

## Clase 1

El termo clásico se aplica a una forma de pensar la narración cinematográfica. Los 40 en Hollywood, cuando hablamos de una forma productiva, fabricar un tipo de relato. Es una fábrica de películas que está pensada para que esas películas sean relatos clásicos. Todo esto pensado para ser narradas películas clásicas. Una evolución de esos personajes hasta el clímax, el modelo de representación institucional. Hablamos de la forma narrativa. No desaparece, sigue siendo tal hegemónica. Pasa que hay un montón de formas de pensar la narración. Algunas surgieron antes (las vanguardias, que son formas alternativas de pensar el relato). La Guerra Mundial se le plantea al clasicismo un montón de problemas

- El neorrealismo italiano, que surgió después de post guerra.

Y eso coincide con la caída de los estudios. Los estudios se consolidan en el momento en que Griffith establece como va a ser la narración cinematográfica, y lo establece en base a como la recibe el espectador. Aparecen un montón de imitadores de Griffith. El público acepta eso. Y a fines de la década del 10 adoptan la forma definitiva.

La fábrica nunca dejó de existir, la forma de pensar, la producción sigue siendo muy parecida a la forma en la que se piensan esas otras películas.

Todo el tiempo el problema del cine está en tensión entre la industria y el arte. Siempre que vuelve a haber industria (Hollywood y las versiones de Hollywood que surgen cuando hay un mercado) el modelo de producción vuelve a hacer el mismo que Hollywood. Se siguen necesitando las mismas cosas que en el 20. Que son las épocas de apogeo del clasicismo. La ventaja que la garantizaban al capital era un entorno controlable, tenemos todo programado, las especialidades divididas). Y el caso Hollywoodense toma esa organización y gira en torno a la del productor. El director tiene el mismo poder que el productor cuando es productor. Y llega cuando logro hacer películas exitosas porque se valora la capacidad de generar dinero.

Producción = la capacidad de armado de proyecto. Eso lo hace el productor. Que material argumental, que guionistas lo van a desarrollar. Hay una zona de producción que implica un montón de empleados. Y los guionistas desarrollan para darle forma. Cuando está filmado, el productor designa un director para hacerlo. Y después se decide, con mayor o menor participación del director, se decide el resto de las cabezas de equipo. Durante el período del rodaje, el director manda, siempre que no se pase con el presupuesto, y siempre con el productor cerca. A veces el director puede participar del montaje, y a veces ni siquiera va al estreno. Todo depende lo que el estudio le permite hacerlo. Hay delegados de producción, todo son delegados de los accionistas, ya no son de nadie los estudios. Son en realidad de Wall Street. Y los más chicos también funcionaban así en escala. Para mantener a la máquina funcionando y operar la mayor cantidad de pantallas los estudios tenían una película de clase A y otra de clase B. La clase no depende de la calidad, sino del presupuesto que se le asigna. Se necesita una clase B porque necesitaban más películas que pasar a demás de las de clase A, necesitaban películas de complemento. No se repetían dos películas iguales en distintos horarios. Lo que hacían los estudios. Es el apogeo del clasicismo porque: Son dueños de los canales de producción y dueños de los cines.

La aparición de leyes antiopoplicas hasta la década del 50, las mayores no solo son dueñas de las fábricas sino también de los medios para que la película llegue al cine, sino también son dueños del cine.

Venta en bloque: El estudio produce x cantidad de películas, el cine si no es del estudio se le alquila el material en bloque (si quieres de tal famoso, tienes que alquilar todas). Por eso el público se acostumbra de que en tal cine ves películas de tal Mayor. No podían pasar de otra fábrica. Los cines independientes hasta la década del 50, son los menos. Es el apogeo de los estudios.

**Star system:** A la estrella, la que vende la película, se preguntaban al público quien estaba en la película, no el director. El que vendía la película era el actor. Cada estudio tenía su star, por contratos de 7 años. Había una relación de pertenencia, de la actor y la actriz del estudio. Tenía que acompañar la promoción de la película. Las revistas del cine eran notas de los estudios pagadas para el público, la mayoría de los 20 y 30 son así. Quieren promover sus productos. Ahí se da el intento de fabricar estrellas, que no se genera con éxito. El estudio puede apoyar una estrella para que se convierta en estrella, pero el que la convierte es el público. Se la cultivaba para que fuera una estrella, pero no intervenía el deseo de un productor para que tal estrella sea una. Cada estudio tiene a su Magnate (gente que hizo mucha plata) eran la última palabra artística de hacer o no hacer una película, se habían formado en ese sistema, muchos eran inmigrantes. Tenían una perspectiva del negocio que se habían formado con el cine que ellos mismos hacían. Eran empresarios que no existe más, de hacer estos equilibrios.

