre autoridades y sujetos discursivos, entre la voluntad de la autonomía y las interpelaciones externas, es definitoria del espacio heterogéneo de sus crónicas.

Para poder hablar en el periódico, el literato se ajusta a las exigencias del mismo, informa e incluso asume la información como un objeto privilegiado de su reflexión. Pero al informar *sobrescribe*: escribe sobre el periódico. La crónica, como ejercicio de sobrescritura altamente estilizada, es una forma periodística al mismo tiempo que es literaria. Es un discurso heterogéneo aunque no heterónomo: la estilización presupone un sujeto literario, una mirada pero sin espacio propio, y sometida, limitada (dentro del periódico). Es así como la crónica representa la operación del sujeto literario (la estilización) como también los límites de su autonomía (la información).

-

* ***SI*** Claudia **Roman** (2017), “Introducción. La fábrica argentina de fama del Siglo XIX” y Capítulo Dos. Los comienzos de Stein (fragmento)”, en: *Prensa, política y cultura visual EL MOSQUITO*

El Mosquito se abrió en el Río de la Plata con los primeros periódicos que hicieron uso sistemático de caricatura política hacia fines de la década de 1830, durante el segundo gobierno de Rosas. Las primeras representaciones gráficas incluidas en los periódicos rioplatenses no tuvieron, así, un fin estético o informativo, sino político. Y su objetivo fue punitorio y satírico.

Hacia el final del siglo, la hegemonía de la imagen litografiada e impresa fue cerrando su ciclo con la emergencia de nuevas técnicas y de nuevos vínculos sociales. Dos publicaciones muy populares hicieron visible ese cierre. La primera fue el semanario satírico Don Quijote (1884-1903), que –como se verá hacia el final de este libro– agotó las posibilidades estéticas y la eficacia política de las intervenciones de la prensa satírica y por eso, sirvió de límite y de preámbulo para el formato magazine. La segunda, Caras y Caretas (1899-1939) fue la primera muestra de ese cambio, y expresó así las transformaciones sociales, políticas y culturales que iban configurando un público ampliado. Para esos nuevos lectores, sus páginas inventaron textos e imágenes en combinaciones antes imprevisibles, posibilitadas por la proliferación de soportes y técnicas (fotograbado, rotrograbado, composiciones fotográficas, ilustración, caricatura) y por la necesidad de interpelaciones también novedosas: fotografías y crónicas sociales, historietas, relatos breves, y noticias. Miscelánea y yuxtaposición de lo diverso hacían visible que, con el magazine, el mundo de la prensa satírica se volvía propio de los tiempos idos.

La prensa satírica, del mismo modo, inventó su propio formato y con él, sus propios usos y funciones. De hojas de menor tamaño menor que los diarios. La visualidad que habilitó la litografía abrió aquí otro curso para la imaginación tipográfica. El formato más pequeño y la creciente incorporación de imágenes, que podían leerse o mirarse. Esa forma de organización, de presentación material y discursiva diferente, tuvo como correlato funciones mucho más específicas, que constituyeron a la prensa satírica en espacio de representación de la vida política y de la “prensa seria”. Y esto en un doble sentido: en primer lugar, porque la prensa satírica “editó” la información y las opiniones de esos “grandes diarios”. En segundo, porque la prensa satírica a menudo transformó a los periódicos en personajes.

El Mosquito no fue el primer periódico satírico ilustrado en el Río de la Plata, pero sí fue el iniciador local de este género. Lo que garantizó su perdurabilidad en el mercado (30 años) no fue su independencia en el ejercicio de la sátira, sino su capacidad para intervenir en los mecanismos de la política facciosa al mismo tiempo que sus redactores y dibujantes se especializaban en sus tareas. Estrategias retóricas verbales y visuales, tácticas de cooptación permitieron que el semanario amplificara su circulación. Nacionalizó sus imágenes, y con ellas, a sus personajes y a su forma de leer la política y la sociedad de su tiempo.

Desde sus primeros números, la doble convocatoria del periódico a “lectores” y “lectoras” no solo incluye su representación visual, sino que se lee también en algunos textos.

El sostén económico de la prensa se basaba primordialmente las suscripciones antes que en la venta de números sueltos. La publicidad comercial tampoco era un recurso central a la hora de sostener una publicación: aunque los avisos se incrementaron desde mediados de siglo, su número siguió siendo escaso y su frecuencia baja. Los periódicos se vieron consideraron obligados a polemizar con el Mosquito. En ese diálogo y en esos combates se advierte hasta qué punto El Mosquito configuró, a escala local, no solo un nuevo tipo de publicación sino además y con él, nuevas formas de la lectura y nuevas formas de interpretación de la vida pública.

La historia de El Mosquito es entendida como inscripción local de un objeto cultural que emergió en contextos urbanos modernizados de distintos lugares del mundo en la segunda mitad del siglo XIX.

**Capítulo 2. Los comienzos de Stein**

Enrique Stein comenzó a trabajar como dibujante en El Mosquito en 1868. Luego se convertirá en presidente del mismo, pero en el camino instaurará su nombre como una marca, no solo la de su firma artística, sino que era propietario de su propio establecimiento de importación y compra-venta de productos de elementos de dibujo y fotografía. A través de su trayectoria en El Mosquito y del modo en que se concretaba en ese presente en el plano civil y empresarial, fuera de sus páginas, representación gráfica, poder simbólico de la autoría y legitimación material –economía y política, prestigio artístico y empresarial— se habían amalgamado para hacer de su apellido una marca.

En 1868, como queda dicho, Stein comenzó a dibujar en El Mosquito. Dos años después se convirtió en su editor-gerente, y dos más tarde, en su director-propietario.

**Inscripciones biográficas**

Nació en Francia en 1843, en 1865 se embarcó a Sudamérica, imaginando trabajar en el sector agrícola, lo cual fue fallido. Consiguió empleo de ebanistería en una mueblería, para pasar a enseñar dibujo a jóvenes muchachas y más adelante fue profesor de dibujo y croquis topográfico en el Colegio Militar, en la Escuela Naval y en el Colegio Nacional [de Buenos Aires]. En 1868, como queda dicho, Stein comenzó a dibujar en El Mosquito. Dos años después se convirtió en su editor-gerente, y dos más tarde, en su director-propietario.

**Reformulaciones de la prensa (y de la sátira)**

Entre los años 1870 y 1890 la incorporación de adelantos técnicos y tecnológicos vinculados a la imprenta, así como la reconfiguración de sus relaciones con la práctica política y con sus actores transformaron la prensa argentina.

Transformaciones políticas-institucionales: articulación de un Estado Nacional relativamente estable, el triunfo de la federalización de Buenos Aires en 1880, la capacidad del Estado para posicionarse frente a poderes como el clero, laicizando la regulación jurídica de la vida privada (Código Civil, certificados de defunción y cementerios, nacimientos, matrimonio civil) poniendo la salud y la educación en manos estatales.

Transformaciones económicas: política migratoria con impacto en los grandes núcleos urbanos que resolvía la demanda de fuerza de trabajo que acompañó la articulación de la política agroexportadora.

Transformaciones culturales: los cambios urbanos, de perfil poblacional y también de usos y costumbres que iban modelando nuevos públicos políticos y culturales.

Transformaciones técnicas y tecnológicas vinculadas con la imprenta: nuevas prensas (papel más barato), expansión de las agencias internacionales de noticias y el tendido de cables telegráficos, la extensión de la red de ferrocarriles por un lado; y el surgimiento de nuevas técnicas para la reproducción de la imagen, por otro, cambiaron por completo no sólo el lenguaje de los periódicos sino la práctica del periodismo. Las consecuencias de estos procesos fueron múltiples y heterogéneas. Entre ellas están tanto el cambio de la sintaxis periodística (más sintética y económica al ritmo de las noticias que transmitían los cables), como la posibilidad de encontrar en el periódico un espacio de autonomización para la escritura literaria, que conllevó a la emergencia de nuevos géneros discursivos: la “crónica”, el “reportaje”.

*La República*, en 1867 incorpora la venta voceada de los periódicos como complemento de las suscripciones.

Decisiones artísticas y empresariales más puntuales de *El Mosquito* desde principios de 1870*:* la incorporación de más imágenes impresas en sus páginas; la alternancia entre caricaturas políticas y sociales; el inicio de los avisos y *réclames* ilustrados en versión caricaturesca y el comienzo de la publicación de *Almanaques* ilustrados editados por el semanario.

Modificación en la propuesta gráfica: tamaño de caja inferior y se publicarían muchas páginas, con la inclusión de muchas más caricaturas. Desde que Stein asumió la dirección definió dos elementos que lo convertirían casi en un medio nuevo: en primer lugar, puso el acento en la parte gráfica del periódico; en segundo lugar, definió un nuevo modo de “administrar” la sátira, orientado por esa vocación de constituirse en una voz de intervención menos independiente y menos neutral. Un diario era fundamental para intervenir en la vida política, dato que compartía el semanario satírico, y que no pasó inadvertido para Stein.

**Más caricaturas: sátira, ensayos y límites**

Choquet delegaba en Stein el cargo de editor-gerente en 1870. A lo largo de sus siete primeros años de existencia, el periódico había logrado hacerse un lugar como interlocutor legítimo y valioso en la disputa política del diarismo. Durante esa década, aparecería la competencia en el rubro.

¿Qué significaba ser un periódico “satírico e independiente”? ¿Qué límites –sociales, morales, legales, perceptuales— contenían y definían la sátira verbal y gráfica en una publicación impresa?

La dinámica entre cristalizaciones legales y prácticas sociales responde en parte estas preguntas. A partir de la reunificación nacional, la legislación de imprenta porteña había comenzado a compatibilizarse en un cuerpo relativamente coherente, y los mecanismos explícitos de intervención estatal y de censura sobre la prensa se habían refinado. Pero El Mosquito vivió un bajísimo nivel de conflictividad. El periódico se definía como *“Periódico semanal independiente, satírico, burlesco y de caricaturas”,* anteponiendo ese atributo de “independencia” a sus propias funciones. Los diversos mecanismos que le permitían de hecho independizarse en parte de las suscripciones colectivas para sostener el periódico, aportan plausibilidad a esa calificación. Stein manejó el periódico con una la política comercial por sobre cualquier otra dimensión.

Este rasgo moderno explica también el despliegue creativo de tácticas periodísticas, verbales y gráficas que sustentaron sus publicaciones. Una fue reinventar el formato francés de la prensa satírica en el Río de la Plata; otra fue redefinir las condiciones materiales de reproducción y circulación del periódico; una más hizo de esos dos movimientos instrumentos para seducir, punzar, provocar y cooptar a un público que se reconocía en sus páginas (y así, trazó los límites de la autonomía política del periódico).

-

* ***SI*** Sandra **Szir** (2011), “Discursos de la mirada y despliegue visual en *Caras y Caretas* y en la cultura porteña del 900”. pp. 85-117

 **Construcción histórica y cultural de la mirada**

Caras y Caretas privilegiaba la experiencia visual en sus publicaciones. Los sentidos de lo visual están ligados al tipo de información cultural que portaban sus imágenes en su variedad de modalidades y en las múltiples vinculaciones que establecen con la materialidad del objeto impreso y en el contexto cultural con el cual interactúan.

En la nueva perspectiva de los estudios de la cultura visual se manifestó el propósito de crear un marco de referencia teórico para considerar no sólo las retóricas de la imagen sino un estudio histórico y cultural de la mirada (considerada como, además de una operación física, un hecho social e histórico, o una construcción cultural). Formalizada como un principio interpretativo, las reflexiones sobre la "mirada", atraviesan una amplia muestra de propuestas y de problemas en debate.

*¿Qué información científica y cultural, qué discursos, técnicas y prácticas de mirar configuraron los modos de visión, que, construidos socialmente hacia fines del siglo XIX y principios del XX en Buenos Aires, pueden observarse a través de Caras y Caretas?*

**Si existe un observador específico para una época dada "es sólo como un efecto de un sistema heterogéneo de relaciones discursivas, sociales, tecnológicas e institucionales."**

A fines del siglo XIX, un contexto histórico en transformación produjo condiciones de posibilidad para nuevas modalidades de representación y percepción visual. Las *mutaciones tecnológicas* en el campo de la impresión y en particular las nuevas técnicas de reproducción de imágenes sostuvieron una activa participación en todo el proceso de masificación de la cultura visual. El factor técnico no es determinante, pero sí interviene intensamente en la conformación de modelos de percepción y visualización, ya que la tecnología es una forma cultural que representa la cristalización y la corporeidad material de los modos de imaginar y experimentar el mundo.

Las *condiciones discursivas y sociales* que habilitaron la formación de una determinada forma de visión: el surgimiento de los estados modernos y sus mecanismos de control social a partir de la redacción de sus códigos jurídicos entre fines del siglo XVIII y comienzos del XIX. *Panoptismo* (Foucault): la visión, la mirada y las imágenes se vieron comprometidas o utilizadas como herramienta estratégica de ese *control social*.

La relación del espectáculo con la sociedad que la ha transformado en una *sociedad* *espectacular*. El espectáculo es la relación social mediatizada por imágenes, no un simple conjunto de imágenes difundidas masivamente gracias a los medios técnicos. La sociedad que descansa sobre la industria moderna es una sociedad fundamentalmente *espectacularista*. Esta transformación es un efecto del cambio de la producción hacia la provisión de servicios y bienes de consumo de la sociedad capitalista, devenida en una colonización de la vida cotidiana.

Por lo tanto, no pueden separarse los efectos ligados a la visualidad de su interacción entre el espectador y un espacio urbano transformado e industrializado, tampoco puede separarse de la aparición de nuevos medios de comunicación y objetos inéditos, así como de nuevos espacios para la práctica del consumo. (Cómo las *transformaciones de la sociedad* capitalista de fines del siglo XIX y comienzos del XX afectaron la percepción del espectáculo, según los cambios de la vida cotidiana, los nuevos medios e innovadores objetos y espacios de consumo, apropiándose dicha sociedad, de un mundo materialmente objetivado. Es decir, haciendo del espectáculo una forma de vida).

En el ámbito local la organización de las *estructuras políticas y sus operaciones de poder* sobre la sociedad, conjuntamente con la institucionalización del campo científico de impronta positivista proveyeron, tanto discursos legitimadores de utilización de lo visual, así como prácticas de control social. El Estado se apoyó en el sistema educativo para imponer un *modo nacional de mirar*, valiéndose de la imagen, a la vez que ejercía *control* sobre ella. Los sistemas pedagógicos y psicológicos funcionalistas acompañaron y guiaron estas medidas de control.

**'Metiendo por los ojos Caras y Caretas ". Hacia una producción y un consumo visual masivos**

Los Estados Unidos han enseñado al mundo la manera como se hace un *magazine* conforme con el paso violento del finisecular progreso. Los *adelantos de la fotografía* y el *ansia de información* que ha estimulado la prensa diaria, han hecho precisos esos “curiosos cuadernos” que periódicamente ponen a los ojos del público junto al texto que les instruye la visión de lo sucedido.

Las publicaciones periódicas populares solían incluir temas científicos como curiosidades y esta forma cultural y material era básicamente el modo como a fines del siglo XIX y comienzos del XX a nivel popular se accedía a esos contenidos. La yuxtaposición física de artículos de temas diversos dentro del periódico, es decir, su formato intertextual, facilitaba una interpretación más abierta. Los artículos de Caras y Caretas debían ser accesibles a lectores de educación diversa, para lo cual contribuía también la proliferación de imágenes. Los textos instructivos así también como las secciones de juegos o entretenimientos la volvía un semanario "Para la familia" dedicado a la mujer (moda, cocina). La imagen ocupa entonces un papel en Caras y Caretas que la distingue de las publicaciones ilustradas precedentes.

En los primeros años de su aparición Caras y Caretas pretendía destacarse de otras publicaciones periódicas ilustradas pero también de una prensa diaria que no había adoptado aún la modalidad visual, y las largas columnas de texto desprovistas de imágenes definían sus páginas.

Imagen y periodismo se unen en estrecha relación en el cambio del siglo XIX al XX. Caras y Caretas afirmaba esta conexión y la confirmaba en sus páginas, todo debía ser mostrado, toda escena particular u ordinaria de la vida cotidiana podía ser elevada a espectáculo de consumo masivo. Según afirma Beatriz Sano, ***la crónica*** precisaba recoger información *in situ* y requería de un buen oído pero fundamentalmente de una buena ***mirada***. La crónica fue, una de las formas desarrolladas en el fin de siglo en la redefinición del periodismo como profesión rentada cuyos productos se dirigían a un público ampliado.

La ***mirada*** proporciona un tema para la crónica periodística y las imágenes un medio para tornar el impreso más atractivo. Caras y Caretas estaba dirigido a atraer lectores a través de su apariencia y la inclusión de múltiples imágenes.

**El flujo de imágenes multiplicadas en soportes variados constituía una novedad bastante reciente tanto en el paisaje urbano como en el uso privado a fines del siglo XIX. Diversos factores económicos, sociales, técnicos y culturales habían impulsado un paulatino crecimiento de la edición ilustrada con imágenes que transitaban del libro al periódico, al álbum, al afiche, invitaciones, catálogos ilustrados, trabajos comerciales y a todo tipo de soporte de las artes industriales de uso cotidiano. La entrada masiva de la imagen podía ser verificada en impresos tradicionalmente sin imágenes que gracias a las innovaciones tecnológicas y al abaratamiento de costos de producción las incorporaban, así como en nuevos artefactos culturales.**

Caras y Caretas da cuenta precisamente de ese proceso, como el periódico que demuestra la densa circulación de publicidad gráfica y una creciente existencia en el espacio urbano de afiches y publicaciones ilustrados.

Caras y Caretas publicita la venta de colecciones de vistas estereoscópicas de todo el mundo, articulando una práctica comercial con la diseminación de imágenes simbólicas tendientes a "educar el espíritu general" familiarizando al público a través de sus "cartulinas fotograbadas". El paisaje es, además de una representación de la naturaleza, un modo de apropiación real y simbólica del espacio que juega un rol particularmente activo en momentos de expansión territorial y de replanteos de los conceptos de nación y estado.

Más popular aún que las tarjetas postales eran las "figuritas" de cartón ilustrado con retratos de mujeres, políticos, o imágenes de buques de guerra de países en conflicto. El coleccionador de figuritas era un chiquilín que unía al placer de posesión el quemante vicio del juego.

Otra de las manifestaciones de la publicidad ilustrada fue la proliferación de afiches de publicidad en el espacio público de Buenos Aires. Caras y Caretas publicitaba, por otra parte, la venta de tarjetas con las imágenes de las "Caricaturas Contemporáneas" que ya habían tenido una previa circulación como una sección del semanario pero que ahora se ofrecían a la venta en forma independiente.