#### **Años 40, Guerra Mundial:**

- **Cuestión narrativa en La Carta:** las películas de este realizador son un muy buen molde de narración clásica, respetan este estilo lineal, desarrollo, desarrollo de los conflictos, climax. Como base después se puede volver más sutil. Hay un montón de recursos más sutiles que repetían esa estructura clásica y que representan bien esa sofisticación. Esta estructura básica permite hacer películas muy simples (solo ressetan eso) o sino películas en las cuales el realizador meta películas cambios (que tiene que ver con el cine moderno). Al comienzo de la película ese travelling inicial nos indica que no estamos en Estados Unidos, es información básica, pero es información narrativa. Después tiros y una mujer y un hombre. El actor en una película genera expectativas, el género también genera expectativas. Cuando vemos a esa mujer, al comienzo, asesinando a una persona vemos a Betty Davis, pero ella había hecho películas de mujeres duras. Ella había sido una de las que combatió contra el sistema de estudios. Ella y un par más, y les ganaron a los estudios porque eran rentables. Eso es trabajar con el sistema de expectativas del clasicismo, no es cualquier estrella, es esta estrella la que puede hacer esto. Esperamos la explicación de esta primera escena. La censura es importante, es una censura que está instituida por los propios estudios para asegurarse a los públicos conservadores que el público cinematográfico era APP. En la primera info de ella dice que el tipo la intentó violar y ella lo mató a tiros. Por eso hizo eso, por eso quebró el código APP. Sino no se podía hacer eso, había que tener una explicación de por qué hacían eso. La estructura del clasicismo puede claridad, la ambigüedad es lícita solo cuando aporta algo a la narración. El espectador está esperando que todo sea nítido, claro, no puede haber un misterio que no se revela. Siempre la cuestión es como se va a revelar. Nos genera intriga y mucha expectativa. Porque ella tiene que ir presa por homicidio. El autor hace cosas raras. El abogado puede ir a verla a la cárcel, pero le vemos la nuca, porque es la primera escena en donde nos enteramos que existe la carta. Y eso nos lo dice también cuando hablan por teléfono y dicen que la

carta existe. Hay un sinfianante vacio ahi, el tipo no mueve la cara, ese rostro es el que tenemos que ver, no la cara de ella, vamos a buscar que ella le mienta acerca de la carta existe, no se que lo confirme. Eso es raro. La puesta en escena de la carcel la planteo el director. La carta es una mujer de oriente, una otra en el sentdio riguroso de la otredad. Betty Davis mata porque se siente humillada de que la engañaron con alguien de ahi, de otro lugar, de oriente, que ella desprecia. Todo en el clasismo tiene que estar justificado. Todo ese momento de la venta de la carta tiene que ver con meter a la pritaginista en un terreno ajeno y hostil (el tintineo, la musica). Y todos estos elementos se justifican al final cuando a ellan la matan, vienen de la mano de la muerte. No son ambiguos, pero permiten cierto lugar para lo extraño. Cuando a ella la matan (el cielo, la muerte) tiene que ver con lo extraño, un lugar ajeno y todo eso tiene que ver con el drama. Los tiempos en lo que le hacen decir a cada personaje cada cosa. Para que el clasismo sirva tenemos que ver como se dosifica la información en la historia. Cuando cada personaje se entera de cosas, y se entera de que otro personaje sabe. Y cuando vos te enteras como espectador que tal personaje sabe. Hay una forma de pensar la naraccion clasica las compleja. Y hay que ver como hablamos del adulterio teniendo en cuenta la censura. Cuando el marido se entera de la carta, osea de la infidelidad, hay un tiempo infinito para que le diga que lo va a perdonar. El ultimo momento es antes del final, cuando parece que se reconcilio con el marido, ella rechaza, no soporta el contacto fisico con ese hombre, prefiere al hombre que mato, pero esa forma de hacerlo es la misma forma de decir: con el otro estaba mejor. Es doloroso para el y para ella, se lo saca de encima con asco. Y ahi ella es verdaderamente honesta. Es una historia que transcurre en el colonialismo. La historia es del 20. Hay una cuestion poltica, ella esta aparentando. Ella esta fingiendo todo el tiempo para poder acomodarse a la situacion, y a la vida que esta llevando que no le gusta. Cuando se lo saca de encima es como la aliviacion, ella prefiere la muerte antes que seguir viviendo con su marido. Siempre es indirecto, todo lo que la pelicula no puede decir explicitamente, por el cine clasico. Ella paga su transgresión con la muerte. El clasismo siempre permite ese proceso de identificacion con los personajes. Es mas un melodrama antes que un film noir.