**Imágenes, instrucción y entretenimiento**

La vinculación entre educación e imagen gracias a una mayor disponibilidad de imágenes en el 1900 tenía raíces en desarrollos intelectuales tales como el de la filosofía empirista y desarrollos históricos como el de la producción capitalista, expresado en el uso de imágenes para explicar el uso o armado de objetos. La imagen también brindó representaciones simbólicas que contribuían a diseminar conceptos valorados por las naciones en construcción.

El libro escolar ilustrado fue una de las manifestaciones de esa vinculación, apoyándose en discursos legitimadores provenientes de las teorías pedagógicas. La imagen como herramienta didáctica. Las teorías pedagógicas hegemónicas a fines del siglo XIX, de una impronta fuertemente positivista, se basaban en la idea de que la cultura escolar reproducía el orden ideológicamente dominante y estaba llamada a difundir los valores seculares, los principios republicanos y cierta visión científica de la realidad. La didáctica positivista estaba basada en una metodología apoyada en la psicología evolutiva estrechamente ligada a la biología. Las prácticas pedagógicas implementadas en el aula partían de la idea de una población escolar pasiva a la cual debía educarse y estimular apelando a todos los sentidos posibles.

La imagen, representaba parte del programa de educación estética que comprendía también a la arquitectura escolar, "según las exigencias de la higiene y la estética urbana".

A comienzos del siglo XX, la producción local de imágenes didácticas no sólo cobra impulso sino que transforma su carácter con la inclinación hacia la educación patriótica.

Se impone entonces la implementación de la estética y la belleza como valores fundamentales en la formación de las subjetividades nacionales, consagrando al paisaje argentino como espacio de visualización, apropiación territorial y política, con cuadros que se irán erigiendo como símbolos de argentinidad. Imágenes de la nación-estado moderna difundidas como un medio de consolidar una integridad espacial y establecer una identificación.

El desarrollo de conferencias acompañadas de proyecciones luminosas era habitual a fines del siglo XIX y éstas tenían el objetivo de instruir a niños y adultos, y a menudo eran utilizadas como instrumento de propaganda nacional. Estas conferencias instruían la mirada, transformando a las audiencias en espectadores modernos. La adopción de proyecciones luminosas (o diapositiva fotográfica- linterna mágica) en clases y conferencias tuvo una particular trascendencia en ciertas disciplinas académicas tales como la historia del arte.

Estos artefactos, -la diapositiva, la proyección luminosa y la linterna mágica- devino una forma fuertemente comercializada para entretenimiento público o doméstico en el siglo XIX, que en Europa se había industrializado como modo de comunicación producido en serie. Entre tanto, otras formas de espectáculos visuales fueron desarrolladas: el diorama, el panorama, el cosmorama.

-

**Resumen Unidad 1.3 - LA CONFORMACIÓN DE LOS (NUEVOS) PÚBLICOS**

 La conformación de nuevos públicos diferenciados. La reconstrucción histórica de los consumos metropolitanos. La comparación de diferentes formas de comunicación desde el punto de vista de la producción social de sentido. Las ciudades de los lectores y el espectáculo.

* Martyn **Lyons** (2011), “Los nuevos lectores del siglo XIX: mujeres, niños, obreros”

En el siglo XIX el público lector del mundo occidental se alfabetizo masivamente. Pero hubo variaciones considerables entre el medio urbano y el campo, entre las capitales prácticamente alfabetizadas, y el resto del país. 1890 fue la edad de oro del libro en occidente, la primera generación en acceder a la alfabetización masiva fue la última en considerar al libro como competidora de otros medios como la radio.

 La expansión del público lector se vio acompañada por la ampliación de la educación primaria. Pero el progreso educativo tendía a seguir más que a preceder a la expansión del público lector.

La reducción de la jornada laboral a 9hs propició tiempo para la lectura, incluyendo a la clase obrera al nuevo público lector. Público que devoraba novelas baratas. Género respetable solo a inicios del siglo XIX, pues se convirtió en la forma de expresión literaria propia de la sociedad burguesa en ascenso. La producción en masa de obras de ficción baratas incorporó nuevos lectores y confirió una mayor homogeneidad y unidad a éste último.

Los editores, ahora reconocidos profesionalmente, explotaron las nuevas oportunidades para la inversión capitalista. La serialización en la prensa periódica abrió un nuevo mercado. Se creó una nueva relación entre el escritor y su público.

Los nuevos lectores del siglo XIX constituían una fuente de beneficios, pero también causaron inquietud en las élites. Se diferenciaban a los públicos lectores, dentro de la cual se incluía a los lectores de revistas baratas ilustradas (magazines). Un “público desconocido” que espera que le enseñen la diferencia entre un buen libro y uno malo.

La lectura: la conquista de un espacio autónomo

Las mujeres conformaban una parte sustancial y creciente del nuevo público lector de novelas. Había una gran cantidad de personas que posiblemente supieran leer, pero no escribir. Pues la iglesia había incentivado a las personas a leer, pero no a escribir (o firmar).

La escolarización de las niñas era una consecuencia de la feminización del público lector. El incremento de las oportunidades para empleo femenino y la transformación de las expectativas impuestas a la mujer colaboraron a aumentar el nivel de alfabetización femenina. Siglo XIX: las revistas femeninas y las literatas son novedad.

El papel de la lectora había sido tradicionalmente el de salvaguardar la costumbre, la tradición y el uso familiar. Pero las nuevas lectoras del siglo XIX daban prueba de tener otros gustos, por lo que hubo que diseñar nuevas formas de literatura para su consumo. Entre los géneros destinados a este sector se encontraban los libros de cocina, las revistas y las novelas baratas.

La cocina burguesa representa la Ilustración (ceremonial y protocolo), era una manera en la cual la burguesía fue animada a inventar su propio estilo de comportamiento social, o su propio código de gestos, que le permitía reconocerse e identificar a los intrusos. Rechazando el lujo aristocrático al mismo tiempo que rechazaba el gusto vulgar de las clases bajas.

Las revistas para mujeres se llenaron de recetas y consejos de etiqueta, junto con noticias relacionadas con la moda. Se lanzaron intentos de revistas dirigidas a un público femenino pero comprometidas con la causa feminista, muy pocas tuvieron continuidad (por ej. La Fronde). Hasta el siglo XX, las revistas femeninas no descubrieron el valor de cortar sus textos e intercalar anuncios ilustrados.

Para los editores de la época, el público femenino era ante todo consumidor de novelas. Algunos seriales ofrecían sus colecciones definido por su público más que por su contenido material, lo que constituía una novedad en el mundo editorial.

La feminización del público lector de las novelas parecía encarnar el prejuicio sobre la mujer y su inteligencia. Se creía que a las mujeres les gustaba la novela porque eran irracionales y contaban con vulnerabilidad emocional, además de estar dotadas de gran imaginación y limitada capacidad intelectual. Era un tipo de lectura que exigía poco y se orientaba entretener.

La lectura desempeñaba un papel importante en la sociabilidad femenina. Los hombres leían los diarios y las mujeres manuales prácticos y ficción. Cuando se mezclaban ambos sexos en calidad de lectores, las mujeres quedaban debajo de la tutela del varón, que podía censurar o seleccionar el material a leer en voz alta, de por ejemplo el periódico.

Se esperaba que el varón leyese deportes y política, mientras que las mujeres seguían la ficción serializada, e intercambiaban jugando a las cartas los suplementos.

Las lectoras de la clase trabajadora no contaban con mucho tiempo libre para dedicar a la lectura, o para recrearse. Las obligaciones domesticas eran primero, cumplir con las responsabilidades de la familia. Ellas mismas niegan su competencia cultural. Aceptan las expectativas convencionales que equiparan a la mujer con el ama de casa, intelectualmente inferior y lectora con capacidad limitada. Las que transgreden estos estereotipos leen en secreto.

Las mujeres de clase media o alta rara vez se enfrentaban a dificultades como lectoras. Incluso cuando no podían permitirse comprar libros, se convertían en clientas asiduas de las bibliotecas públicas de préstamo, sobre todo en las grandes ciudades.

La lectora comenzaba a exigir el reconocimiento de los novelistas y editores, de los libreros. La lectora aparecía cada vez con mayor frecuencia en representaciones literarias o pictóricas de la lectura.

Las lectoras del siglo XIX pueden asociarse con la lectura silenciosa e individual que relega la lectura en voz alta a un mundo a punto de desaparecer. Tal vez la lectora fue más que eso: una pionera de las modernas nociones de privacidad e intimidad.

El niño lector: el ejercicio escolar al placer de leer

La expansión de la educación primaria en Europa del siglo XIX propicio el crecimiento de otro sector del público lector: los niños. Con la educación primaria universal y la actividad impresora surgieron las revistas para niños y otros tipos de literatura dirigidos a satisfacer las inquietudes pedagógicas de las familias educadas.

Los edificios decadentes, los recursos escasos e incluso la falta de personal cualificado imponían una carga excesiva a las escuelas urbanas. La aglomeración de clases de entre 100 y 200 alumnos hacía de la educación mutua el sistema más popular, donde un niño de poca más edad (13 años) impartía conocimientos básicos, monitoreado por un adulto. La deserción, la inasistencia y falta en época de cosecha de las zonas rurales era inmensa. En el ámbito rural una serie de actividades hacía de la escolaridad algo intermitente.

La educación del niño de la clase trabajadora era relegada por considerarse secundaria respecto a las necesidades de la economía familiar.

Los niños pasaban muchas horas copiando letras y palabras a fin de perfeccionar su caligrafía. Los maestros estaban muy preparados en sintaxis y etimología, y a los niños no se les exigía componer nada original. Aprendían sin libros, con cajas de arena y tarjetas. Además, la enseñanza de la lectura a los niños debía ser compatible la ortodoxia religiosa y la incesante inculcación del sentido de subordinación social.

Escuelas de monitores: alfabetización masiva combinada con el sentido del deber y la disciplina en el trabajo que exigía la sociedad capitalista del siglo XIX. Pero hubo excepciones en ciertas zonas obreras: escuelas dominicales por baratas, cercanas y familiares (no monitores). Otro ejemplo de excepción son las escuelas de damas donde la instrucción religiosa era prácticamente nula.

El mercado educativo permite comprender el éxito de las fabulas de La Fontaine. Robinson Crusoe gozaba de popularidad mundial y se publicó en diversas versiones según su público. Como también las compilaciones de pequeños relatos morales protagonizados por niños. El surgimiento de una floreciente industria literaria infantil es parte del proceso de la “invención de la infancia”, la definición de la infancia y la adolescencia como fases específicas de la vida con sus propios problemas y necesidades. Por eso la literatura infantil de principios de siglo tenía carácter rigurosamente didáctico. Moralidad enseñada basada en la solidaridad familiar, el valor, la honestidad, fidelidad y bondad.

Prosperaron variadas formas de literatura infantil con magia y fantasía, como los cuentos de hadas: casi todos son textos sin autor: son cuentos campesinos populares rebautizados universalmente bajo esa categoría.

Los hermanos Grimm publicaron dichos cuentos campesinos populares pero edulcorados e infantilizados. Las historias que pudieran sugerir que el pecado era rentable, eran eliminadas de su antología. Ellos introdujeron los clichés propios de los cuentos de hadas: cazadores bondadosos, princesas hermosas, hadas, castigos violentos a los malos y a la aparición de seres divinos. Los Grimm fueron encumbrados como los inventores de un movimiento literario nacional. Pero a la vez cambiaban las versiones de una edición a la otra. Era un proceso dinámico al igual que la cultura popular a la cual los cuentos habían pertenecido en sus orígenes.

Los avances litográficos fomentaron la inventiva. La técnica empleada en los abecedarios ilustrados era casi siempre lineal: se aprendía la forma de la letra en orden (A-Z); las sílabas; las palabras. La ilustración desempeña un papel primordial en el proceso de memorización. También se creó una prensa infantil y magazines infantiles. Eran revistas que buscaban captar al público burgués con doble responsabilidad: instruir y divertir. En las novelas de Verne subyace esta dicotomía pedagógica y científica.

Las clases trabajadoras: lecturas impuestas, lecturas furtivas

Los nuevos lectores del siglo XIX incluían a las clases medias y bajas, aprendices de artesanos y trabajadores de cuello duro que eran clientela de las bibliotecas de préstamo. El gran desarrollo de las bibliotecas públicas en GB se debió a la densa urbanización y la descentralización administrativa. Las bibliotecas de préstamo perseguían valores filantrópicos y políticos. Eran un instrumento de control social destinado a incorporar a una juiciosa élite trabajadora al sistema de valores de las clases dirigentes. Las bibliotecas de préstamo francesas e inglesas pretendían captar más bien a mujeres, estudiantes y trabajadores de cuello duro que a los lectores de las clases trabajadores.

Un sector de la clase trabajadora rechazaba una cultura alimentada de historia sagrada y mitología antigua. El lector popular tenía su propia opinión. Con la apertura de bibliotecas democráticas o populares se hizo evidente que los lectores obreros luchaban por crear su propia cultura literaria, lejos de todo control burgués, burocrático o católico. La reducción gradual de la jornada laboral incrementó la posibilidad de leer de la clase obrera, ya que la carga diaria de trabajo determinaba sus hábitos de lectura y tipo de préstamo. En invierno los préstamos aumentaban y disminuían en verano. También crecía el préstamo en paro de trabajadores y crisis económica. Al mismo tiempo, los patrones intentaron controlar el tiempo libre de este nuevo público lector.

Los patronos y los reformadores de bibliotecas creían que suministrando una literatura adecuada y fomentando el hábito de la lectura, podrían allanar las tensiones sociales. Pero la clase obrera no se resistía a aceptar la dieta moralizante y útil que se les ofrecía.

Los bibliotecarios creían que su labor en las bibliotecas obreras era conducir al lector desde el entretenimiento hacia el material de estudio, es decir que se pensaba en un lugar de la lectura como con un rol educativo. Sin embargo ese optimismo educativo estaría condenado a la decepción. Parecían no coincidir las prácticas populares con las intenciones de los bibliotecarios. No obstante, una porción de la clase trabajadora se embarcó en la ardua lucha de emanciparse de la ignorancia y la dependencia.

Los radicales de clase media creían que la adquisición de conocimientos estaba al alcance de cualquiera que estuviera dispuesto a aplicar cierta autodisciplina. La lectura era esencial en esa ética de la automejora. La pobreza, la falta de tiempo y de privacidad hacían que el estudio vedado excepto a los más entregados, por lo que su determinación por estudiar y progresar rozaba la obsesión.

Los lectores proletarios poseían métodos propios de apropiación literaria. La necesidad de ganarse la vida impedía una escolarización regular. Autodidactas. Las carencias educacionales hacían que los autodidactas tratasen el tema de la escolarización a veces con ironía, otras con un respeto exagerado (Mis Universidades – Gorki)

La falta de luz era otro problema en los hogares obreros. La industrialización condujo a una demarcación más clara del ocio y del trabajo (disciplina y ritmo).

La cultura literaria de los autodidactas era muy particular, más allá del contenido tendían a imponerse disciplina. El objetivo del autodidacta era triple: pan, conocimiento y libertad. La mejora de uno mismo (material, moral e intelectual). La lectura como instrumento de autoformación y autocontrol. Era un modo intensivo de lectura (repetición y recitado en voz alta) como método de apropiación literaria.

La lectura oral se producía en entornos religiosos como laicos. La oralización añadía una dimensión capital al acto de lectura. La lectura en voz alta (o recitación) era parte de la cultura del lugar de trabajo. La lectura (de diarios, folletines y panfletos socialistas) tuvo un papel muy importante en la politización de la clase trabajadora y en su autoformación.

El cuaderno privado era otro método íntimo de apropiación de una cultura literaria que permitía establecer un diálogo personal con el texto. El cuaderno no era una mera nota ayuda memoria, servía para reflexionar, para conducir a un debate personal con el texto, para absorberlo y refutarlo. Parte esencial de auto instrucción y auto mejora.

Supervivencia de la oralidad

El campesinado se integró solo parcialmente al público lector europeo del siglo XIX. Los libros continuaban siendo posesiones raras, muy respetadas y relacionadas con la religión. La lectura casi siempre constituía una experiencia colectiva integrada en una cultura oral.

Gran parte de la literatura callejera se componía para ser leída o cantada en voz alta. La lectura oral sobrevivió en algunos círculos de la clase media. La relación tradicional entre lector/oyente y la palabra impresa desaparecería en el siglo XIX. Su disolución fue lamentada por conservadores para quienes la nueva lectura individual, callada, ponía fin a ciertas formas tradicionales de sociabilidad. Paso que se produce en el siglo XIX de la lectura “intensiva” a la “extensiva”.

-

* Peter **Fritzsche** (2008), “**Lectores metropolitanos**”

La revolución lectora que los historiadores ubican a finales del siglo XVIII se caracterizó por el aumento de la lectura privada e introspectiva de libros de ficción y también de textos de utilidad práctica. En Alemania, en cambio, esa revolución se mantuvo algo restringida en cuanto a su alance social hasta bien entrado el siglo XIX. 3 de cada 4 alemanes vivían en localidades con menos de 1000 habitantes (como en la que vivía el dramaturgo Hebbel, donde la llegada de un libro era un acontecimiento).

En las ciudades más grandes también era poco frecuente la compra de libros o la asociación a bibliotecas por parte de artesanos u obreros, ya que la cuota era prohibitiva. La clase baja leía muy poco porque sus condiciones de vida eran bastante difíciles y trabajaban muchas horas. Los libros de oración o aventura baratos, como las económicas revistas eran consumo para estas clases.

Los primeros periódicos tampoco tenían un público amplio, tenían por lectores la clase media educada y con dinero. Recién en el siglo XX surgió un público nacional de lectores que compraban un diario cada dos personas. El producto que atrajo realmente a la mayor parte de los alemanes al mundo de la lectura, fueron los periódicos urbanos populares (habían aprendido a leer en el siglo XVIII pero no pusieron en práctica la habilidad hasta el 1900). A comienzos del siglo XX el periódico era un artículo corriente en los barrios obreros. Era prueba de que todas las clases sociales habían adoptado el hábito de la lectura.

La cultura impresa pobló de nuevos textos: instrucciones, rótulos, publicidades en vía pública. En contraposición con lo que ocurría en el pasado, la cantidad excesiva y la variedad indiferenciada de textos era preocupante para muchos críticos que señalaban de influencia negativa a los diarios populares. Porque tenían el mismo formato que los diarios respetables y estaban al alcance de los transeúntes. La prensa era percibida como accesorio, cotidiano y poco elegante. Tucholsky se refiere a la lectura, el recorte y la acumulación de periódicos en términos de “obsesión”.