Melodrama para la cátedra es un modo, antes que un genero, es un poco de los dos, es un modo narrativo, es drama con musica. Es una forma de entretenimiento, hay muchos westerns que tiene un componente melodramático. Lo que lo define es el exceso emocional.

La carta no es un melodrama. Porque arranca siendo policial pero despues es un melodrama. Para eso tiene que haber una saturación de la forma. Cuando esta bien hecho crea un verosímil que evita crear la sospecha. Que también lo hace el cine clásico. Lo vemos los espectadores y nos asombra. Puede ser argumental el exceso. Es desmesura y exceso. En el Hollywood clásico y el cine de estudio, siempre recurren a la musica incidental a intensificar esos momentos emocionales.

Variante de un genero de el cine de estudio, venta en bloque, star System. Donde aparece el estudio aparece el genero. Para que los estudios vengan el genero y los espectadores sepan que estén viendo. Genero se refiere a la forma en la que los estudios pensaron y vendieron su producto. Cada genero apunta a cierto target. Pensamos en la manera esquemática en la que se movía el marketing en ese momento.

Años 30,40: El cine no es solo que lo que llega a las pantallas, es un tipo de espectáculo masivo de Hollywood, había salas por todos lados. La masividad del cine por su costo era infimo. Se podia ir al teatro, circo, pero el cine era barato. Y ademas tenían espacios para mucha gente, tenían 3000 butacas. Los artistas pensaban sus películas para un tamaño de pantalla que hoy no existe. El momento en el que mas se nota eso es cuando vemos a la estrella en la pantalla, que merece un primer plano, que no tiene continuidad con el plano general, esta mejor iluminado, aparece un algo. Y ese algo esta pensado para que ese plano en ese tamaño de la pantalla genere una sensación de fascinación en el espectador. Rodeados de una inmensa cantidad de público que el momento era distinto. Con las comedias pasan lo mismo, no es lo mismo reírse con un montón de gente que solo. Es algo que el público busca. De ahí los fenómenos de culto. Películas malas que provocan la risa involuntaria.

Policial: es un reflejo social, la ley seca provoca la incrementación del crimen organizado, los gansters. No aparece reflejado en el cine contemporáneo de los gansters, que es sucedido en los 20. Aparece en los 30 en el cine porque en los 30 se produce otra forma del gansterismo, el gansters que se desprende del problema de la crisis del 30. La gente sale a vender a los bancos o a los trenes que transportan plata para los bancos. Pero no matan gente como los ganster del 20. Son ganster gracias a la depresión económica. El cine policial de los 30 habla de los ganster anteriores para no hablar de los ganster que había en esa época. Son criminales que no tiene disculpa social, pensados como personajes negativos. El espectador no se tenía que identificar con esos personajes. No hay políticos corruptos, pero no hay corrupción policial, no tiene contacto con el crimen. Aparece siempre muy clara la frontera entre el bien y el mal. Mal= ganster. Bien= policia. Intermediario =juez. A ese ganster lo captura el policia, y le dan un final institucional, es decir, el juez lo sentencia a muerte, lo cuelgan.

Este Estados Unidos es el mismo que ve nacer la novela negra, es decir, Sherlock Holmes. Después de Sherlock Holmes viene la novela negra. Tramas en donde todo es bien oscura y esa frontera entre el bien y el mal es difuso, los buenos pueden ser malos y los espectadores se pueden identificar. NOMBRA UN EJEMPLO.

La presión del Código Heis afloja por la guerra. Hay una necesidad de madurez que necesita un público mas adulto. El código Heis se disminuyeron por la guerra. Hay un cine negro fuera y antes de Hollywood que le debe su origen a la novela negra. Que no se podían adoptar hasta el 40.

Esa masividad del cine da resultado esa relación entre el cine y el público. Determina el proceso por el cual los géneros cambian y van evolucionando. Por el cambio social. Toda película negra es policial pero no toda policial es negra. El film noir tiene relación el cine alemán del 20 que también surgió de una pos guerra. Sale durante la guerra, pero tiene la ventaja de contar con esa literatura negra. La literatura si tiene eso de pos guerra.