El aumento de la popularidad y consumo de periódicos en el 1900 tiene una causa política: el público fue ganando fuerza en este plano durante el siglo XIX. Las actividades revolucionarias de 1948 marcaron un punto de inflexión, tomando los diarios una postura más crítica hacia el gobierno. La prensa y el progreso estaban asociados. La actividad revolucionaria y la lectura iban de la mano.

La tecnología facilito el proceso, como la iluminación interior, hábitos como tomar café o fumar y se utilizaban lentes para leer. Fuera del ámbito doméstico, el crecimiento de la esfera pública burguesa y la accesibilidad a los cafés, parques y salas de espera invitaban a la lectura. También la lectura en trenes y tranvías.

El verdadero público lector masivo nación con la llegada de pobladores rurales a la ciudad entre fines de siglo XIX y principios del XX. Las noticias locales acercaron los periódicos a los lectores urbanos. Más adelante la publicidad permitirá abaratar los costos y atraer más suscriptores.

A fines del siglo XIX, el diario de la metrópoli se convirtió en la principal fuente de información y entretenimiento para sus habitantes. Era barato y se conseguía en el kiosko o por suscripción, y además se ocupaba de diversos temas con un enfoque trivial.

-Noticias locales

Las noticias sobre la política y los asuntos internacionales eclipsaban la realidad social, esto no cambio (como tampoco aparecieron nombres de personajes locales que NO eran de las élites) hasta mediados del siglo XX

El vértigo compartido por la vida urbana avivaba el interés por los temas de actualidad, a los que la literatura popular, desde los periódicos hasta las novelas, debía prestar atención. La prensa informaba a los recién llegados sobre las distintas estrategias que tenían a su disposición para poder sobrevivir y superarse. Las historias de la vida urbana servían para que las personas supieran cómo moverse por la ciudad sin incertidumbre. Los diarios “vencían a la ignorancia que se perpetuaba por convención”, “alentaban la tolerancia que se apoyaba en el conocimiento” y, así, pulían una sensibilidad metropolitana compartida.

Los periódicos orientaban a los residentes de la ciudad en relación con los ritmos urbanos por medio de guías e introducciones a la economía a gran escala.

-Uso de la ciudad

Los berlineses accedían al centro de la ciudad con mayor frecuencia que antes y circulaban más rápido que la tasa de crecimiento urbano. Muchos de los que transitaban por las calles de Berlín eran empleados de bancos, oficinas o tiendas del centro. En las últimas décadas del siglo XIX Berlín se había convertido en un gran centro comercial. Cada vez se veían más mujeres en el centro (mecanógrafas y secretarias administrativas). Constante avance de las mujeres en el ámbito laboral influyó en la selección de contenido a publicar y así abultar lectoras. A la salida del trabajo se acostumbró ir a cocteles, bares y salones.

En una nueva cultura de consumo como esta, los papeles convencionales con el género se vuelven menos claros. La ciudad se había convertido en un campo visual de placer, por ser también un sitio importante de movimiento comercial. Los carteles vinculaban explícitamente la venta de productos con el público lector de diarios y el movimiento de las mujeres en el ámbito de la ciudad. Las publicidades –anque machistas- pretendían atraer a las mujeres desde una visión de placer de consumo y rompiendo con la disciplina de la moderación.

En 1900 Berlín se había convertido en un destino turístico obligado, y era consciente de esa condición. En una ciudad abarrotada de gente era casi imposible moverse por ella sin la ayuda de un diario local.

A pesar de que había pobreza, era cada vez mayor la cantidad de trabajadores que podían gastar dinero en divertirse los fines de semana en el centro.

Entrado el siglo XX, la ciudad evoluciono rápidamente como un espectacular sitio de interés turístico para una gran variedad de visitantes curiosos. Poco antes de la primera guerra, un mínimo de ingresos discrecionales y una extensa red de transporte público habían hecho de Berlín y sus alrededores un gran campo de juego (obreros, clase alta, burgueses comparten espacios de paseo los fines de semana).

Para principios del siglo XX la multitud que transitaba Berlín era más numerosa, las atracciones crecían y mejoraban, al mismo tiempo que se eliminaban los espacios de diversión barrial. Los diarios de circulación masiva cubrían en toda su extensión el amplio escenario de la ciudad. La población utilizaba más el transporte público, por lo que los artículos estaban relacionados con su uso y comportamiento en él. Los tranvías pasaron a ser tema cotidiano. La gente recorría distancias más largas con mayor frecuencia, por lo que se convirtió en un espacio de reunión de personas que no se conocen. Con el advenimiento de la sociedad de consumo de finales de siglo XIX, los berlineses empezaron a ver su entorno a través de la mirada de los diarios urbanos.

-La prensa de Berlín

August Scherl lanzó el primer periódico con la intensión de servir a Berlín en vez de solo publicar un diario en la ciudad. El primer número no tuvo editorial y se entregó de manera gratuita junto con el primer capítulo de una novela con contenido erótico. No tenía intensión de educar ni persuadir votantes. Si bien incorporaba noticias internacionales, se ocupaba principalmente de acontecimientos locales. Fue el primer editor alemán en considerar a los lectores como consumidores despolitizados y en promover las noticias como si se tratase de productos comerciales. La Berlín de Scherl era una ciudad en la que el consumo ocupaba un lugar de privilegio, no tenía preferencias partidarias y muchas veces era complaciente. Con esta fórmula atrajo anunciantes y un público estables. Además los lectores se beneficiaban con los bajos costos de los avisos clasificados. El carácter desechable y económico hablaba de lectores metropolitanos como consumidores ante todo.

El énfasis que se ponía en la información en lugar de hacerlo en la opinión, sumado a la variada amplitud temática de su periódico, atrajo a un amplio espectro del público metropolitano y alejó a Lokal-Anzeiger de su tono pedante (que utilizaban los diarios locales de mayor prestigio). El éxito que tuvo Lokal-Anzeiger al copiar la fórmula de Scherl tentó a la competencia, quienes recrearon y mejoraron dicha fórmula.

Los diarios locales como Morgenpost utilizaban el dialecto berlinés, se amoldaba al sueldo de los y había personajes berlineses en columnas semanales de los obreros. A pesar de su tono local, publicaba noticias nacionales e internacionales, y sus páginas de economía y negocios recibían elogios de economistas profesionales. Morgenpost era muy claro en materia de preferencias políticas: promovía la reforma social combinada con libertad política en nombre de la dirigencia joven y actitud abierta. Lo que importaba era el servicio público, no apoyaba al socialismo pero hacía notar su simpatía.

Si bien en 1880 Lokal-Anzeiger se fundó como un diario “para la gente común”, en el cambio de siglo no estaba a favor del partido socialdemócrata y apoyaba el accionar policial en las manifestaciones obreras. Menos del 1% de sus suscriptores eran obreros. En cambio Morgenpost era el diario más progresista y popular de Alemania, hasta dedicaba primera plana a líderes obreros.

 Morgenpost era el gran éxito editorial a ocho meses de su lanzamiento (1899). Los artículos sobre delitos, cabarets y parques eran muy atractivos. “La luna de miel del editor en jefe”, enviado a Paris en auto, resultó una novedosa manera de contar una novela sin serlo, anécdotas sin ojo reportero sino más bien literario. Nuevo formato que generó tradición: Morgenpost se metía en la historia al mismo tiempo que la relataba. Para 1913 era el diario número 1 de Alemania.

BZ era un auténtico diario de bulevar, no solo porque se vendía en la calle sino porque mostraba a la calle como el escenario característico de la ciudad. Su interés por el deporte le permitió acceder a todas las clases sociales. Los deportes y el entretenimiento se habían convertido en los dos elementos fundamentales de la vida en la gran ciudad. Bajo el auspicio del partido socialdemócrata, los obreros fundaron una red muy nutrida de clubes deportivos. Los deportes habían dejado de ser una diversión de las clases altas y se convirtieron en un fenómeno de masas. El estilo del suplemento deportivo de BZ era muy fresco y cautivante: las historias nunca se quedaban en los simples resultados, que alguna vez aparecieron en los clasificados. (BZ elegido como segundo diario, siempre Lokal-Anzeiger y Morgenpost estaban en el 1ro).

Es imposible en exactitud saber qué utilidad tenía la perspectiva del diario en los habitantes de la ciudad. Cada persona lo usaba para cosas distintas. La lectura del diario no siempre era cuidadosa. En 1919 el Morgenpost introdujo una actividad en la ciudad con el propósito de hacer resurgir el sentido de responsabilidad ciudadana que supuestamente se había perdido durante la guerra: reconocer y gritar “a la vista!” a un periodista del diario, otorgando una recompensa importante en dinero. La primera semana nadie lo reconoció, pero la segunda (y con una guía de lugares por donde transitaría) lo reconocieron a las 3 horas (un nene de 13 años). La conclusión fue que la ciudad es un gran lugar para esconderse porque la gente era indiferente, además de no contar con capacidad de observación.

En el uso y la descripción de la prensa, la película y el juego revelan que los diarios son una parte vital del guion de la vida metropolitana. Berlín es una ciudad de lectores y espectadores para quienes lo que los rodea cobra sentido por medio del consumo de imágenes fabricadas por la prensa. Es esta ciudad de lectores, donde los géneros literarios componían gran parte de la experiencia urbana.

-

* **Peter** Fritzsche (2008), “**La ciudad como espectáculo**”

Más allá que la especialización del trabajo generó espacios diferentes para el empleo y la vida privada, y que los ciudadanos recorrían muchos trayectos fuera de casa, cruzándose en el transporte público con desconocidos constantemente, ***la constitución del espacio público fue producto de la ficción y del comercio.***

*Las ciudades textuales más elaboradas, populares e informativas eran las que se publicaban en los diarios.* La ciudad generaba un flujo permanente de incidentes, acontecimientos e impresiones. La circulación masiva de periódicos incrementaba la velocidad de esa corriente metropolitana. Las historias invitaban a los lectores a recorrer la ciudad, su estilo enseñaba con sutileza cómo explorarla.

Los críticos usaban la imagen del periódico para presentar el espíritu moderno de la vida urbana. Los diarios concentraban y yuxtaponían contenidos, y los cambiaban todos los días. Los habitantes acusaban el impacto permanente variable y comprimido de la metrópoli por medio del consumo casual, echando un vistazo y curioseando.

Haciendo hincapié en el movimiento, el contraste y la transitoriedad del inventario urbano, los diarios se distanciaban de la organización textual o narrativa de la realidad y construían una cita visual o táctil con ella. En ese momento no había fotografías o ilustraciones en la prensa, por lo que la prensa popular generaba imágenes seleccionando según su forma y no su contenido.

La preocupación por la forma y textura superficial anulaba la presentación de temas serios, causando importantes consecuencias políticas.

***Al presentar la metrópoli como un bien de consumo apetecible, los medios de comunicación sentaron las bases para una cultura de consumo que desactivaba los conflictos de clase y minimizaba los conflictos étnicos. El espectáculo también generó un público cada vez más homogéneo, que abarcaba toda la ciudad. No hubo una visión unificada, pero sí se fue moldeando una perspectiva común, es decir, distintos grupos se acercaban a la metrópoli como un único gran campo de placer visual.***

En la cultura moderna, la experiencia era cada vez más accesible sólo en el vocabulario limitado de la actualidad incesante. El carácter distraído de sus habitantes los convertía en personas indiferentes en el plano emocional. Abordar la ciudad como un espectador es una actitud acertada.

Los medios de comunicación incluían a los inmigrantes en esos ritmos compartidos de la vida metropolitana. Los efectos homogeneizadores de una cultura popular mercantilizada proporcionaban una alternativa viable al proyecto nacionalsocialista radical.

Aunque trazara el mapa de la metrópoli como un campo de placer visual, la prensa recreaba la cara política de la capital alemana, diluyendo las diferencias en meras variaciones formales y habituando a los residentes a avanzar en un mundo de extraños y a participar en una intensa actividad comercial, mientras circulaban libre y desordenadamente. ANUNQUE RESULTE SORPRENDENTE, LOS ESPECTADORES URBANOS, EL CAPITALISMO DE CONSUMO Y LA DEMOCRACIA ERAN COMPATIBLES.

-Exploración… en el diario

A fuerza de repetir y embellecer una y otra vez la trayectoria del que deambula por la ciudad, los tabloides montaban una maravillosa coreografía metropolitana. La ciudad moderna invitaba a ser explorada y recorrida. Explorar la ciudad implicaba sumergirse en los placeres sensuales y en los intercambios sorprendentes que tenían lugar en los espacios públicos.

Los diarios de la gran ciudad funcionaban como introductores y amplificadores de la naturaleza teatral de la metrópoli. El acento estaba puesto en la palabra. En ejercicios autorreferenciales, los diarios señalaban su propia generación de narrativa y trataban a los lectores como redactores que tenían la capacidad de observar y encontrarse con la ciudad como si estuviesen buscando historias.

Decenas de imágenes retrataban a los espectadores urbanos. Los periodistas exploraban el conjunto heterogéneo de elementos que ponía la ciudad a la vista, tejiendo fantasías para los lectores acerca de los dramas privados que se escondían detrás de los anuncios públicos. Según testimonios, los transeúntes adquirieron el hábito de examinar las columnas publicitarias / noticias (cartelera circular tipo poste) alrededor de las cuales hacían un círculo de lectores. La ciudad puede, entonces, descubrirse explorando, leyendo notas, anuncios y periódicos.

La prensa popular presentaba a Berlín como una ciudad de ventanas: en primer lugar, las vidrieras de las tiendas, pero también estaban las “ventanas” de la primera plana de los diarios. Que permitían ver la ciudad y proporcionaban un placer continuado. La preferencia de las ventanas metropolitanas confirman que la forma más frecuente y accesible a salir al encuentro de la ciudad era siendo espectador.

Los diarios metropolitanos solían comentar con detalle la decoración de las vidrieras. El gusto por el espectáculo que caracterizaba Berlín se expresó en el concurso anual de vidrieras organizado por un grupo de comerciantes locales (primera edición en 1909). Los lectores reconocían la experiencia de explorar y de ser objeto de exploración. Los supuestos espectadores a los que se dirigían los periódicos eran hombres. Aun así, el papel que desempeñaban hombres y mujeres podían invertirse, algo que tenía consecuencia de peso para los diversos modos de lectura del periódico.

Los encuentros imaginados entre personas desconocidas en la calle y en los pasajes comerciales cargaban de posibilidades eróticas a la ciudad. Se establecían vínculos entre la deslumbrante plenitud de la metrópoli y la posibilidad de cierta transgresión.

Leer el periódico traía aparejados el consumo de la ciudad y la visión de uno mismo como consumidor o espectador. La transformación de lector en espectador sucedía siempre que la prensa describía la ciudad en términos teatrales. Los acontecimientos se acomodaban en una puesta en escena montada por el mismo periódico que escribía los informes sobre ello. Los diarios populares provechaban oportunidades de recrear y seguir puntillosamente el accionar policial en casos de asesinatos o persecuciones, hasta se involucraba dando recompensas por información que perjudicaba el accionar de las fuerzas de seguridad.

La prensa generaba un ambiente de espectáculo mediante descripciones y metáforas del campo teatral, pero además ofreciendo información como si estuviese mirando a los espectadores que, a su vez, miraban. Los redactores se dirigían a los lectores como si fueran espectadores. Leer el diario era una actividad parecida a leer acerca de una película que muestra noticias: así el texto era un espectáculo.

-Nota sobre espectadores

El rápido incremento en la circulación de los periódicos a comienzo del siglo XX, el nuevo hábito de leer diarios vespertinos además de los matutinos y leerlos en el transporte público o en un café, en una época en la cual había mucho más tránsito en la ciudad, constituía el contexto del nuevo personaje metropolitano: el explorador. Los diarios metropolitanos presentaban las novedades ante los lectores – consumidores -, a quienes enseñaban como disfrutarlas. Los periodistas también alentaban a los lectores como si fuesen espectadores, reforzaba la placentera relación visual establecida con la ciudad. Las cosas que más disfrutaban leer del diario los lectores eran las historias en las que se sentían reflejados.

La ciudad estaba llena de gente que salía a pasear los sábados y los domingos. De hecho existía la “ropa de domingo” para estar limpio y presentable.

El itinerario de recorrido de los berlineses no era muy distinto al de los turistas. Los paseantes se sentían especialmente atraídos por las vidrieras. Solo en las fiestas navideñas se suspendía la regla que impedía abrir los locales y vidrieras los domingos. La iluminación nocturna de Berlín completaba la transformación en una exhibición fantástica. La confusión era emocionante.

-Una cuestión de curiosidad

Los diarios locales hablaban en nombre de los exploradores metropolitanos, desaprobaban los cordones policiales y proclamaban la legitimidad de los encuentros casuales a los que los padres se oponían. En el plano político, la prensa local combatía a las autoridades imperiales y brindaba su opinión según la cual Berlín no era la capital imperial sino una metrópoli cuyos sus habitantes eran consumidores, espectadores, extraños que se acercaban a ella como a un repositorio de posibilidades y placeres.

-

* Prensa y cine en la ciudad moderna - Paola Margulis

Sobre Berlin, sinfonía de una ciudad (1927) de Walter Ruttmann y Berlin 1900. Prensa, lectores y vida moderna (1996) de Peter Fritzsche.

En él se articulan la ciudad y la prensa como maquinarias modernas a través del ojo –también mecanizado-, que nos ofrece el cine.

Las masas en pantalla, no son otras que el público de lectores seducidos por la modernidad que ofrecen las páginas de los periódicos populares. Se trata de una ciudad de lectores, en la que los géneros literarios componen gran parte de la experiencia urbana.

Berlín… comparte un determinado eje espacial y temporal: se circunscribe a un día en la vida de una gran urbe. La lógica de adición, presente en el film de Ruttmann (Chanan, 2007), resulta particularmente funcional para abordar la dinámica de las masas en la ciudad moderna. La focalización adquiere una distancia que le permite captar con perfección las coreografías que componen las rutinas diarias de las masas en la ciudad.

En imágenes vemos la modernidad hecha maquinaria. **En primer lugar** el tren que cumple con la función de acercar las masas a la ciudad. **En el segundo fragmento**, las columnas de anuncios le dan una forma comunicacional exterior a la maquinaria interior que sostiene la ciudad moderna. El espectáculo visual que genera la modernización estética, está en cada detalle que ofrece la ciudad.

Los engranajes de la prensa son desmontados en el film, tal como explica Fritzsche, los “como objeto material más que como medio, el diario ejemplificaba la maquinaria de la ciudad.”

**El tercer fragmento**: el modo en que los medios de comunicación presentan la metrópoli como bien de consumo (montaña rusa).

Esta forma de abordar la ciudad tomando a la gente como masas antes que como individuos le valió a Ruttmann diversas críticas.

-

* Graciela **Montaldo** (2016). “**Espectáculo**”

 1. Visualidad

La expresión “cultura de masas” está en el comienzo mismo de la idea de espectáculo: la identificación de la cultura con la masa, a través de la mediación del mercado y la figura del público como consumidor.

Para Ranciere el espectáculo es una relación de ida y vuelta entre quienes actúan y quienes observan, identifica también cómo operan esos vínculos en la vida social. El espectáculo es la brecha de la que está hecha la vida en comunidad bajo la sociedad de masas en el capitalismo, lo mismo ha sucedido en el socialismo. Es decir que capitalismo y socialismo compartieron sistemas de representación cultural con las masas como gran sujeto de consumo y representación. El espectáculo es en apariencia un lugar “de paz social”. Es el triunfo de lo visual sobre lo textual.

El espectáculo es aquello que toca centralmente la constitución de la nueva vida en comunidad. Los espacios comunitarios habilitados en el siglo XIX se encontrarán bajo el disciplinamiento de lo público. Así será visto el espectáculo como un lugar de contención de la energía reprimida y también como un lugar de producción social.

Diferencias entre espectáculo y cultura

|  |  |
| --- | --- |
| Espectáculo  | Cultura |
| Conjunto de los vínculos de la cultura con lo público, mediados por el mercado y el consumo. Se lo asocia con el gusto plebeyo.Proporciona satisfacción de inmediato. Dispersa la experiencia en lo efímero.Busca lo nuevo sin ser eso una experiencia emancipadora.El terreno de lo público y del éxito. | Expresión abarcadora del conjunto de prácticas sociales y comunitarias que se discuten en el ámbito de lo público y que se suponen universales.Prácticas marcadas por los gustos de las élites.Se las identifica con valores positivos, permanentes y universales.Integra socialmente (homogeneiza)Preserva valores conservadores.Terreno de las letras y el argumento. |

Espectáculo y cultura se disputan un lugar de legitimidad. La aparición de los espectáculos masivos ocupan un lugar ya constituido que los “artistas” e intelectuales tradicionales sienten usurpados. Los teatros plebeyos supieron construir un espacio alternativo respecto del teatro institucional y culto, inaccesible al público en crecimiento de las ciudades modernas. En este contexto se produce un cambio de lógica. Se les exigen modificaciones, que constituyen una sofisticación visual sin complejidades argumentales en las obras populares, a la vez que significó un rediseño en todo el sensorio del teatro culto.

En Buenos Aires durante el cambio de siglo, se dispara un desarrollo notable de prácticas culturales ligadas al ocio. En 1843 llega el daguerrotipo, introduciendo un espectáculo con linterna mágica. El valor de la entrada a estos espectáculos era elevado, de modo que esos espacios eran lugares de sociabilidad de clase. La novedad es el modo en que se integran la exhibición y la sociabilidad en la nueva experiencia del espectáculo; integración que se desarrollara progresivamente en el consumo de todo tipo de productos culturales (cultura tradicional + disfrute).

A medida que se abarataron las entradas y hubo más tiempo libre, estos atractivos se fueron convirtiendo parte de las diversiones populares, haciendo de ellas algo poco interesante para las élites que comenzaban a percibirlas vulgares por masivas. La materialidad de los espectáculos estuvo ligada al desarrollo de tecnologías diversas, militares e industriales.

En el cambio de siglo, con el crecimiento de la población urbana, la continuada incorporación de inmigrantes y el desarrollo económico del país, los espectáculos se multiplican. Había también espectáculos que no podían ser promocionados (como las películas pornográficas que se proyectaban en burdeles o sitios más precarios).

2. Teoría de las variedades

Para Benjamín el público del circo, las masas, van a ver como los animales se someten a sus amos devolviendo una mirada de cómo las masas se someten a sus amos: se ven a sí mismas. Aun así, la seducción del circo se ancla en lo irrepetible de la representación, en que todo pasa con un realismo sustentado en la materialidad del vivo. El imprevisto es lo que se vuelve novedoso, pero también la falta de una narrativa lineal que otorgue sentidos conclusivos, pues los números se suceden por acumulación de imágenes y de suspenso antes que por desarrollos narrativos.

Los espectadores están adiestrados en esos espectáculos donde a través de los procedimientos de la cultura de masas (para Adorno), se borra la diferencia entre cultura y vida práctica, se ingresa a un ritmo de aceleración sin fronteras específicas. La producción fordista se ve replicada en escena, esta vez estetizada. El circo moderno, como los cuerpos de baile sincronizado, son parte del disciplinamiento social del cuerpo que la modernidad prescribe, así como el deporte y la práctica generalizada de las nuevas danzas.

Casi todos los teóricos de Frankfurt coincidieron en que se producían vínculos entre los espectáculos masivos y las experimentaciones del arte de vanguardia. Esos vínculos afectaron a la cultura moderna, en forma, contenido e identidad estética. Afectaron al modo de su producción, habilitando nuevos tipos de composiciones. Modificaron la relación entre los públicos.

La vanguardia no “padece” la cultura de masas, porque ella es parte de la nueva cultura del espectáculo. Comparten el gusto por el impacto, el impulso de unir la vida y arte/espectáculo y en subrayar el artificio.

Kracauer: Busca descubrir los mecanismos que hacen que los espectáculos y toda la vida cultural que consume el nuevo proletariado urbano del capitalismo, se muestre en su doble cara: de disfrute y manipulación, de distracción y dominación. El ocio en la modernidad se vuelve una de las más severas normas de castigo y disciplinamiento, pero también es un momento de potencial emancipación.

Para Ranciere la emancipación es la “alteración de la frontera entre los que actúan y los que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo”. Pero la alteración de esa frontera no necesariamente resulta en emancipación política; puede derivar en un reacomodamiento de la cultura donde la ahora masiva, deja de ser imaginario, institucional o sociológico y se vuelve un espacio de actuación y consumo.

Las formas culturales que frecuentan las clases asalariadas urbanas son aquellas que tienen lugar en el espacio público de las ciudades y pueblos, en los diferentes formatos de melodrama. En espectáculos como el music hall y el circo se habla de un lenguaje universal y moderno del espectáculo visual: movimiento, sonido, color, impacto. Rasgos constitutivos de los espectáculos de variedades que se vuelven modernidad a partir de las experiencias con las nuevas tecnologías.

3. Circo

El circo y la fascinación que ejerció son un ejemplo de la emancipación textual y centralidad de la visión. En Argentina del siglo XIX circulaban muchas prácticas sociales. Muchos políticos e intelectuales se interesaron por los espectáculos populares como el circo criollo que inician con el Moreira de Gutiérrez (folletín, después novela), llevado al circo por los hermanos Podestá.

Eduardo Gutiérrez: escritor y periodista (de policiales), inicia una alianza entre la cultura letrada y la industria cultural con sus folletines gauchescos publicados en La Prensa Argentina 1878, que después lleva a formato de novela. El éxito es tan impresionante que lo tomará para su versión pantomima en la arena del circo gauchesco los hermanos Podestá.

Podestá: autor, actor y empresario. Su circo representa un cruce de diferentes experiencias culturales y la adaptación de lo visual a lo textual a través del melodrama con sus pantomimas (puramente visual, sin texto.

La historia del circo criollo evidencia que la cultura ha incorporado definitivamente un nuevo modo de producción, la creación en colectivo de los espectáculos (público, empresarios, artistas y espectadores ilustres) y la emancipación de la textualidad convencional. Cuando los cambios sean convalidados por el público no habrá vuelta atrás, será un cambio radical. Los cambios, las mejoras y las transformaciones se generan en la experimentación colectiva, se hizo usual en el teatro, y lo será también en el periodismo y los espectáculos públicos.

1884 Juan Moreira llega casualmente al circo (pantomima) de la mano de los hermanos Podestá. 1186 de pantomima pasa a drama criollo por intervención de un espectador “ilustre”. Espectáculo que se va modificando a medida que se representa. La alianza del intelectual con el actor de circo se quiebra cuando aparece el texto y la palabra se pronuncia, cuando la frontera se quiere desplazar del circo a las formas de representación cultas, emblematizada en la textualidad. Gutiérrez lo demanda. La anécdota corrobora el problema de la propiedad y el lugar hegemónico que ocupa lo escrito, termómetro de las diferencias entre el teatro serio y el espectáculo popular.

Funcional a la política moderna, la cultura masiva reforzara sus lazos con el poder siempre que se le presente la oportunidad. Las interacciones, la creación de conjunto no se limita a las personas, también las instituciones juegan un rol decisivo a la hora de impulsar la creación de nuevos formatos con los que alimentar la industria cultural. El espectáculo que ha desplazado ciertas fronteras se ha vuelto dispositivo de control.

Aumenta en esos años la influencia de los empresarios a medida de que se profesionalizan. El espectáculo y el mercado entrecruzan sus reglas, haciendo que lo más criollo en el mercado local se vuelva exótico en el espectáculo mundial. Las variedades y el circo se globalizan rápidamente, por cuestiones de producción (es más barato), también porque hablan un lenguaje común: la cultura masiva.

El espectáculo se convierte en un problema político, pues dos lógicas se enfrentaban: la de los empresarios y la de los funcionarios estatales.

La estética del circo criollo era precaria y básica, pero esto no desanimaba al público. Estos espectáculos crearon un verosímil más allá de su representación. La cultura de masas pone en escena nuevas formas de percepción.

Empresarios y artistas de circo siglo XIX y XX:

Principios siglos XIX: troupes europeos y estadounidenses.

Segunda mitad del siglo XIX: mayoría de italianos al frente de la administración y actuación.

Hacia el cambio de siglo: la mayoría de los empresarios también serán italianos.

La pantomima y los bloques de destreza física eran los únicos números que no tenían problemas lingüísticos, aunque la temática fuera extranjera. La exclusión del texto hablado fue fundamental para estos espectáculos. La experimentación con formas no lingüísticas es un componente central en la preparación de los espectáculos. Otro dato sobre la composición de las obras es la adaptación de las narrativas a los formatos del espectáculo local, superando la traducción en el arreglo. Una vez más el espectáculo se sobrepone al texto.

La historia del circo criollo en Argentina es parte de cómo la cultura de masas establece su relación moderna con la política. Los payasos hacían números cómicos, pero no para los niños. Hacían sátiras políticas con acontecimientos del día. Así la escena del circo compartía actualidad y ficción. Por eso muchos de los números de payasos eran censurados, por eso la policía siempre estaba en el circo como dispositivo de control y censura. Con Moreira el escenario del circo se convierte en el lugar del desacato donde la voluntad política se limita a la parodia. Dado que se trata de la escena de la cultura de masa, allí la cultura argentina hará su aprendizaje estético.

El espectáculo nacional está en manos del mercado y de los extranjeros. Eso es visto, por los intelectuales, como una amenaza a los valores culturales y nacionales. Uno de los frentes colonizados por el espectáculo popular fue la lengua. La lengua del espectáculo no tiene que ser culta, sino una diferente para la comunidad letrada que la empleada para el público popular.

Para los intelectuales el problema no solo era la lengua inmigrante, sino que la misma lengua *criollista* se haya subido al escenario. Desde las elites hubo un programa de política cultural para contener el avance de la cultura popular designo *criollista*. Los espectáculos comenzaran a hablar dos lenguas y la brecha que se abrirá entre ellos será lo que se llamara *el gusto.*

4. Vanguardia

Un futurista italiano, Bragaglia, en 1937 escribe y defiende el circo criollo. Si bien la trama del show al cual asistió era patética y sensacionalista, vio algo poderosamente representativo. Lo percibió como un retorno a la concepción pre-renacentista del teatro y corresponde a una idea técnica moderna del Teatro de Masas. Bragaglia no lo como un primitivismo sino como la novedad, como la potencia innovadora del teatro popular. Lo que se expone no son narrativas moralizantes y de verosimilizacion, sino procedimientos de impacto, una materialidad de la vida concretizada de otra manera en el escenario. Eso es lo que percibe el artista de vanguardia.

Bragaglia busca fundir en el teatro nacional y popular, las experiencias y los intereses de dos fenómenos teatrales: el circo criollo y el teatro independiente. Al mismo tiempo Gramsci está pensando sobre la cultura popular y como ensamblar lo nacional y popular para producir una experiencia emancipadora.

Antes que la aparición del cine, los efectos de las imágenes habían establecido nuevas relaciones entre esencia y apariencia. La percepción, que se rearticula en el cambio de siglo, usa al circo como un espacio de experimentación. Como todo espectáculo moderno, es uno de los más internacionales, una vía de introducción de nuevas percepciones en el mundo que se globaliza.

5. Los gustos del pueblo

El circo Sarrasani inaugurado en 1901 por un alemán, fue concebido como un cruce entre el gabinete de curiosidades y los espectáculos de varieté y cabaré de su época. Todo sucede en vivo y es real y se mezclan con destrezas físicas humanas con la domesticación animal: no hay historia, hay exhibicionismo. Visita Latinoamerica en varias oportunidades entre 1923 y 1948.

Si el teatro nacional nace con el circo, como pantomima de un texto gauchesco, es porque luego del intervalo, en la segunda parte del espectáculo, el espectáculo nacional se incorpora y se apropia de la escena internacional. Pero no se pierden las cualidades circenses del teatro criollo: destreza física y música. El circo fortaleció la exhibición de la novedad, mediante el espectáculo de varieté y el cine. Pero no era cine, era algo más real que el cine.

El cine también fue una forma de ver lo social, pero la diferencia con el circo era que todo sucedía en vivo, lo cual era un atractivo adicional. Como todos los espectáculos masivos, se incorpora inmediatamente en una serie de experimentaciones con la percepción.

En Argentina, a pesar de la modernidad, la cultura masiva generó imágenes y narrativas en las cuales la identidad nacional estaba prototípicamente asociada a los pobres. Por eso existe un profundo clasismo en esa cultura y en el imaginario popular arraigado en imágenes claramente melodramáticas que ensalzan la dignidad y solidaridad de los pobres trabajadores mientras denigran al rico como egoísta e inmoral. Pero no todo es contenido, también crean sentidos los procedimientos formales. En los años veinte, el público era casi experto en esa lengua y no se sentía interpelado por el discurso moralizante de la izquierda intelectual.

Hubo quienes vincularon el circo con la escritura. Esa transgresión, esa zona de intercambio entre el espectáculo más popular y la vanguardia, deja de ser una excepcionalidad para construirse en un procedimiento recurrente. La literatura argentina no figura la masa, sino lo que se ve es el mundo que la masa produce y el que la hace retroceder del espacio público politizado al espacio espectacularizado de los teatros o lugares de diversión.

 -

**Resumen Unidad 2.1- La fotografía y las políticas sociales de la imagen**

La reproductibilidad mecánica de la imagen. La apropiación política y social de la fotografía. El estatuto público y privado de la conservación de imágenes.

* **Freund**, Gisèle (1993). ***La fotografía como documento social***

-Las relaciones entre las formas artísticas y la sociedad

Cada momento histórico presenta el nacimiento de particulares modos de expresión artística que corresponden al carácter político, a las maneras de pensar y a los gustos de la época. El gusto se forma en función de las condiciones de vida que caracterizan la estructura social en cada etapa de su evolución. A medida que fue ascendiendo la burguesía, el gusto se transformaba.

Toda variación en la estructura social influye tanto sobre el tema como sobre las modalidades de la expresión artística. En la era de la máquina y del capitalismo moderno del siglo XIX se modificaba el carácter de los rostros en los retratos y la técnica de la obra de arte. La invención de la fotografía fue decisiva en esa evolución. Desde su nacimiento, la fotografía forma parte de la vida cotidiana. Uno de sus rasgos más característico es que penetra en todas las capas sociales. Ahí reside su importancia política. Su poder de producir exactamente la realidad externa, le presta un carácter documental y la presenta como el procedimiento de reproducir más fiel e imparcialmente la vida social. Pero esa objetividad es parcial, porque el lente permite todas las deformaciones posibles de la realidad pues depende de la manera de ver del operador. Por eso es uno de los medios más eficaces para moldear nuestras ideas y nuestro comportamiento.

Hoy día los usos de la fotografía se han diversificado.

-Precursores de la fotografía

El retrato fotográfico corresponde a una fase particular de la evolución social: el ascenso de amplias capas de la sociedad hacia un mayor significado político y social. Mandar a hacerse un retrato era uno de esos actos simbólicos por medio del cual se manifestaba su ascenso.

En 1750, con el ascenso de las capas burguesas y el incremento de su bienestar material, aumenta la necesidad de hacerse valer. En Francia el retrato se somete a una democratización.

Durante el período de transición las clases ascendentes no encontraban su propio medio de expresión artística, aun se adecuaba a la aristocracia.

\*El **retrato en miniatura**, de moda en los medios aristocráticos, fue una de las primeras formas de retrato adoptadas por la capa ascendente de la burguesía. Significaron una manera de expresar su culto a la individualidad. Muere en 1850.

En su origen y evolución, todas las formas de arte revelan un proceso idéntico al desarrollo interno de las formas sociales.

\***Silhouette o retrato-silueta**: recortar en un papel de charol negro el perfil de un amigo. Silueta: toda figura colocada claramente de perfil, pero también es el nombre del ministro de Finanzas (que nada tuvo que ver con la invención del procedimiento). Se mantuvo en boga hasta los años de Bonaparte. Los artistas perfeccionaron el nuevo género de retratos. La silueta es una forma abstracta de representación. Barato y de rápida ejecución.

\***Fisionotrazo**: nueva técnica (1786-1830). Para ganar rapidez, el creador logró inventar un aparato que mecanizaba la técnica del grabado. La invención combinaba dos modos distintos del retrato: la de la silueta y el del grabado, creando así un arte nuevo. Se basaba en un sistema de paralelogramos en plano horizontal, similar al pantógrafo. La distancia entre el modelo y el aparato permitía la obtención de una imagen tanto de tamaño natural como a cualquier escala.

Ex grabadores y ex pintores de miniaturas adoptaron la nueva técnica, pues su agonizante profesión no ofrecía sustento. Los retratos de los fisionotracistas se convirtieron en un sucedáneo de la miniatura.

Parecida tendencia se reflejaba en la vida social, el género y la calidad delas mercancías variaban con el aumento del número de compradores. La mercancía barata y de imitación sustituía a la de lujo.

Desde el punto de vista estético deja mucho que desear, por lo que se puede dilucidar que el verdadero valor del retrato mediante el fisionotrazo es documental.

El fisionotrazo puede considerarse como símbolo de transición entre el antiguo y el nuevo régimen. En la línea de tiempo es precursor directo del photomaton, y para el color, polaroid. Puede tomarse como precursor ideológico.