Algunas características del cine negro:

- Personajes masculinos: La falta de la determinación. Son criminales que tratan de salvarse. El último crimen y se retiran.
- Se encuentran en situación cuyas resoluciones esta mas allá de su decisión personal
- Mujer fatal: Escritas por hombres, es parte de la fantasía de los hombres. Pero como personaje recurrente del policial negro. El ganster tenía una mina, es decorativa, demuestra el poder del ganster, no tiene protagonismo. Las mujeres de las películas negras es mas

importante, y tiene hasta el mismo poder que el hombre, tiene protagonismo. Eso pasa en las películas alemanas. Pasa todo el tiempo en el film noir y la literatura negra.

- El pasado como una fatalidad de la que no se puede escapar.
- Es una de las pocas formas estadounidenses que se confunde con la modernidad, desafían el clasismo. La trama deja de ser lo esencial. Importa más el clima, que la trama. En el clasismo es esencial la trama. En el cine negro la trama se vuelve abstracta, tenemos que estar atentos a los diálogos. Le importa más al espectador la atmósfera.
- No hay nada natural, es una construcción de ficción.

Película traidora y mortal: cuando ella revela su condición es a la mitad de la película. Antes es una mujer sensual, víctima de las circunstancias. Hasta que ella lo mata. El personaje de ella cambia completamente. En el presente ella está en la montaña y el pasado viene como flashback, allí descubrimos la personalidad de él. El punto de vista es el de él hasta que lo matan, él narra el flashback. Él piensa que él no puede tener una vida normal. Hay un pasado que lo reclama, lo considera fuerte y cree que no puede cambiar de vida. Él decide terminar con eso, entonces además de hacerle creer que se fue con su amante, la libera a su mujer de su vínculo. La nocturnidad de los 40 adquiere luz en los 50. Como si el avance de las fuerzas negativas. En los 40 se tiene que refugiarse en las tinieblas y en los 50 ya no se tienen que ocultar ni bajo la luz del sol. Ese recorrido se da en el núcleo principal del género negro. La completa incertidumbre y la paranoia, porque el mal puede venir de cualquier lado, incluso en quien más confías se puede dar vuelta. El mundo occidental clásico gana con la incertidumbre. Toda sensación de incertidumbre desaparece en el 45. El clasismo se caracteriza por la certeza. Lo negro se caracteriza por esa falta de certeza narrativa, el personaje es un anti héroe, un marginal, que puede tener un pasado, que puede tener amnesia que tiene que descubrir si es un criminal porque no se acuerda. No es importante descubrir quien es el otro, sino describir si uno mismo no es un criminal. El beso mortal es una película negra, que introduce la radioactividad por primera vez. Viene del beso mortal. La trama si nos perdemos.

## Clase 2

En la década del 50: Se da la segunda gran crisis después de la llegada del sonido. La industria tiene que consolidarse a esas nuevas condiciones. El clasismo no desapareció. Cuando todo el mundo estaba narrando de la misma forma que los estudios, en el mundo las fábricas de películas se consideran con ese relato hollywoodense.

- Los 50 son los años de la competencia con la TV.
- Aparece el neorrealismo italiano, implica la renovación de esas pautas clásicas. No va ser narrativa, pero sí formal.
- Aparece nuevas formas de pensar el cine, y se revaloran las formas de contar.
- El efecto neorrealista genera que se filme con actores no famosos. En el neorrealismo ya no se puede mirar de manera indirecta la realidad, cosa que se hacía en Hollywood. Empieza en Europa y después llega a Estados Unidos. Aparecen películas como la Ciudad Desnuda.
- En el Hollywood clásico se notaba cuando en escenas del auto el paisaje era una proyección. Era parte de la construcción de ese verosímil. Son convenciones que pierden la falsedad. Después del neorrealismo es grosero usar esos tipos de recursos, ahora se monta la cámara en el auto. Y no sucede eso, cuando se recurre a la proyección el

resultado se vuelve grotesco, se vuelve vergonzoso. Es un recurso que en los 40 es parte de la narrativa, del canon pero 20 años después es obsoleto.

La TV: empieza como invento a circular a fines de los 40 y se vuelve un fenómeno en la década del 50. Las pantallas son malas, chicas, con bordes redondeados. Es un fenómeno comercial. Comienza la industria publicitaria, pero solo había gráficas de los cines. Hollywood sale a competir, propone aumentar el tamaño de las pantallas de cine, que era más grandes y mejorar la cantidad de películas de color. A partir del cinemacopio: deforma la imagen que se ve, la cámara imprime en la película una imagen alargada. Son lentes que se ponen adelante del normal que cambian la relación de proporción de la pantalla. Enseguida de la reacción de las pantallas, no tenía sentido competir con lo que venía para quedarse (TV). Hollywood tenía que dejar los estudios para hacer películas de clase B, para hacer TV. Porque se sabía que los que hacían ficción eran los estudios. Aunque la imagen en ese momento era mala, se sabía que la imagen iba a mejorar. Por eso las películas para las TV, se filmó en 35mm y a color para que el producto se pudiera dar indefinidamente por la TV. El llanero solitario fue el primero que hizo esto. Hollywood no compitió con la TV, imaginó inventos tecnológicos para ofrecer en el cine lo que la TV no ofrecía. También pensó que en que forma la experiencia cinematográfica podía sumarse a la experiencia cinematográfica. Desapareció la clase B de los cines. También las películas se volvieron más grandes de tamaño y de duración. Pensaban que se iban a lucir más en inmensas superproducciones y que tenían que durar más. Hasta fines de los 60, Hollywood hizo películas colosales. Es una manera de seguir conversando el carácter de espectáculo que caracterizaba al cine. Todos los directores se metieron esas producciones, las mejores películas de Hollywood son de esa época. Es difícil equilibrar la dimensión del espectáculo (la super mega producción) no vale la pena si el conflicto individual (lo que le pasa a la protagonista) no tenía el mismo nivel que la superproducción de los decorados. Si la historia es mala, no importa si tiene una superproducción. 2001 Odisea del espacio, es una película que equilibra bien eso. La experiencia de ver eso en el cine y en tu casa es diferente. Hollywood demuestra que si se termina se termina bien, en los 70 se apaga esta superproducción. La Caída del Imperio Romano (tiene los decorados más grandes), Ben Hur, son ejemplos de este enorme tamaño. Una película más larga implica que se puede pasar menos tiempo por día en el cine, sabían porque en las salas cabían mucha gente, por eso podía seguir siendo rentables. Eran películas con mucho presupuesto. La mayor parte están filmadas en Europa, porque es más barato, son yankees. Como consecuencia de la segunda guerra mundial instalaron proyectos proteccionistas. Todas las Mayors tenían cedes en Europa, Casi todos los países en Europa imponieron las empresas (Mayors) es que gastaron sus ganancias en el país, podían remitir una cierta cantidad de plata que ganaban a la sede central en Estados Unidos. No podían sacar la plata de Europa. Por eso la gastaban allá. Se descentraliza el capital Hollywoodense. Algunas de las películas famosas del cine no solo vendieron carismas a la tele, sino que generaron ganancias.

Post recreo:

Había cines marginales que pasaban películas sin el sello de aprobación. No eran cines vinculados con el sello de producción, no había ninguna disposición legal. También si había una película que tenía interés comercial, a las salas les dejó de importar si tenían el sello o no. Esto hizo que las productoras reeviera como estaban aplicando el código Heist. Con la lista negra se dieron cuenta que tenía un valor simbólico. El padre de Michael Douglas en 1957 se entusiasma con una nieta que había escrito un autor (estaba preso y la había

escrito en prision), el autor escribe Espartacor (un esclavo que lidero una gran revolucion de esclavos comtra Roma). Hay una odisea de como llega a ser publicada. Eso desmonta la paranoia anticomunista. El padre de Douglas compra los derechos de la novela y va estudio por estudio buscando financiacion, pero todos le decian que no porque el que lo escribio estaba preso y era comunista. Douglas la financio, con el sueldo de el de actuar en algunas peliculas. Lo llamo a Kubrik, Douglas consigue que la empresa de artistas unidos estrene la película con el nombre del autor preso, fue una superproduccion, solo ese gesto termino con la listas negras. La Guerra Fria era real, se vivia en años en donde el mundo estaba dividido en dos: comunistas, capitalistas. Y el amenaza de apretar la bomba y estallar el mundo era real.