-La fotografía bajo la monarquía de Julio (1830-1848)

 En 1839 un grupo de diputados propuso a la Cámara del Estado que adquiriera el invento de la fotografía y lo hiciese público. Así la foto entraba en la vida pública. Las revoluciones del siglo XIX surgieron de la transformación social que provoca en Francia el crecimiento del capitalismo. En cuanto comenzó a prosperar la industria y el comercio, la pequeña burguesía ganó terreno y amplias capas de la burguesía media se convirtió en pilar del orden social. Estas capas medas de la burguesía encontraron en la fotografía el nuevo medio de autor representación conforme a sus condiciones económicas e ideologías. Ellos crearon una base económica sobre la que podía desarrollarse el arte del retrato accesible a las masas. Como todas las modas, comienza siendo utilizada por las capas altas de la sociedad y luego es adoptada por las capa más bajas.

Toda invención está condicionada por una serie de experiencias y conocimientos anteriores y en parte, por las necesidades de una sociedad. 1824 Niépce inventó la fotografía. Él procedía de una burguesía intelectual (padre abogado). Se dedicaba a las investigaciones científicas, que estaba bien visto. Entre ellas, la química era la de moda. La invención de la litografía importada a Francia en 1814 le sugirió a Niépce el camino a seguir. Reemplazo la piedra por una placa de metal, y el lápiz por la luz solar. Este muere en la miseria en 1833, Daguerre y su hijo explotarán el descubrimiento desconocido totalmente hasta aquel momento.

El problema que sufrió Niépce y después Daguerre fue la imposibilidad de conseguir inversionistas, algo característico de la época a causa de no estar desarrollada la capacidad de especulación.

Daguerre era un hombre de negocios, capaz y ambicioso. Cuando se presentó el proyecto de ley que concedía al inventor del daguerrotipo una renta vitalicia y también al hijo de Niépce. Así el Estado Francés se quedó con el invento. Se hacía notar los servicios que podía prestar la fotografía al campo científico, tan en boga aquellos años. El artista ha de encontrar en el invento un nuevo procedimiento auxiliar, y el propio arte se verá democratizado gracias al daguerrotipo.

En tanto la fotografía fue de dominio público, aparecieron otros inventores reclamando el mérito de la invención por encontrar un procedimiento sobre papel. Eso prueba que la fotografía respondía a las necesidades de la sociedad de la época. En estos inicios, era accesible únicamente a la burguesía acomodada.

-Los primeros fotógrafos

Todo descubrimiento técnico origina crisis y catástrofe. Desaparecen viejos oficios y surgen otros nuevos. Los artistas de la pintura, de la miniatura y del grabado abandonaron sus oficios y adoptaron la fotografía. No solo a sus cualidades como artistas, sin a la de artesanos es que debemos la elevada calidad de su producción fotográfica.

Muchos de los primeros fotógrafos de la bohemia. A principio de la mitad de siglo, la técnica se había completado como para no exigir demasiado conocimiento por parte de sus profesionales.

Al mismo tiempo el retrato fotográfico seguía desarrollándose según dos direcciones opuestas que, examinadas desde el punto de vista estético, representaban una ascenso y un declive.
Uno de los fotógrafos más distinguidos de la época es Nadar que en 1853 abrió su taller fotográfico. A sus 20 abandona la carrera de medicina por la quiebra de su padre, se va a Paris y hace migas con algunos miembros de la bohemia y se incorpora a un grupo. Siendo la bohemia una clase de proletarios intelectuales, por eso no era un todo homogéneo: había una de cuarentones de clase más o menos alta con reputación y peso en la opinión pública; otra era la de nadar, una capa más joven y nada asentada. Baja y proletaria. Estaban a los márgenes de la sociedad. Caricaturista por algunos años, se casa, forma familia y entre dificultades materiales se encuentra en la posibilidad de comprar una cámara fotografía a precio módico por ofrecimiento de una amistad cercana. A sus 33 años abre un estudio fotográfico al cual asisten muchos artistas e intelectuales de Paris, volviéndose celebre. No abandona la literatura, ni la caricatura y colabora con periódicos. Nadar fue el primero en descubrir el rostro humano a través del aparato fotográfico. La fotografía aun no era una mercancía. Los retratos de Nadar son representativos de la primera época. Sus obras pueden reivindicarse un valor artístico pues son desinteresadas. Lo que caracteriza la etapa es la conciencia profesional.

La segunda época del estilo fotográfico. Los profesionales se adaptaron a los gustos de los públicos: la burguesía rica. Nadar se pone de moda y ganó mucha plata. Fue el primero en tomar una foto de vista desde un globo aerostático.

El progreso técnico no es un enemigo del arte, pero dadas las circunstancias, privó al retrato fotográfico de todo valor artístico durante ese siglo. En virtud de las leyes de la economía racionalizada, el mismo ser humano debía vivir cada vez más sometido a la máquina, fenómeno que también comprobamos en la historia de la fotografía. Esta entra entonces, en una nueva fase que la llevará a adquirir los mismos rasgos de la sociedad.

-La fotografía bajo el segundo imperio (1851-1870)

Hacia 1850 la evolución social y económica de Francia sufrió una alteración que repercutió en las nuevas necesidades de las capas ascendientes. La política de Napoleón tenía como finalidad poner a salvo el orden burgués. Los efectos de la política económica para hacer prosperar el comercio y la industria, también repercutió en la pequeña burguesía. Tras alcanzar la seguridad material, pretendía afirmarse mediante signos externos: la fotografía satisfacía ese afán por la representación.

En 1855 se exhibían por primera ante un público muy amplio, en el Palacio de la Industria, una selección especial de fotografía. En las exposiciones la gente se apiñaba para tener frente a sí personalidades que hasta entonces solo podían admirarse desde lejos. La preferencia recaía en grandes formatos (fotos de medio metro de alto) y su realización evidenciaba una preocupación de los artistas por el acabado y los retoques.

A la vez que se desplazaba la clientela, también los fotógrafos surgían de ambientes diferentes. La época era extraordinariamente propicia para todas las iniciativas que respondieran a los deseos de la clase media. Cuando se abre una carrera es lógico ver una oleada de competidores que irrumpen hacia ella sin relaciones con el nuevo oficio. Más abundaran en cuanto menor sea la competencia exigida. Esto pasó con la fotografía.

1852-1853 Disderi abre su estudio en París. Su instrucción escasa se complementó con una gran inteligencia práctica y del sentido de la realidad. La fotografía le pareció un medio excelente para ganar dinero. Un amigo le prestó el dinero que necesitaba para su taller y así emprendió el cambio en la fotografía. Capto las exigencias del momento y los medios para satisfacerla. Dado el excesivo costo de las fotografías, ya que el tratamiento de las placas demandaba demasiado tiempo y esfuerzo, solo era accesible a una pequeña clase de ricos. Sabiendo que la única manera de conseguir elevar sus ingresos era aumentar la cantidad de encargos de retratos, ideó reducir el formato y creó la **tarjeta de visita (6x9 actual), en 1854 lo petentó.** Lo logró cambiando la placa de metal por la de vidrio, abaratando costos. Fue un cambio radical de formatos y precio, logrando una gran popularidad. Los retratos se volvieron accesibles para las masas. Se hizo famoso y ganó millones.

El aparato fotográfico había democratizado el retrato definitivamente. Ante la cámara, artistas, sabios, hombres del Estado y los modestos son todos iguales. El deseo de igualdad y el deseo de representación de las diversas capas de la burguesía se veían satisfechas al mismo tiempo.

El arte se ve popularizado por la fotografía. El teatro se vuelve más popular.

La caída de Disderi fue tan estrepitosa como su ascenso. Para eliminar a la competencia, bajaba aún más los precios. Pero dejó de atender el negocio y sus clientes lo abandonaron. Se funde y muere en la pobreza. Esto evidencia que no bastaba con que la fotografía se adaptara a las exigencias económicas de la clase burguesa ascendente, sino que también debía adaptarse a su gusto.

El gusto artístico del público se había cristalizado a través de las exposiciones anuales de Luis Felipe. El gusto abarcaba todo aquello que pudiera fortalecer el sentimiento nacional, el patriotismo y la veneración a la casa reinante, eliminando el romanticismo y los paisajes de toda tendencia. En materia de arte, sus gustos y su conducta se hallaban dirigidos por la misma política del *término medio*, alejada de cualquier extremo. Era enemigo de cualquier innovación.

Cuando el pintor del *término medio* quiere ser serio, llena el cuadro con accesorios diversos, suavizando los gestos demasiado groseros y embelleciendo los rostros desagradables, al mismo tiempo que se preocupa por darle una mediana verosimilitud. El problema del pintor es dar una visión agradable. Esa manera de pintar tiende a adoptar como tipo humano favorito al que domine entre la clientela: el francés medio que imita la capa dominante. Así es como el pintor debe elegir con destreza el vestuario y los gestos.

 *La gran masa de público que se extasía ante la pintura moderna y exacta del* ***término medio*** *carece de educación. Acepta manso los renombrados artistas, de acuerdo con la moda dirigente. Pintores que dependen de la academia, por tanto, el gusto de la masa es influido por la institución del Estado que, a su vez, es la expresión de sus tendencias.*

El fotógrafo artista también carece de educación, remeda y replica géneros aceptados, lo aprendido de sus antecesores.

El arquetipo de una capa social borra al ser individual, la personalidad ha desaparecido, no hay gestos ni expresión. Antes los artistas fotógrafos solían centrar el rostro en la imagen, ahora el valor recae sobre toda su estatura. Los accesorios característicos de un taller fotográfico de 1865 son un velador, cortinas y columnas.

El retoque del negativo fue un invento de 1855. Gracias al retoque el fotógrafo podía eliminar lo que pudiera desagradar a la clientela.

Disderi adoptaba las ideas estéticas vigentes entre los pintores del *término medio* y cómo trasplantaba sus conceptos estéticos a la fotografía. El pintor procuraba hacer de su pintura una descripción de la historia (“la actitud esté en armonía con la edad, la estatura, los hábitos y las costumbres del individuo”)

La fotografía ya no se limita a un valor de documento: se ha vuelto símbolo de la democracia.

-Los movimientos y la actitud de los artistas de la época con respecto a la fotografía

La fotografía, nacida de la cooperación de la ciencia y de nuevas necesidades de expresiones artísticas, fue objeto de violentos litigios al momento de su aparición.

La transformación social y económica que operó en el seno de la burguesía del siglo XIX, tuvo por consecuencia un desplazamiento de los estados de conciencia. Se iban descubriendo una nueva conciencia de la realidad y una apreciación desconocida de la naturaleza; su consecuencia en el arte fue un impulso hacia la objetividad, impulso que corresponde a la esencia de la fotografía. Es decir, la postura positivista que ve en la foto un reflejo fiel de la realidad en la obra de arte, reproducir como leitmotiv de la nueva estética.

El movimiento social salido de la revolución tuvo una influencia en la producción artística.

Hacia 1855 ya se discutía públicamente acerca de una nueva tendencia artística: el realismo. La teoría de esos primeros realistas es inseparable de la estética positivista.

Al mismo tiempo que la fotografía, nace la pintura al aire libre. El fotógrafo se halla ligado a una realidad muy definida pudiéndola corregir, pero no transformarla. El aparato aproximaba a las realidades cotidianas del mundo visible que de golpe cobraban importancia.

Los realistas negaban la fotografía como un arte. Quienes en 1850 representaban la crítica de arte oficial, atacaron intensamente a los naturalistas. Delécluze, crítico y perteneciente a una elevada familia burguesa, emparentaba sus planteamientos con la academia, lo que lo llevó del *bello ideal* al *término medio.* Asimilaba la decadencia del arte con la fotografía.

Enfrentado a Delécluze, joven y de una generación diferente era Francis Wey. Veía en los realistas un rejuvenecimiento de la pintura. Para él, el cerebro, la inspiración inmaterial de inspiración divina define al artista; el instrumento (la máquina fotográfica) obedece.

Sin embargo, incluso para la estética positivista, el arte no consistía únicamente en una imitación absoluta de la naturaleza. Hubo artistas que se agruparon para quienes la fotografía no tenía nada que ver con el arte, sin más con el progreso de la industria. Baudelaire era otro burgués, autodefinido aristocracia, que no creía en la democratización del arte, cosa que la fotografía vendría a hacer. Para él, el movimiento naturalista era signo de la decadencia de la pintura. Otros encontraban en la fotografía un instrumento auxiliar.

Mientras que la mayor parte de los artistas le negaban a la fotografía su valor artístico, esa nueva técnica encantaba a los pintores del *término medio*. Considerando su manera de pintar se entiende que para ellos la fotografía es un arte nuevo, o al menos un inapreciable auxiliar. Para el pintor histórico, para quien lo esencial era ante todo la reproducción exacta, debía encontrar en la fotografía el auxiliar ideal. Los pintores dl *término medio* fueron los primeros en poner prácticamente en valor la fotografía.

Muchas de las protestas de los artistas en ésta época hacia la fotografía respondían muy a menudo a causas interesadas.

A medida que se multiplicaba el retrato, empequeñecía sus dimensiones.

Los artistas que se vivían del retrato, veían como disminuían sus encargos por la culpa de la fotografía; no ha de extrañar que la mayoría de quienes contaban con un mediano talento, manifestaran su profunda hostilidad por esa moda que no cesaba de ganar terreno.

-Expansión y decadencia del oficio del fotógrafo (1870-1914)

Los fotógrafos en oposición a los artistas sostenían que la fotografía se relacionaba con el arte y no con la industria. Esto cambio cuando comenzó a multiplicarse la competencia de su propio campo. Competencia que comienza con la extensión del oficio de fotógrafo.

En 1864 se elevan las instituciones, las reglas y leyes reguladoras de la fotografía, su industria y comercio, que va desde la maquinaria hasta los productos químicos necesarios para su revelado. Se fundan revistas y sociedades fotográficas.

Los talleres de retratistas se multiplican astronómicamente para las últimas décadas del siglo XIX en el mundo. Pero esos progresos técnicos que hicieron posible su éxito, son los mismos que lentamente lo condenan a hundirse. La fotografía se caracteriza por su técnica de reproducción mecánica. Así, el trabajo manual y el espíritu individual de los inicios de la fotografía desaparecían para dar paso a un oficio cada vez más impersonal.

A fines de siglo los aficionados se multiplican gracias a que ahora se pueden autorretratar. La fotografía aficionada cobra gran impulso. Los grandes almacenes comienzan a producir fotografías aún más baratas y se convierten en una peligrosa competencia para el fotógrafo de oficio. Además está el *photomaton* que es una maquina totalmente automática que en pocos minutos, fotografía, revela y realiza varias pruebas sobre papel, que priva al fotógrafo profesional de los considerables recursos de las fotos de identidad. Con la simplificación de los procedimientos que permitían a los individuos ejercitar fácilmente la actividad, la fotografía terminaría perdiendo su prestigio.

-La fotografía, medio de reproducción de la obra de arte

Si bien la evolución de la reproducción de las obras de arte había comenzado con el grabado y la litografía, solo con olla fotografía se dirá que la obra perderá por completo el aura de creación única.

Si la fotografía ejerció una profunda influencia en la visión del artista, también cambió la visión que tenía el hombre del arte.

Braun, el primer francés en comprender las posibilidades de la fotografía como medio de reproducción artística funda una empresa familiar que no cesara de crecer y extenderse a todos los dominios. Los adelantos técnicos colaboran a dicha expansión. Los que no pueden adquirir obras originales, y son millones, pueden poseer ahora a buen precio reproducciones de una calidad perfecta.

La enorme industria de la reproducción cobra impulso en Estados Unidos y Europa, ahora negocio millonario. La tarjeta postal cogió impulso con una ley en 1865. La edad de oro de la tarjeta postal empieza en el 1900 con la invención de la fotocolografía los precios serán módicos y se vuelve auténticamente popular. La afición colectiva por las tarjetas postales invadió el mundo en pocos años. La influencia del turismo que se propaga cada vez más, fue inmensa en el impulso de la tarjeta postal; la publicidad ya se apoderaba de ella desde el principio.

-La fotografía de prensa

Las últimas décadas del siglo XIX marcan el comienzo de una nueva era. La industrialización muy mecanizada con la invención del motor electrónico amplia los mercados. La base de la expansión reposa en la facilidad de las comunicaciones: Graham Bell (1876) el teléfono. Se amplían las vías del ferrocarril y aparece la fotografía por primera vez en el periódico, producida por medios exclusivamente mecánicos.

La mecanización de la reproducción, varios inventos la perfeccionaron abriendo camino a la fotografía en la prensa.

Cuando surge un invento, suele pasar un tiempo considerable hasta que se comprenden todas sus implicaciones. En el caso de la fotografía paso un cuarto de siglo para que el nuevo procedimiento de reproducción mecánica resultara algo corriente. Es tardía la utilización de la foto en la prensa porque los clichés se hacen aun al margen de los periódicos. Los propietarios dudan en invertir grandes sumas de dinero para renovar la maquinaria.

La introducción en la prensa es de capital importancia. Cambia la visión de las masas. Abre una ventana al mundo, éste se encoge, inaugurando la era de la sustitución del retrato individual por el retrato colectivo. Se convierte en un gran medio de propaganda y manipulación. El mundo en imágenes funciona de acuerdo con los intereses de quienes son los propietarios de la prensa.

Las imágenes se utilizarán también para dar mayor credibilidad a sus artículos, pero a partir del momento en que la foto es objeto de uso frecuente en la prensa, aparecen los primeros reporteros fotógrafos profesionales. Por esa época los artefactos fotográficos eran aparatosos y pesados. Ninguna de las tomas era firmada y por mucho tiempo el estatuto del fotógrafo recibió en la prensa una consideración inferior. Hizo falta una generación de reporteros fotógrafos para que la profesión alcanzara prestigio, Los paparazzi italianos de los años cincuenta son ejemplo de la depreciación del oficio.

-

* Andrea **Cuarterolo** (2013), “**Pequeña** **historia de la fotografía como espectáculo**”

De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en Argentina (1840-1933)

1. PEQUEÑA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA COMO ESPECTÁCULO

La mayoría de las historias de la fotografía han minimizado las capacidades espectaculares de este medio y han analizado a la fotografía desde sus potencialidades documentales o artísticas, sin vincularla en absoluto con los variados espectáculos en la producción de ilusiones, que dominaron gran parte del divertimento popular durante el siglo XIX. Sin embargo, esa mágica relación tuvo en los orígenes del medio la capacidad de asombrar y maravillar a los más incrédulos espectadores. El texto trata de los fundamentos esenciales en una historia alternativa del medio, que permiten abordar la producción fotográfica desde su carácter espectacular. Para ello, nos centraremos en cuatro ejes fundamentales detectados en el corpus fotográfico estudiado que, son luego retomados y reformulados por el cine: 1) la puesta en escena, 2) las atracciones,3) la búsqueda de movimiento y 4) el montaje narrativo.

1.1. La puesta en escena. Elementos espectaculares en el retrato de estudio

La mentalidad burguesa en el siglo XIX estaba atravesada por una nueva concepción de la realidad: el realismo. El periodista argentino Florencio Varela escribía que el daguerrotipo copiaba "la naturaleza con una perfección inconcebible”. Fidelidad y seguridad fueron también los valores más destacados por los avisos publicitarios del primer daguerrotipista que arribó al país.

Si por su carácter de realidad reflejada, la fotografía se vio ligada desde sus primeros inicios al género documental, esa confianza ciega en la verdad de lo representado, alentó inmediatamente nuevas utilizaciones de la imagen. Éstas introdujeron la posibilidad de una novedosa relación: la fotografía y la fotografía espectáculo. La diversión dado por entonces en una absoluta lógica de mímesis y verdad. En1848 ya operaba el daguerrotipo en Buenos Aires. Durante las posteriores dos décadas, inmortalizarse en una fotografía era muy caro, reduciendo su acceso a una minoría de ricos. El retrato, como representación y elemento de elevado valor simbólico, transformaba el sujeto al objeto.

La puesta en escena contaba con tres variables principales: vestuario, escenografía y pose para normalizar la presencia de los retratados según el nuevo orden visual burgués.

1.1.1. El vestuario

El vestuario, propio o prestado pero siempre impecable, era un elemento fundamental para componer el personaje que el retratado estaba representando. Los estudios fotográficos de la época contaban con una cantidad de prendas propias (joyas y accesorios), para clientes que no tenían ningún vestuario suficientemente adecuado para representar riqueza y dignidad.

Hacia la segunda mitad del siglo XIX, el vestuario ganó inmensa popularidad con la irrupción de la fotografía papel: el retrato de tipos y costumbres.

1.1.2. La escenografía

La escenografía fue otra de las variables fundamentales de la puesta en escena del retrato de estudio. Las galerías fotográficas estaban ambientadas a la manera de un salón burgués y disponían de una gran variedad de objetos, reales y de utilidad, que servían para recrear la intimidad de un hogar de la clase alta de la época.

Los mobiliarios adoptados por la mayoría de estos estudios responden al gusto europeizado de las élites vernáculas.

La presencia de fondos pintados fue un elemento clave del arreglo escenográfico. La fotografía rescató y se apropió de ese tratamiento de los fondos pictóricos del arte burgués y los convirtió en una parte integral del retrato de estudio. Estas enormes pinturas de tela pesada o de delgado lienzo plegable, que puede llegar a varios metros de ancho y de alto, permitió al modelo de la monótona realidad de la galería plantear y crear una escena adecuada a la narrativa imaginada por el retratado o por el propio fotógrafo. Los fondos pintados emergen de espectáculos en boga en el siglo XIX.

La utilización de telones pintados, que comenzó tímidamente con el daguerrotipo, se volvió extremadamente popular hacia 1860 con la irrupción de la foto papel.

El cine argentino nació en esas mismas casas fotográficas y en los primeros films producidos en el país fue común la utilización de fondos pintados, que no difieren en lo absoluto de los utilizados por retratistas de estudio. Con el cine se volvió más recurrente la elección de los temas nacionales que contribuían a ambientar los relatos en un necesario marco autóctono. La elección de motivos locales, y la presencia de detalles como el antes de que se pueda enviar que los telones fueron confeccionados en el país para satisfacer las necesidades narrativas de estos primeros cineastas.

1.1.3. La pose

En su acepción más general, la pose puede ser considerada como la forma en la que el sujeto responde a la presencia implícita de un observador. Imitando una determinada imagen mental, o asumiendo una personalidad imaginaria y proyectando en el cuerpo o en la gestualidad, La postura del modelo era ser entonces planificada y ensayada de antemano, de acuerdo a las expectativas con juntas de sujeto y fotógrafo.

Ya sea que fueran utilizado como parte de la puesta en escena del retrato artístico de estudio o como elemento integral del retrato médico, las actitudes corporales, los gestos, las expresiones faciales y las poses popularizadas, difundidas y con frecuencia exageradas por la fotografía decimonónica facilitaron la creación de tipos o identidades codificadas e involuntariamente contribuyeron a generar modelos de actuación para la naciente cinematografía que, al igual que la fotografía, debía servirse únicamente de lo visual para transmitir acciones, sensaciones o emociones.

En estrecha relación con la pose, la mirada a la cámara es otro componente integral del retrato fotográfico con el que puede trazarse interesantes puntos de relación con el "cine de los inicios".

1.2. La "fotografía de atracciones": el uso de la imagen como " dispositivo de lo espectacular”

Retomando el modelo de periodización del triple paradigma de pensamiento en la introducción sugiere que los primeros años del cine pueden dividirse en dos etapas caracterizadas por un diferente y particular funcionamiento del dispositivo cinematográfico. Por un lado, un primer período de novedad tecnológica, dispositivo espectacular”; Por el otro, una segunda etapa caracterizada por un predominio del cine como "dispositivo de lo espectacular“. Teniendo en cuenta esta idea, podemos plantear para la fotografía una periodización similar. En un inicio el realismo fue suficiente para maravillar a los consumidores, pero con el tiempo fue necesario que lo representado en sí mismo se convierte en atracción.

La “fotografía de atracciones” precedió y anticipó al “cine de atracciones”, y que, compartió con él características técnicas, estéticas, temáticas e ideológicas. Varias de las técnicas adoptadas por la fotografía durante la etapa pre cinematográfica buscaban explotar las potencialidades espectaculares del medio. La mayoría, sin embargo, tenía como objetivo renovar el asombro de los consumidores.

1.2.1. El color como atracción

Los primeros intentos de dar color a la superficie sensible se remontan a la temprana etapa del daguerrotipo. La inexistencia de métodos químicos para el color obligó a los fotógrafos a recurrir a técnicas de iluminado o coloreado manual. Las cartas de visita con sus costos bajos permitió la realización masiva de copias, la técnica se popularizó y alcanzó nuevos niveles de sofisticación que hicieron del color lo más demandado por la nueva clientela.

La estereoscopía y la linterna mágica: ligadas a la construcción de las fotos en serie, fueron un terreno fecundo para la experimentación con el color. Se coloreaban en forma manual pero con tintes especiales que el efecto espectacular de lo representado.

Pero el autocromo Lumière a principios del siglo XX, patentado en 1903 y lanzado al mercado en 1907, este fue verdaderamente la primera técnica viable de fotografía color. En 1932, sin embargo, se lanzó al mercado la película flexible Film color, que permitió reemplazar las placas frágiles de vidrio. Luego aparecieron otros con emulsiones más rápidas que hicieron posible el registro en movimiento.

En los primeros años del cine y, al igual que sucedió con la fotografía, los profesionales debieron recurrir al coloreado manual de la película. Pero más adelante urgió una serie de sistemas de virado monocromático de la película, similares a los de las copias al carbón fotográficas, que por primera vez posibilitaron una estandarización y comercialización masiva del film coloreado. En líneas generales 1900/1907 fue ocasional; 1908/1928 práctica generalizada que alcanzó hasta el 85% de la producción durante la etapa. 2 Virados cromáticos: entintado; entonado.

El uso del color fue una práctica bastante difundida desde los inicios del medio. El color en el cine fue utilizado principalmente por sus connotaciones dramáticas, atmosféricas o psicológicas. Pero la utilización del color en el cine tuvo, al igual que en la fotografía, otros propósitos que se relacionan por ejemplo, con la búsqueda de un mayor realismo en la representación o con la necesidad de incluir nuevos y efectivos recursos espectaculares para captar la atención del espectador.

1.2.2. La tridimensionalidad como atracción

La fotografía, al igual que el cine, buscó de sus mismos orígenes recuperar esa tercera dimensión perdida. El verdadero avance en este campo paisajista gracias un Charles Wheatstone, un físico inglés que, ideó un aparato para reproducir imágenes en relieve. El estereoscopio. Consistía en un dispositivo óptico provisto de los espejos censales a cuarenta y cinco grados, que reflejaba una imagen a la izquierda ya la derecha de cada ojo produciendo un efecto de tridimensionalidad. No obstante, no fue hasta la invención de la fotografía en 1839 que este instrumento experimental de laboratorio pudo encontrar una utilización práctica e involuntariamente espectacular. David Brewster, acérrimo competidor de Wheatstone, que perfeccionando algunas de las ideas Delaware su rival, descubrió Que al Tomar dos fotografías ligeramente diferentes de una misma escena mediante una cámara de lentes gemelos los situados a distancia similar a la que separa a los ojos, se puede lograr un efecto de relieve si se las observaba con un dispositivo adecuado para fusionarlas: Daguerrotipos estereoscópicos

Sin embargo, la verdadera explosión del mercado estereoscópico se dio con la llegada de la fotografía en papel junto con la invención de un visor económico, de formato abierto y fácil de manipular, que para fines del siglo XIX había conseguido una difusión domestica similar a la tv de hoy día. La temática más popular fueron las vistas, que representaban las sensaciones perceptivas del viaje. Al poco tiempo los géneros se diversificaron enormemente. Es posible constatar que la mayoría de estos tópicos fueron retomados y popularizados luego por el cine.

La estereoscopía tuvo una era dorada entre las décadas de 1850 y 1870, luego sufrió un declive. Hacia 1890 gozó un renacimiento que duró hasta 1914. Con este periodo se fundaron empresas que se focalizaron en el mercado educativo especializándose en la producción de imágenes didácticas.

A fines del siglo XIX surgió otro sistema para la obtención de imágenes tridimensionales basado en el fenómeno de síntesis de la visión binocular: anáglifo. Otro conocido sistema para la obtención de fotografías tridimensionales fue la luz polarizada.

La fotografía y el cine estereoscópico, en tanto técnicas fundadas en un carácter corporal anatómico del espectador (la visión binocular) que requería necesariamente de dispositivos de visualización especiales, inauguraron un nuevo proceso perceptivo que involucraba simultáneamente a los ojos y al cuerpo. Ese contacto interactivo que los diferentes sistemas estereoscópicos estableciendo con el espectador fue un elemento integral de la cinematografía de atracciones. La presencia de objetos en movimiento dirigiéndose velozmente hacia la cámara fue un elemento clave del "cine de atracciones" que buscaba despertar en el espectador sensaciones de asombro y shock o “efecto estereoscópico”.

1.2.3. Más allá del realismo. Las manipulaciones de la imagen como atracción

Muchos proyectos buscaban maravillar al espectador a través del perfeccionamiento, pero otros tantos buscaron recursos espectaculares para llevar a cabo una serie de manipulaciones que acercaban a la ficción, preanunciando una serie de procedimientos y técnicas que serían retomados poco tiempo después por el cine.

El primer plano fue algo infrecuente durante los primeros años de la fotografía . El viñetado de principios de 1860 puede ser considerado una precursora ideológica del primer plano. Era un método que permitía aislar el rostro del fondo. Este recurso fue muy utilizado en el cine también, para aislar o destacar personajes u objetos. Las viñetas fotográficas y cinematográficas tuvieron, otra importante función narrativa en la producción visual de este período, relacionada con la adopción de puntos de cámara subjetivos. La utilización de estas viñetas sugiere la presencia de un ojo en perspectiva, que mira desde una posición análoga a la del espectador. La ocularización interna primaria (desde binoculares, microscopio, etc.), como se llama en el cine, fue una técnica popular en el "cine de los primeros tiempos". Además de las viñetas, existieron otras técnicas de manipulación fotográfica para construir puntos de vista subjetiva en el marco de los relatos. Las lentes anamórficas que permitieron crear imágenes distorsionadas. Además, las sobreimpresiones y las técnicas de múltiple exposición eran muy utilizadas para presentar sueños y recuerdos de los personajes.

-

**Resumen Unidad 2.2- DEL FOLLETÍN AL PERIODISMO POPULAR**

La comunicación y el mercado. Lo popular como mercancía periodística. La literatura como consumo de masas: el folletín. Noticias y crimen en la prensa moderna.

* Jorge **Rivera** (1997), “Tratado portátil de la novela de folletín y sus secretos”

**-¿Qué es un folletín?**

Una sección específica del diario, a pie de página, para difundir diferentes tipos de textos. Usualmente se designó a la novela fragmentada o por entregas.

**-¿En qué época aparece el folletín?**

Durante la primera mitad del siglo XIX en Francia las “novelas por entregas” se popularizan en los periódicos como función de servicio recreativo y de fidelidad del consumidor.

**-¿Cuál es el circuito de la novela folletín?**

La novela es consumida por una gran capa de nivel medio y popular alfabetizado durante el siglo XVIII. La relación entre autor y lector es estrecha, pues la popularidad de una historia depende del grado de empatía que genere con su lector.

**-¿Quiénes escribían novelas para el folletín?**

En París, “El conde de Montecristo” – Dumas-, “Los misterios de Paris” (´40); entre ´50 y ´60 Rocambole. Muchos de los novelistas de la época escribían en folletines.

**-¿Qué es un negro?**

También nombrados escritores fantasmas, eran ayudantes de escritores muy importantes, como Dumas, pero que no firmaban. Tenían a su cargo la continuación o elaboración de episodios de folletín.

**-¿Fue un negocio la novela del folletín?**

La existencia de muchos periódicos dependió fundamentalmente de la literatura folletinesca.

**-¿Qué era la novela del folletín?**

Era una novela con fuerte interés argumental, alimentado por el suspenso que facilitaba el sistema de entregas fragmentadas. Contenía una combinatoria simple.

**-Características generales de la novela de folletín**

 Los protagonistas de la novela popular por entregas cumplen con roles definidos y muy marcados: el héroe, el villano, personajes que operan en favor de unos u otros proporcionando color y notas de humor o simpatía.

Abunda redundancia e información, es una composición aditiva y avanza por suma de información. La resolución del problema principal siempre se retrasa generando suspenso.

**-Otros rasgos**

Abundan los disfraces, las máscaras, las metamorfosis, cambios de identidad. No faltan escenas de violencia y sadismo. El narrador omnisciente frecuentemente tiende puentes .hacia el lector.

**-¿Cuál es el universo de la novela del folletín?**

La mayoría de los escenarios de la novela del folletín estaba diseñado en la ciudad moderna, con sus feroces contrastes, y un universo secreto y conflictivo del gran mundo, donde las intrigas y traiciones hacen dudar sobre la condición humana.

-¿Cuál es la ideología de la novela por entregas?

Muchos personajes principales parecieran responder al romanticismo, al tradicionalismo y con larvados contenidos políticos y sociales reformistas. Pero mucho tendrá que ver el contexto histórico-social con el contexto estructural de la obra.

-¿Cómo trató la crítica a la novela por entregas?

Mal, como era previsible, ya que parecía no compatibilizar con los críticos reformistas y revolucionarios del siglo XIX de ideales de literatura pedagógica o combativa (como vehículo de concientización o educación de las masas).

El folletín ha introducido cambios técnicos de gran trascendencia en las posibilidades de las novelas.

-¿Tiene actualidad el tiempo de literatura?

Tanto como para afirmar que seguimos consumiendo viejas recetas.

-

* Sylvia **Saítta** (2000), “El periodismo popular en los años veinte”

A mediados de los años ´20 un nuevo periodismo sea consolidado en el campo periodístico: una prensa moderna, dirigida y escrita por periodistas profesionales que han logrado diferenciarse de los diarios finiseculares. Son diarios masivos y comerciales, que se presentan como diarios populares y buscan representar el interés de las masas de anónimos lectores. Justifican su existencia como un determinado tipo de representación de lo popular, contrario a los diarios del siglo XIX que tenían como principal característica la estrecha dependencia con el sistema político. Las formas de financiación y supervivencia dependían de las facciones políticas que los publican.

En 1905 se funda el primer diario comercial, diseñado y dirigido por un periodista profesional, Morales, que es **La Razón**, 1913 el diario **Crítica** de Botana, 1928 **El Mundo** de Haynes.

Con La Razón se inicia un periodo de autonomización del campo periodístico. Un sistema cada vez más complejo e independiente. Una autonomía relativa, a partir de la cual los diarios se piensan en relación a otras instancias de legitimación. Los diarios populares encuentran su legitimidad en un número de lectores y en las reglas del mercado (ya no como La Nación, que se pretende educador de las clases políticas dirigentes).

-Prensa y tecnología

Uno de los sucesos que hicieron al crecimiento de la prensa en la década del ´20 fue el desarrollo de las técnicas de impresión, la incorporación de nuevas máquinas y la ampliación de redes de distribución. Pero para el periodo de la primera guerra, los faltantes de tinta y papel hicieron de los diarios pequeños y de poco capital (incluso sin imprenta propia) competencia en el incipiente mercado periodístico. Con las modernas máquinas de componer los diarios renuevan su diseño, incorporando fotografías y páginas en colores, como también suman suplementos.

La proliferación de secciones, notas e investigaciones convoca a periodistas especializados que se lanzan a la calle en búsqueda de información. Estos periodistas recién llegados, jóvenes y sin fortuna, son procedentes de las clases medias y populares de la capital y del interior, conformaron la base del afianzamiento de una variante moderna de escritor profesional.

Además de las secciones especiales (información nacional e internacional, cultura, deporte, sociedad política y economía), la modernización de los diarios requiere de la incorporación de las agencias de cables internacionales, dado que las informaciones acerca del extranjero ocupan la preferente atención del periodismo moderno. Además los diarios envían corresponsales al exterior.

Las agencias de noticias, la formación de redactores calificados requieren un capital mayor para sostener sueldos y viajes. Así surge la necesidad de formas de financiación autónomas, por eso para los ´20 es imposible sobrevivir sin avisos comerciales y sin avisos oficiales. Los diarios compiten por los lectores y por los anunciantes. Incorporan: informes de tirada de ejemplares certificada, brindan servicio sin cargo para la confección de los avisos.

 Critica en 1920 busca diseñar su imagen como “la voz del pueblo”. Crítica tiene en la masa del pueblo a sus lectores. Porque responde a los anhelos e inquietudes de los trabajadores.

En 1928 El Mundo se presenta como “un vehículo de propaganda” suya renovación formal es (el primer tabloid) es presentada como un avance en materia de publicidad. En vez de interpelar a los lectores, convoca a comerciantes y empresarios con llamativos anuncios.