“Buenas noches, buena suerte” describe bien este momento. La dirige George Clooney, es de un periodista que tuvo una pica con el senador McKartney, era un tipo muy showman, era una pionero de Trump, hablaba sin demasiado cuidado acerca de lo que es cierto y falso. El periodista no se identificaba con la Izquierda ni con la derecha, pero habia cubrido la segunda guerra mundial en Londres. La vida a pesar de la guerra seguia de noche, se trataba de que la gente no abandonarar la ciudad. Este periodista trabaja en la radio y decia esa frase al final, ese chico se banco la cobertura, nadie podia acusarlo de ser anti comunista, tenia un coraje necesario en su oficio. En ese momento se creia en la informacio chequeada, en no informar cosas que no se saben si son ciertas, habia un periodismo de los medios masivos de ponerle freno a las fakes news, ese era el trabajo de los periodistas. Este periodista entre en conflicto con MacKartney. La forma en la que el periodista maneja el lenguaje es fenomenal. Usa las grabaciones y los discursos de Mckartney, tiene un pie en la historia.

Muerte en un beso: El protagonista es un violento, y cuyos brotes de violencia son impredecibles, esta arruinado, tiene problemas en la cabeza. Esto es cine negro. Hay un crimen que al final se revela de manera arbitraria. Esta película trata acerca de ese personaje. El no es el asesino, pero no hay felicidad para el porque es un violento. El crimen es tan marginal que lo que te interesa es lo que le pasa el con el crimen porque esta desquiciado. No esta el final feliz de Hollywood, el no es el culpable. El es cínico, es antipático. Es un personaje oscuro, tiene un atractivo pero un lado oscuro que ese atractivo. La película no es excesiva, no es melodrama, es negra. Seguimos al principio la historia desde el punto de vista de el, y despues del golpe, el punto de vista pasa a ella. En 1950 transcurre, la violencia en ese momento no era tan visible.

Flecha rota: es un western para ilustrar el tema de la lista negra. No es el primero, pero plantea al nativo como un personaje que esta a la par del blanco. James Stewart, es una persona muy facil de querer para el publico de ese momento. El resto de la tribu son actores originales de verdad de la tribu. Para que lleguen los actores nativos que protagonicen falta un monton. Esta escrito de manera convincente lo fragil que es el acuerdo de ellos. En el western el suspendo esta puesto en algo fragil: en la cupula hay acuerdo, pero para abajo es un lio. Hay blancos y nativos que no les conviene ese acuerdo. Todo el tiempo eatamos pensando en lo que se pierde en esa posibilidad de arreglar, lo facil que es tirar abajo la paz.

El genero western nació con un publico bastante infantil. En las peliculas de los 10 y 20, el western era muy popular, el heroe era bueno y combatia con los enemigos que le querian

sacar el rancho a la chica, la salvava del villano que tenia bigote. Las herramientas eran las destrezas con el caballo, el revimver, el lazo y esas cosas. Eran como super heroes porque en los dueles ganan los mas rapidos, en los duelos gana el mas rapido con el caballo. El rifle era una prolongacion de ese brazo. Llegan a la cantinan y caballo lo salta. Los cowboys eran los buenos, los indios eran los malos. En la decada del 50 que abre esa madurez del western, por el reconcimimiento de la otredad, que el villano no es malo, sino es al victima que lo desterraron de su tierra. John Ford el nativo mas o menos mostrado siempre es la victima, y cuando se desata la guerra entre la caballeria y los nativos es porque el blanco rompe los pactos, nunca los nativos. El es el que le empieza dar lugar a los nativos, y tambien el ir a filmar a las tierras de los navajos que es caracteristico del cine de John Ford. Que estan en todas las peliculas de John Ford, se filmaban en la tierra de los navajos.

No abras nunca esa puerta: es el noir argentino. Aca el cine frances era miy importante. En los 30 se pueden encontrar peliculas negras que tratan temas que en Estados Unidos no se trataba, a la par que aparecen en el cine frances. Muchos libros de Estados Unidos son traducidos y vendidos aca dedicados al cine negro. Esa popularidad dme genero literario negro derivo en el que el cine argentino haga peliculas negras, sino que comprara derechos de autor de peliculas yankee. La película son dos cuentos de Wiliam. Cristian se fue a Estados Unidos, adapto dos en esta. Los dos episodios don distintos. Hay un laburo de luz y de escenografia es tremendo, hay una figuras africanas en el departamento. El tema es negro tiniebla. No se explixa nada, la histowua es un misterio. No sabemos que le pasa a ella. Lo que se dice, lo dice el. Solo son deudas de juego o hay algo mas que no sabemos? Subraya tanto la desesperacion que nos hace dudar que solo tenga deudas. Al no aclarar que la hace suicidarse eso la hace negro. Y la resolucion no nos trae alivio, no sabemos que pasa con el. Como le va a explicar él que su hermana se gasto la fortuna familiar en algo que desconocemos? Es muy dificil encontrar peliculas en las cuales una intriga se mantenga misteriosa y que no se resuelva.