Si bien hasta principios de los años ´20 cualquier grupo de periodistas podía editar y sostener económicamente un periódico en rotativa ajenas con pocos avisos, a fines de los ´20 los grandes emporios periodísticos instalan exitosamente nuevas ofertas periodísticas.

-La prensa y sus lectores

La consolidación de los diarios populares presupone la existencia de un público masivo producto delas campañas de alfabetización que fueron una pieza decisiva en el ajuste social de sectores populares tanto criollos como de origen inmigratorio. Un alto número de lectores queda incorporado al mundo de la “ciudad letrada”. La sola existencia de estos lectores implica una nueva forma de captación y el desarrollo de nuevas estrategias de interpelación que diferencie a los diarios populares de la “prensa seria”.

Se desarrollan 2 tipos de interpelación a los públicos populares, uno más cercano y parecido a los tradicionales como ser La Razón y La Tarde; mientras que Crítica y Última hora usan un lenguaje más coloquial, interpelación directa al lector, una presentación grafica que se caracteriza por ilustraciones y titulares de alto impacto visual, sensacionalista. Encuentran en la ironía y el sarcasmo un estilo propio. Irreverente, esta prensa popular no respeta jerarquías ni atribuciones, mezcla y yuxtapone, parodia a los grandes diarios. Más sátira que información.

-Prensa y ciudad

La prensa popular es la que le enseña a los recién llegados cómo ubicarse y por dónde moverse, al mismo tiempo que enseña a los que ya viven en la ciudad cómo moverse en ella.

En la variedad de secciones, temas y propuestas informativas, la prensa popular de los años veinte puede ser pensada como una ENCICLOPEDIA DE LA CIUDAD MODERNA donde los lectores encuentran una guía para incorporar las experiencias y los hábitos acordes al nuevo mapa urbano. La prensa popular se piensa a sí misma como vehículo de información, pero también de entretenimiento.

Acompañando el crecimiento urbano, la prensa popular asume la cadencia de la vida moderna: nueva diagramación ágil, grandes titulares, notas breves, resúmenes de noticias, ilustraciones y fotografías A los cambios de diseño, acordes al ritmo de la sociedad moderna, se suma la proliferación de noticias. La variedad de noticias chocan en la primera página modificando las jerarquías convencionales. La rápida sucesión de los artículos yuxtapuestos recrea la mezcla de multitudes ciudadanas y la suma de intereses que se han diversificado.

La información debe ser útil, clara y rápida Hay que darle al lector todo y justo a tiempo Con la prensa popular los sucesos policiales adquieren mayor visibilidad.

-Prensa y sociedad

Se podría decir que el crecimiento de la prensa popular es un elemento crucial en los procesos de integración de los diferentes sectores sociales y culturales. La aparición de un nuevo periodismo, masivo y comercial, reorganiza al resto de la cultura: se reorganizan tanto la dimensión de lo popular como el de la elite; se reconstituyen las relaciones políticas y culturales entre diferentes sectores sociales; se reformulan las relaciones entre escritores, políticos y público; aparecen nuevas formas de leer y nuevas formas de escribir junto con nuevas tecnologías y procedimientos de trabajo.

La prensa popular, como otros tantos, “comunica” cultura, prácticas y discursos que provienen de universos sociales diferentes, convirtiéndose en un importante espacio de intermediación cultural, social y política.

Permite a los recién llegados y a los viejos habitantes de la ciudad a identificar a los nuevos tipos urbanos por medio de uno de los géneros más transitados desde comienzos del siglo: el costumbrismo típico de Caras Y Caretas.

La prensa capta los cambios de la ciudad moderna, las alteraciones de la lengua para traducirla.

El carácter mediador de los diarios populares entre clases y sectores se torna, literal.

-Prensa y política

A partir de la sanción de la ley Sáenz Peña en 1912 y la llegada a l radicalismo al poder en 1916 el rol de la prensa se modifica. El predominio de la prensa escrita es inseparable del régimen representativo en el cual se inscribe, dado que se convierte en un importante contacto entre sociedad civil y sociedad política.

 La prensa popular, después de la promulgación de la ley del voto secreto, obligatorio y universal, salvo pocas excepciones, acompaña al crecimiento de nuevos partidos e interpela a los sectores populares compartiendo las referencias políticas mayoritarias.

La Razón era radical e hizo campaña para las elecciones de 1916. Última hora era radical. En cambio Crítica es un diario que trata de incluir un periodismo popular de corte conservador a través de campañas políticas de carácter faccioso contra el crecimiento de los nuevos partidos. En 1916 levanta una campaña muy violenta contra el radicalismo.

 Para La Razón el voto es lo más porque acaba con la plutocracia y para Crítica, el voto secreto es una “siniestra amenaza que todos contemplamos en perspectiva, salida al sol de un miserable cuarto oscuro”, en él “la traición”.

Tras el triunfo de Yrigoyen, gobernará sin el favor de la prensa. Además de la campaña opositora de la prensa comercial, el gobierno de Yrigoyen es atacado por la prensa partidaria, tanto por los socialistas como por los diarios nacionalistas. Muy distinta es la posición de la prensa en la campaña de 1928. A lo largo de la presidencia de Alvear los vespertinos se consolidan en el mercado y se convierten en actores políticos fundamentales a la hora de diseñar una campaña electoral.

La creciente incidencia política de la prensa se pone de manifiesto en la organización del golpe del ´30. Se podría afirmar que la corriente de opinión creada y sostenida por la mayoría de los diarios nacionales favorable a una intervención del ejército en la vida política del país es crucial en la construcción de una nueva legalidad política.

La actuación de los diarios en el golpe del ´30 y al posterior actitud de Uriburu de iniciar una sistemática clausura de diarios opositores, el destierro de periodistas y la censura a la libertad de prensa, señalan que las relaciones entre prensa comercial y el sistema político ha cambiado.

En 1932 y con Justo en la presidencia, se inicia una nueva fase en el periodismo argentino. El clima político se enrarece por la proscripción y el fraude electoral, por el crecimiento de las agrupaciones nacionalistas y por la abstención del partido mayoritario, como también por una realidad internacional convulsionada por la guerra civil española y por la segunda guerra, que incide fuertemente en los debates internos. En este escenario político, social y cultural, la autonomía del campo periodístico es otra y las estrategias de intervención pública difieren de las desplegadas en la década del ´20.

-

* Umberto **Eco** (1995), “Eugene Sue: el socialismo y el consuelo”

Eugenio Sue comienza la publicación por entrega de Los Misterios de París en 1842.

Ayuda a entender la narrativa de masas, las relaciones entre las condiciones del mercado, la actitud ideológica y la forma narrativa.

1. Del dandismo al socialismo

Seguir la historia de una vocación popular o populista. Del legitimismo en el terreno de la política, del dandismo en la vida privada y pública, o del satanismo en estética, a la profesión de fe socialista.

Comienza escribiendo para Le Monde, cuando no era elegante ser liberal, y llegó incluso a elogiar al colonialismo y la esclavitud. Su forma de escribir es bastante elemental, aunque algunos argumentos exóticos le permitan realizar alguna que otra osadía en el terreno de la nomenclatura. Los misterios de París y el judío errante, que vendrán después, son comedias ciudadanas y políticas.

2.

Su conversión al socialismo se produce de manera rápida. Después de conocer un obrero socialista auténtico (representación de la pobreza profunda pero digna), no buscará deslumbrar a París con sus trajes y sus caballos, sino que lo hará predicando la Religión del Pueblo. En su ambiente semejante actitud resultará tan provocativa como excéntrica.

En 1841 comienza los misterios de Paris, recorriendo miserias y mezquindades de las sórdidas callejuelas de la Cité. No entenderá al principio que sus lectores no son solo como él, sino que en su mayoría vana reconocerse en sus personajes y van a leer sus historias en una clave distinta. Cuando se percate de tal cosa, deberá cambiar la clave. Esto es, cuando se da cuenta cómo funciona la comunicación de masas, entiende que los lectores usan un código diferente para la lectura, entonces realiza una operación comercial, solo admitirá un código, el de las masas populares. Sue elegirá el lenguaje y el mundo de los proletarios, que gusta a todo el mundo. Es entonces cuando la burguesía se revelará contra él en forma de crítica oficial, pero a la vez se apasionará con sus páginas.

Lo que él escribía se convertía en documento, en el juicio a toda una sociedad, en una propuesta política, en una invitación al cambio. Sue se viste de obrero. Su socialismo se vuelve cada vez más participativo.

La novela popular al hacerse popular, no tardará en hacerse también popular en lo que concierne a su forma e ideas.

De hecho él mismo escribe largas digresiones, peroratas moralistas, o brinda propuestas “revolucionarias” (demos a todos la oportunidad de redimirse). Lo criticarán no solo las derechas, sino también las izquierdas como Poe o Belinski: reformismo edulcorado, espera que cambie algo para que todo permanezca igual. Sue aparece como un socialdemócrata., pero no es más que un vendedor de emociones que especula con el pueblo, con la miseria humana.

Pero en La sagrada familia encontramos los mismos elementos.

Los misterios de París tuvieron una enorme importancia social, revelaron a quienes no tenían conocimiento de ellas, cuáles eran las condiciones de las clases humildes, y proporcionaron una conciencia social a miles y miles de desventurados.

La victoria de la segunda república es consecuencia de los misterios de París.

Pero los misterios de París no escapa a lo que ocurre ante los mensajes o discursos que ingresan en un circuito de distribución de masas: fueron leídos de maneras diversas. Para algunos representaba un mensaje genérico de fraternidad, para los burgueses les aprecia una protesta que no llegaba al fondo de las cosas, para otra muchísima gente constituyó el primer grito de rebelión que se formulaba de manera accesible e inmediata. No importaba si ésta era mistificada y ambigua, pero las ideas, una vez difundidas, avanzan solas.

3.

1845 se publica el judío errante, donde la iglesia católica no desempeña el papel de mediadora que tenía en los misterios de Paris, sino que se descubre en ella al enemigo situado a la derecha y que lo ha estado por siglos. Sue adhiere al partido socialista y se presenta a elecciones (pierde).

La última obra, y menos conocida, cuenta la historia de una familia de proletarios a través de los siglos. En ella se plasma una teoría clasista-racial que concibe la historia de Francia como una perpetua oposición entre un proletariado autóctono y una clase de patrones de origen extranjero.

En 1851 se promulga una ley en Francia que gravaba con una tasa a quienes incluyeran en sus páginas la novela por entrega. Era una manera de acabar con el folletín, agente propagador de gérmenes sociales. Sucede el mismo año que el golpe y la caída de la república. Sue es exiliado.

En 1957 muere Sue, y con él el folletín clásico.

-

La estructura del consuelo

1.

 Las características de una obra narrativa como el folletín, de gran consumo. Destinada a despertar el interés de las masas populares y la curiosidad de las clases acomodadas: basadas en la realidad existente, la vida cotidiana, de consideración moderada y con una tensión aun no resuelta en tal sociedad. Con una resolución en contraste con tal realidad de la vida cotidiana, inmediata y consoladora.

El Superhombre, dirá Gramsci, nace en el crisol de la novela por entregas para posteriormente llegar a la filosofía. Es el engranaje para el buen funcionamiento del mecanismo consolatorio; hace que los desenlaces a los dramas resulten inmediatos e impensables; consuela enseguida y consuela mejor.

2.

El elemento real y el elemento fantástico deberán sorprender al lector. Las intrigas deberán organizar la informacion.

Para que el lector pueda identificarse con las condiciones de partida y con las condiciones de llegada, los elementos que los caractericen deberán ser reiterados hasta que su identificación se haga posible. La intriga deberá distribuir amplias bandas de redundancia, para que lo inesperado resulte familiar.

Las estructuras usadas para los textos narrativos eran los de curva constante, pero las novelas por entregas cuentan con estructura sinusoide: tensión, desenlace, nueva tensión, nuevo desenlace, etc.

A este tipo de obra (que multiplica los lugares, los tiempos y las acciones) se la llamará novela centrifuga, propio del folletín, obligado por su distribución –variable en el plano temporal- a reavivar la atención del lector semana a semana.

Los condicionamientos del mercado intervienen más a fondo (el éxito hace que la cosa se alargue). Se establece la dialéctica entre la demanda del mercado y la estructura de intriga. Los folletines son cadenas de montajes destinadas a producir gratificaciones continuas y renovables.

El narrador (omnisciente a veces dando anticipaciones), se comporta como simple observador en muchos casos para cumplir con el principal objetivo de la novela consolatoria: provocar el efecto. Y el efecto se puede provocar de dos maneras: una es advertirlo literalmente, otra, es recurrir a un kitsch.

3.

Los Misterios de París es un Kitsch (estilo artístico cursi, vulgar y de mal gusto).

\*Puede provocar la sensación que otros ya han provocado o descrito.

\*Se hace intervenir unos lugares comunes adquiridos. Es un tópico (tema) popular.

Sue inventa un kitsch de los pobres, hace un mosaico de estampas existentes (una operación pop).

También se juega con arquetipos, utiliza modelos seguros para contar con un funcionamiento garantizado.

El último artificio para la reiteración del efecto con la seguridad de que dará en el blanco es la prolongación obsesiva de las escenas. Tras impresionar al lector suministrándole aquello que desconocía, hay que tranquilizarlo confirmándole lo que ya sabe. Luego será la formación ideológica del escritor la encargada de articular esos momentos recurriendo a diversas soluciones, como la religiosa.

En el fondo de la ideología de Sue es: veamos que puede hacerse por los humildes sin modificar lo más mínimo las condiciones actuales de la sociedad, por medio de una colaboración cristiana entre clases.

Evidente era que esta ideología tenía derecho de ciudadanía política fuera del marco del folletín. Ala vez, se trata de consolar al lector mostrándole que la situación dramática está solucionada o es solucionable, de forma que el lector nunca deje de identificarse con la situación de la novela en su conjunto.

La tranquilidad, que en la novela de consumo adopta la forma del consuelo como reiteración de lo esperado, en la formulación ideológica adopta el aspecto de la reforma que cambia algunas cosas para que todas las demás permanezcan igual que antes. O sea la forma del orden, que surge de la unidad en la repetición, de la estabilidad de los significados adquiridos. Ideología y estructura narrativa se combinan en una fusión perfecta.

5.

La modificación deshace el nudo, pero no rompe la cuerda. El equilibrio, el orden, interrumpidos por la violencia informativa del golpe en escena, son debidamente reestablecidos y apoyados en las mismas bases emocionales de antes. Los personajes no cambian.

-

Resumen Unidad 2.3.1 – IMÁGENES EN MOVIMIENTO

El surgimiento del cine. De los juguetes ópticos a la conformación de un espectáculo de masas. Experiencias internacionales y modos locales.

Unidad 2.3.1 De las primeras proyecciones a la “época de oro” de Hollywood

* Jorge **Rivera** (1994), “Reynaud, el inventor de sueños”

Precursor del dibujo animado. Pantomimas luminosas proyectadas con su praxinscropio. Precedió al cinematógrafo (1895), compitieron hasta los inicios del siglo XX, para perderse con la linterna mágica.

-Del juguete óptico al verismo fotográfico.

Tanto como el praxinoscopio como el cinematógrafo perseguían el mismo propósito: la proyección de imágenes en movimiento. Reynaud y los Luimiere se vincularon de manera diferente con la fotografía. El praxinoscopio está más vinculado con los ilustradores, con el universo paleotécnico de la linterna mágica, los dioramas y los juguetes ópticos; mientas que el cinematógrafo estaba asociado a la fotografía y su desarrollo técnico, como también en su uso (calotipo y las películas enrollables).

Praxinoscopio: imágenes dibujadas y coloreadas artesanalmente a mano, se proyectaban en una pantalla, recreando la ilusión del movimiento.

Pertenecía al universo del teatro de la feria, (teatro óptico). Superchería funambulesca de “Viaje a la Luna”.

Cinematógrafo: recreaban la ilusión del movimiento de las fotografías, por medio de la reproducción cinética. Elección “realista” y “documentalista”. Verismo documental.

Pertenece al universo de la realidad burguesa y bidimensional. Verismo fotográfico del nuevo medio.

-Reynaud y la “traición” Mélies

Praxinoscopio y cinematógrafo eran dos opciones tecnológicamente paralelas y contemporáneas frente a la reproducción cinética de la imagen. La primera era una técnica basada en los dibujos sobre la película directamente, mientras que la segunda lo hacía con base en la cronofotografía y la fotografía cinética (muy valorada por la cultura burguesa del siglo XIX).

Kracauer es quien bautizará de traidores a los Mélies, ya que utilizaron el cinematógrafo para sus trucos ilusionistas, diferente a la funcionalidad de los veristas Lumiere, más interesados en la captación fotográfica de lo real en continuidad que en la profundización de su innegable esencia ilusionista.

Los Mélies – herederos de una larga tradición de arte y gusto popular – fueron reordenadores y reformuladores del bagaje tecnológico-perceptivo que habían puesto a punto los hermanos Lumiere.

-El viejo espíritu de lo nuevo

Lo nuevo, en ese azaroso universo de heterogeneidades y convivencias, confluía en una compleja amalgama de elecciones estéticas, desarrollos tecnológicos y tradiciones imaginarias que recuperaban las potencialidades del medio innovador, posibilitando espacios narrativos y representacionales en los cuales pueden ubicarse simultáneamente documentalistas e ilusionistas.

--

* Tom **Gunning** (2015), “El **cine temprano** como cine global”

 El cine temprano es un cine global. El cine nacional aparece más tarde en la historia del cine. “El cine fue internacional antes que nacional”

Si el cine atravesó fácilmente las fronteras, lo hizo porque siguió las rutas abiertas por el capitalismo global, el colonialismo y el imperialismo.

Durante la primera década de la producción cinematográfica se concentró en los países industrializados y tecnológicamente avanzados. Las exhibiciones transitó rápidamente el mundo, apareció en los centros metropolitanos de comercio imperialista. El cine se entendió como un medio que podía expresar un sentido de identidad global nuevo. La variedad de los nuevos medios de comunicación otorgó a los consumidores capitalistas conciencia global. Incluso las formas de entretenimiento abiertamente nacionalistas asumieron dimensión internacional (Western).

“Global” representa un sistema de conocimiento. Es una amplia acumulación de datos, pero sujeta a inventario, jerarquía y uso. Lograr conocimiento global fue objetivo de los lineamientos científicos y académicos del período entre fines del siglo XIX y principios del XX.

El cine cumplió un rol clave en la transmisión de la nueva conciencia de lo global, en el entretenimiento popular y la investigación académica. Entre los que criticaban al cine como mero entretenimiento sensacionalista y quienes lo defendían como herramienta pedagógica, surgió la lógica que entrelazaba la producción y la exhibición con finalidad pedagógica o científica, y por la cual el concepto de global se volvió su marco de referencia máximo. Por lo que el cine global representa un patrón mundial de distribución y exhibición durante su época de novedad e innovación.