El segundo capitulo la protagonista es ciega, y el director de fotografia juega en el borde de lo que se ve y lo que no se ve. Toda la casa esta en sombras pero las escenas en la que ella desviste a ellos, la luz es tremenda.

“La ultima Ola”: no se sabe que pasa, no hay tal aclaracion, es un ejemplo de esto de que no aclaran, que mantiene el misterio.

Turbion: son una banda de dealers simpaticos, con codigos. Peliculas negra, enfrentan a la cana con la que parece tener un cierto codigo.

Esto no aparece hasta los 70.

### Clase 3

Neorrealismo:

- El ladrón de bicicletas
- Paisaje: Clave del neorrealismo.

Es una corriente estética. Nuevo tipo de realismo. Forma de expresar , de denominar un abordaje cinematográfico. Nos puede hace pensar de dos maneras.

- La respuesta a un viejo modo de hacer realismo, que se consideraba agotado. En la Italia de los años 40. El verismo, de verdad. La discusión por una estética, que dese la literatura

atendiera una representación vivida del mundo. Y los conflictos sociales era una impronta en el trabajo literario de algunos popets de la literatura Italiana. Y a partir de allí, desde los estetas (los críticos literarios) la discusión acerca de formas literarias que generen mayor verismo, eran una de ls vertientes de la literatura a finales del siglo 19 en Italia. Eso se traslado al mundo del cine.

El neorrealismo una de las dicusiones que están en auge, de la mirada convencional del arte, cerca de las vanguardias. El realismo en Italia no va a ser una linea de trabajo exitosa para las visiones mas convencionales.

Hay una consonancia la duración del plano con la profundidad de campo.

Andre Bazín: Planteo siempre el de considersd que aquellas formas cinemoatitfaucas que explorabn la duracion dle tiempo de la imagen mas la profundidas de campo en los planos secuencia. Consideraba que esta complejo estetico, algunos cineastas llevaron adelante. Se accede a un tipo de cine mas pedagogico, que nos enseña a ver el mundo, nos pripone mas dificultades, propone mas niveles de lectura, mas cosas por ver (que la del los primeros planos de Hollywood habia entrenado a los espectadores).

◦ La carta esta toda la fotografia expresionista. Hay una conexión estética notorio de los años 20 en Alemania. Si tomamos todos esos entrejados de negros y luces es poco realista. Hay un subrayado del temor dramático de la escena que se esta agotando.

Las relaciones con sls viejas traduciones comienzan a a.

Neorreliamos hay que meterlo en esa primera via de una dicusion interna en las que las corrientes esteticas ligada a la literatura acerca de buscar forma de representación artística que hablen las directo, mas derecho de la realidad. Italia tiene una tradición marxista muy fuerte.

Los ladrones de bicicletas: La camara nunca esta en un lugar super eficaz. La forma en la que la iluminacion nos nos ayuda a ver el rostro de la heroina, que nte el abatimiento del chabon tiene una respuesta. Atraviesa zonas que noe stan bien iluminadas, siempre le esta dando el perfil o la espalda a la camara. Como la camara siempre muestra a los actores y actruces sin mejorarlos. La camara panea un didactico movimiento para explicarles a los espectadores el horror de la guerra: que un monton de gente se esta por convertir en ladrones de bicilieta. No nos presenta al protagonista al principio. Todo esto en contraposición al cine clasico. Cuando estan buscando a un trabajador al principio, no vemos al protagonista, hay que ir a buscarlo. Es un cine que nos hace pensar.

## Clase 7

**Neorrealismo:** En 1945 se da la aparición del neorrealismo, no cambia tanto la modalidad narrativa pero sí cambia lo que se pone delante de la cámara. Se exponen los problemas de la gente común, la miseria, el desastre de postguerra, todas las consecuencias de la guerra. Y después la instalación de un orden social injusto, que perjudica a los más desprotegidos. Estos temas hasta ese momento no habían aparecido en el cine en ningún país, la industria no trabajaba sobre estos temas, el mundo del trabajo estaba completamente omitido en la representación cinematográfica. Hitchcock en un momento le dice a Truffaut (un cineasta francés) que en la mayoría de sus films los personajes son ingenieros o arquitectos porque nadie sabe que hace. En el problema de lo laboral, deja de importar de qué viven los personajes, deja espacio para que le pasen otras cosas, que no tienen que ver con el mundo del trabajo.