El cine temprano construyó estructuras complejas, conformando una unidad cuya suma es mayor que sus partes, sin crear una narrativa coherente.

Los catálogos cumplían una función de acumulación y presentación de información sistemáticos que se podría comparar con una enciclopedia.

El autor plantea la idea de enciclopedia como un concepto organizador del cine temprano; la forma textual de la conciencia global. El concepto de enciclopedia, así como el formato de variedades, resalta a la película individual como parte de una unidad más amplia, como programa exhibidor, pero también como parte de la lógica de producción de las productoras de la época. La enciclopedia aspira a una transmisión integral del conocimiento. Armada de partes y fragmentos puede ser expandida y enriquecida.

La producción de películas es la tercera pata del trípode de la industria cinematográfica, fue la que más fuertemente se presentó en términos globales.

Las piezas y fragmentos que enriquecieron dicha enciclopedia fueron tomadas por camarógrafos que viajaban por los centros metropolitanos mundiales (catálogos vivientes del mundo y de sus habitantes – vistas de viajes -) captando aspectos de la vida cotidiana y de su exotismo.

Las imágenes tomadas sin contexto de interpretación especifico, las dotaba de gran ambigüedad – y ambivalencia - e implicaciones diversas. No es que carecieran de ideología: la cámara que observa expresa la demanda del Occidente moderno por un mundo que se consume como si fuera imágenes de información (conciencia global)

El autor diferencia enciclopedia de archivo, siendo la segunda parte potencial de la primera, se mantiene en el ámbito de los investigadores que lo consultan; mientras que en el primero, suma temas, lo ensambla con finalidad es la difusión de conocimiento y apunta a un público más vasto.

Dos tentaciones en la investigación sobre el cine temprano: 1) “paraíso perdido”, un período antes de la comercialización y la institucionalización; 2) El cine temprano como simple origen de las prácticas que vinieron después, estado embrionario de las futuras concepciones.

Lo más importante es que el cine temprano brindó una imagen de lo global como formas altamente tecnológicas, capaces de circular de un lugar a otro y así de aniquilar la separación inherente al tiempo y el espacio. Las películas hicieron colapsar estas distancias en la nueva proximidad de la cultura de la imagen.

El nacimiento del discurso nacionalista en el cine apareció en el año ´10, basados en el montaje.

-

* Ana Rosas **Mantecón** (2017), “Comienza la era Lumiere. Conflictos en la sala: el cine era mudo pero no silencioso”

El nuevo pacto de entretenimiento que proponía el cine a sus nacientes públicos incluía un proceder específico por parte de los espectadores (sentados, en silencio y en la oscuridad) y la aceptación de una oferta cultural programada de antemano, Suponía un comportamiento diferente al que aún ocurría en el teatro popular y en otros espectáculos, donde había un diálogo entre actores y espectadores, y donde se renegociaba permanentemente el curso que tomaría el evento.

En el siglo XX, las reformas de espectáculos perseguían entre sus objetivos principales la abstención por parte del público de “probar o reprobar la interpretación de los actores o de la obra”. La actitud activa por parte del público se debía a la concepción de los actores como “sirvientes”; todavía en el siglo XVIII los actores de teatro seguían siendo considerados como sirvientes sometidos a la voluntad de los públicos y aún a comienzos del siglo XX los cómicos eran vistos en México como de BAJA CATEGORIA.

El cine mostraba un relato en imágenes elaborado previamente y con una duración determinada, presuponiendo ya no un interlocutor, sino simplemente un espectador. El público no quería abandonar su papel activo. En los casos en que el público protestaba por lo corto del espectáculo, la empresa salía del apuro pasando al revés la película. También se fijaban las sillas al suelo para evitar que las lanzaran a la pantalla.

El silencio es un fenómeno complejo, multideterminado, que asume caras distintas de acuerdo al sector social que lo pone en práctica y también de acuerdo a la época. Durante los primeros siglos de la Colonia, el silencio y la moderación en el comportamiento dentro de los eventos culturales no eran practicados por nadie, El desorden reinaba entre el público, pero también entre los actores, por falta de profesionalización. En 1786 el reglamento señalaba que los actores no debían hacer “movimientos de cólera o desprecio”. A mediados del siglo XIX muestran que tal comportamiento de actores y espectadores continuaba vigente. El nuevo reglamento de teatros emitido en 1905 buscaba instaurar con leyes una práctica silente aún distante: los espectadores guardarán silencio durante el espectáculo. También evitarán los actores cualquier conversación entre sí durante la representación.

Aún antes de la llegada del sonido, el propio espectáculo cinematográfico SILENTE estuvo rodeado de una amplia gama de ruidos. El cine era mudo pero no silencioso.

El silencio pudo paulatinamente ir formando parte del pacto de entretenimiento del teatro gracias a la mejoría arquitectónica de las salas, el avance en la profesionalización de los actores, del proceso de formación de públicos y cuando los grupos sociales encontraron en él un motivo más de diferenciación.

En el siglo XIX los intentos gubernamentales por controlar el comportamiento fueron surtiendo de a poco en una parte de los sectores acomodadas. La vigilancia del gobierno se fue haciendo selectiva: era inútil en la función culta e indispensable en los espectáculos populares. El silencio en las salas de cine fue asumido primeramente por los intelectuales. A la vez, los sectores populares también fueron encontrando en el comportamiento rebelde un motivo de diferenciación.

 Las crónicas periodísticas de la segunda década del siglo XX muestran claramente cómo se iba vinculando la práctica del silencio y la contemplación ordenada con la civilización.

El silencio también era roto el enfrentar otro tipo de dificultades, como las que representaba la comprensión del lenguaje cinematográfico: durante las primeras décadas del siglo XX, el público asistente demandaba el argumento. La gente no entendía, así es como surgen y se multiplican en la segunda década del siglo los “explicadores de películas”. Los espectadores necesitaban la dilucidación de las tramas; dada la composición virtualmente analfabeta de muchos de ellos (a la llegada del cinematógrafo, el 85% de la población no sabía leer ni escribir), por lo que poco servían los subtítulos de las vistas.

El naciente público del cine no estaba educado para enfrentar el lenguaje de las imágenes y “se alteraba, entraba en éxtasis”.

La oscuridad en los espectáculos tampoco era usual. La penumbra en los cines favoreció el anonimato y con él, las posibilidades de infracción y goce. Para evitar los excesos, el Reglamento de Diversiones Públicas de 1921 ordenaba que todos los cines contaran con una cantidad suficientes de focos “de color verde, a fin de que la luz no moleste y sí impida las inmoralidades”.

 Estas variaciones en el pacto de entretenimiento permitieron que se articulara con los procesos de diferenciación social que he venido relatando. Es un pacto atravesado por múltiples contradicciones.

*El silencio se relaciona entonces con dinámicas de diferenciación social, con procesos más amplios de coerción y auto coerción civilizatoria y también con la profesionalización del campo cultural, favorecida por la mayor educación de los espacios, la especialización de los actores, la masificación de los públicos y la transformación del carácter de la experiencia estética.*

Con la autonomización del campo cultural y la profesionalización a lo largo del siglo XIX, los actores van pasando a ser figuras privilegiadas. Encuentran en el silencio una forma de autocontrol y muestran su buena educación.

Los pobres fueron desterrados como intérpretes, pero recibidos como públicos en el campo cultural, que a través de esta emergente industria cultural y del teatro por tantas, abrió las puertas masivamente para las excluidas: inmigrantes, obreros, mujeres, desempleados, ahora participantes en un espacio en el que cabían las mezclas étnicas, sexuales, etéreas y sociales.

-

**Resumen Unidad 2.3.2 – IMÁGENES EN MOVIMIENTO**

El surgimiento del cine. De los juguetes ópticos a la conformación de un espectáculo de masas. Experiencias internacionales y modos locales.

2.3.2 Experiencias nacionales: industria, estética y gusto cinematográfico

* Antonio **Costa** (1992), “El cine sonoro de los años treinta a los cincuenta”

-La llegada del sonoro

El sonoro supuso una revolución en la estética de los films y en las técnicas de producción y en la organización económica de la industria cinematográfica. La innovación modificó radicalmente el lenguaje cinematográfico y su estética. El cine es una industria y esta ampliación de las posibilidades reproductivas del cine fue investigada e impuesta según una lógica puramente económica.

Para comprender la génesis del cine sonoro es importante entender el parentesco estrecho con la radio. El desarrollo del sonoro se aprovechó y resultó muy condicionado por los efectos producidos por el consumo radiofónico, que había acostumbrado a la gente a la voz reproducida, al realismo documental de la voz real de quienes detentaban el poder y de los famosos del mundo del espectáculo.

Relacionado con el sonido está el desarrollo de un nuevo género que desempeñará un importante papel en la estética y la ideología del cine clásico americano: el musical. Igualmente, se debe al sonoro el creciente éxito del dibujo animado. Walt Disney inauguró una nueva época del cine de animación en la que la música y los sonidos se convirtieron en componentes esenciales de las abstracciones fantásticas y de las invenciones cómicas de éste género. El sonoro también es considerado como uno de los factores esenciales del desarrollo del género fantástico y de ciencia ficción.

-La edad de oro de Hollywood (entre 1932 y 1946)

Para buena parte del público de todo el mundo, incluidos los países donde existía una importante cinematografía nacional, el cine se identificaba primordialmente con el cine americano ¿por qué? *La fórmula organizativa de la economía cinematográfica que ya hemos visto aparecer en los años 20: el STUDIO SYSTEM, STAR SYSTEM y el cine de géneros.*

La llegada del sonoro confirmó su carácter oligopólico (es decir, absoluto control de todo el mercado por parte de un limitado número de empresas). La concentración monopolística resulta aún más evidente si se tiene en cuenta la fase final del ciclo, esto es, la exhibición.

La edad de oro de Hollywood duró alrededor de 20 años, se inauguró con el sonoro y fue clausurada por la TV. La cultura cinematográfica se convirtió en la cultura más creíble, puesto que ofrecía estímulos, ideales y normas de conducta a todos aquellos que fueran tan ingenuos como para creer en los mitos del celuloide. Un factor de la crisis del Studio System fue la transformación en las preferencias del público en el interior y en el exterior, puesto que una de las bases fundamentales del Studio System era su red de distribución en el exterior. Con la decadencia del Studio System, también perdieron influencia el Star System y el sistema de representación con él relacionado.

La tipología de los géneros, de los actores y delos aspectos escenográficos y figurativos fueron definiéndose con la confluencia entre las exigencias de un sistema basado en la maximización de los beneficios y la necesidad de crear modelos de comunicación capaces de convocar al público más amplio y diferenciado. Los responsables de la producción, en sus diversos grados y niveles, eran quienes garantizaban un respeto total a las reglas del juego: ellos elegían los argumentos, los actores, el monto a invertir y a causa de esto calificaban la condición del film (A, B) y el montaje final de la película.

El componente financiero tiene su base en la participación masiva de los grandes bancos en la industria hollywoodense durante y después de la llegada del sonoro. Solo una media docena de directores tenían el privilegio de rodar y montar sin el control del supervisor. Las limitaciones a la autonomía y a la libertad tuvieron un peso notable: desde la adopción del llamado Código Hays, es decir, el código de autocensura que entró en vigor en 1934, y que decidía lo que se podía y no se podía mostrar y narrar en Hollywood.

-Los géneros clásicos del cine americano

La crítica cinematográfica europea ha concedido más importancia al estudio de la figura del autor que al de los géneros cinematográficos. La clasificación de los films basándose en el género al que pertenecen es uno de los aspectos fundamentales de la institución cinematográfica.

En el casi de los films hollywoodenses, por el contrario, la pura y simple etiqueta del género (western, musical, policiaco, etc.) no solo funciona como indicador de la nacionalidad, sino que orienta claramente al espectador acerca de lo que puede esperar del film en cuanto a ambientación, estilo y, dentro de ciertos límites, ideología.

La elaboración de universos figurativos y mecanismos narrativos considerados como verdaderas creaciones colectivas en las que se expresa más de una visión del mundo y una filosofía de vida, a la vez que una concepción estética e ideológica.

-Puntos de vista sobre los géneros

Los géneros clásicos de Hollywood pueden examinarse desde el punto de vista:

1. **Sistema de producción**: con el fin de comprender la naturaleza y la complejidad de los fenómenos que han provocado su formación
2. **Figurativo y narrativo**: con el fin de comprender sus mecanismos de funcionamiento y sus reglas compositivas
3. **Político ideológico**: con el fin de comprender la relación entre la evolución de los géneros y la situación histórica y social.

**Sistema de producción:** el estudio de la narrativa fílmica, la subdivisión en géneros (Studio System). La organización del trabajo y la rígida clasificación de los films por géneros (cine de géneros) con el fin de adecuarse a las tendencias del mercado, y al mismo tiempo, especializarse. Existía una relación estrecha entre la tipología delas estrellas contratadas y el género: estrellas de género (Star System). La interacción entre géneros y estrellato es el aspecto más vistoso de la política de producción basada en la organización del trabajo estilo Studio System.

**Figurativo y narrativo:** Es frecuente la presencia de los detalles visuales y de estructuras compositivas en los films del género negro, que conducen a una desproporción entre los valores formales y la trivialidad de su <contenido humano>. Un motivo figurativo típico de los films negros de los años 40 es la presencia de los espejos y las superficies reflectoras que combinan en un mismo plano la realidad y la apariencia. Para Wood es una alusión al mismo medio cinematográfico: esas imágenes nos obligan a interrogarnos acerca de la posición de la cámara, de la naturaleza de esa cámara, acerca de su condición el mecanismo que manipula las apariencias y transgrede el orden aparente de la visión ordinaria.

El análisis de un motivo figurativo puede explicarnos por qué un film nos dice más de lo que parece decirnos en su superficie, es decir, más allá del enunciado narrativo. El cine clásico hollywoodense, incluso en sus manifestaciones más comerciales, sobrepasó los límites de las distintas censuras ideológicas y estéticas impuestas.

Los aspectos narrativos también aparecen en estrecha relación con los figurativos.

**Político ideológico:** El sistema de géneros cinematográficos mantiene una dinámica relación con la situación política, social y cultural.

Esta es una perspectiva que privilegia el aspecto ideológico. Ejemplos: **Western**, representa el modelo de desarrollo expansionista y colonialista de los EEUU; la **ciencia ficción**, que resulta ser un género idóneo para realizar lecturas políticas durante el peligro rojo y el maccarthismo; el **musical**, como evasión fantástica y traducida con los ideales que protagonizan la vida nacional; **films de guerra**, la figura inmediata del imperialismo norteamericano y su neurótico militarismo y expansionismo en Oriente.

-Tres ejemplos: el melodrama, el cine negro y el western

Cine negro y western como géneros clásicos del cine americano, estrechamente ligados por una relación de complementariedad. El conflicto central es la ley y el libre albedrio, entre la inocencia y la corrupción. Las reglas del género y el moralismo codificado imponen siempre un final positivo y edificante.

|  |  |
| --- | --- |
| WESTERN | * Género clásico del cine americano
* Conflicto central: la ley y el libre albedrio
* Entre la inocencia y la corrupción
* Reglas de género y moral codificado: final positivo y edificante
* Narración: colono blanco vs. Indio, normas de conducta vs. Los “fuera de la ley”
* Espacio: la frontera, movilidad continua de los confines. Indefinido. Estar de paso.
* Mujer: símbolo de estabilidad vs. Caballo (aventura y soledad)
* Movimiento, transición y cambios
* Conviven la necesidad de estabilidad, el orden de la civilización urbana y la movilidad de la frontera
 |
| CINE NEGRO | * Género clásico del cine americano
* Conflicto central: la ley y el libre albedrio
* Entre la inocencia y la corrupción
* Reglas de género y moral codificado: final positivo y edificante
* Invención francesa
* Distintos géneros y subgéneros
* Distintos puntos de vista de puesta en escena
* Predominio del universo mineral (rocas, cemento, asfalto)
* Muestra la relación del género con la evolución de la sociedad americana y con la evolución de la institución cinematográfica
* ´30: gánster, típico héroe de la mitología urbana (limites borrosos entre la legalidad y la ilegalidad, incluso simetría entre los sistemas de poder legal e ilegal)
* Ambigüedad figurativa: universo de la violencia, el vicio, la corrupción
* Ambientación nocturna, misterio y aventura
 |

-El neorrealismo italiano

Revolución estética. El cine rodado en las calles, los actores no profesionales y la realidad plasmada sin ningún tipo de manipulación y sin tomar partido por nada. Los efectos de intensificación dramática obtenidos a partir de un uso del montaje. Modos que contribuyeron a difundir la imagen de la Italia que salía del fascismo y de los horrores de la guerra. La “escuela italiana” se convirtió en un punto de referencia.

En un ensayo dedicado al neorrealismo, Bazin se detiene a analizar sobre todo la técnica narrativa, intentando definir la relación entre la cámara y los hechos narrados, el ambiente y los objetos. La cámara es lo mismo que el ojo y la mano que la guían.

El fenómeno neorrealista es más complejo si contemplamos sus implicaciones políticas, ideológicas y culturales, como en relación a la situación del cine italiano antes de la caída del fascismo.

El neorrealismo nace de un cine precedente, del régimen fascista. Existen elementos de continuidad como la referencia a la vida cotidiana, a las características regionales y típicas, la vida nacional. Los aspectos más humildes y modestos de la realidad encontraban eco en el neorrealismo italiano. La defensa de un cine popular, nacional y realista.

El movimiento de renovación del cine italiano debe verse como una afirmación del medio cinematográfico.

Una de los fundamentos principales del neorrealismo italiano fue su capacidad de asimilar y adaptar a la realidad italiana modelos cinematográficos y literarios muy distintos entre sí, en un clima de puesta al día vivida como reacción al aislamiento impuesto por la cultura oficial fascista.

El elemento más novedoso es la asunción consciente de modelos de referencia explícitos y completamente inéditos en el panorama del cine italiano: la narrativa norteamericana, luego el cine francés.

Es indudable que la imagen del neorrealismo como expresión de un momento heroico de prefiguración de un cambio radical en la sociedad italiana, por una parte, y, por otra, de destrucción de todas las tradiciones y convenciones cinematográficas en una especie de asalto directo a la realidad cotidiana, puede verificarse más fácilmente en la crítica y en la ideología neorrealista que en los propios textos fílmicos.

Con el auge neorrealista es posible acortar la distancia entre las expresiones cualitativa y estilísticamente más significativas del cine de autor y la producción media del cine de género, y proponer el problema en la definición de una mirada neorrealista, siempre a partir de todo el cine del periodo.

-