**Post Neorrealismo:** A partir de la guerra, el trabajo es lo único que le importa a las personas, porque es lo único que le importa a la gente común. El cine que había funcionado con la fábrica de sueños, donde se consolidaban todas las fantasías, se termina con el neorrealismo, o lo pone en cuestionamiento, propone otra manera de ver el mundo, propone otros tipos de personajes (que hasta entonces no habían protagonizado las películas y ahora sí), importa la realidad, el mundo de lo real, lo cotidiano, lo que le pasaba a la gente. Importaba porque el desastre que había dejado la guerra nuclear implicaba una abolición total de las certezas con las que el mundo se había construido (después de la bomba atómica empieza una nueva forma de terror totalmente conocida para el género humano, a lo que se le suma los crímenes del nazismo, que es otra forma de horror). La guerra trae consigo que el mundo tiene que lidiar con estos desastres, entonces todas las certezas o la sensación de certezas desaparecen. El sistema narrativo clásico está basado en la certeza, en aportar certeza al espectador (a enseñarle lo que está bien), lo ambiguo tiene poco lugar en el sistema narrativo clásico y ahora ya no le aporta certezas, incomoda. Esto se añade a la narración clásica, los nuevos cines no aniquilan al clasicismo, pasan a convivir con el clasicismo, el clasicismo narrativo no dejó de existir en ese momento, sigue existiendo hasta ahora. A partir del 45 y de la aparición de los nuevos cines, ese cine de hegemonía (clásico) tuvo que compartir esa importancia que tuvo, los nuevos cines tuvieron películas muy masivas. Había un estado anímico social compartido por una buena parte del mundo que le dio la bienvenida a otras películas, donde se hablaban de lo real, de horrores nuevos, de otra realidad. Se empezó a hablar de todos esos temas con propuestas narrativas formales antagónicas al cine clásico, en vez de proponer certezas, proponían misterios y ambigüedades. Al ser filmes que trataban de temas de lo real, a veces proponían realidades individuales. Muchas películas de la nueva ola francesa eran altamente criticadas porque en vez de hablar en términos sociales de sus realizadores, contaban sus propias historias y se hablaba de una generación indirectamente, y muchos de los personajes no eran personajes como los del

neorrealismo que eran desposeídos, sino que eran pequeños burgueses lo de la realidad francesa, también importaba sus realidad, importaban también sus relatos. Esa vida, en casi ningún caso, se presenta lineales a los personajes del cine clásico (en donde hay un hilo que se puede seguir, con un principio, un clímax y un final, con un desarrollo, y tiene la lógica que el guionista quiere). En las películas de los nuevos cines que se van a dar en todo el mundo, esa linealidad casi nunca aparece, porque la vida no es lineal, los sucesos en la vida sucede de manera arbitraria, tiene que ver con el azar, tiene que ver con cosas más difíciles de manera de aprender, de formar y de representar, esas nuevas estrategias narrativas están a tono o acompañadas de un nuevo sentir del mundo de postguerra (tiene que ver con cosas misteriosas, y ese misterio no tiene que ver con los misterios/terrores de la vida cotidiana. ¿Por qué uno quiere a una persona y no a otra? ¿Por qué alguien se enamora irracionalmente de alguien que no debería?. Esas cosas en el cine clásico no pasan, en las modernidad tienden a pasar, se intentan representar esas sensaciones muy difíciles por su carácter abstracto (la alienación del hombre moderno que las películas lo empiezan a hacer en los años 60, la incertidumbre, soledad). Ya no encontramos personajes tristes o felices, que son comedias o dramas, la angustia existencial ya no se representa de la misma forma, ya no tiene solución. Se aparecen los psicoanalíticos, pero ya no van a aparecer como en las películas de Hitchcock (se comete un crimen y hay alguien que parece ser el asesino que tiene un recuerdo obnubilado por la memoria, los psicoanalizan, le asesino revela su recuerdo y se soluciona el crimen). Esto ya no se representa así, porque no funcionan así los procesos psicoanalíticos en la vida, funcionan así las películas solamente. Cuando aparece el psicoanálisis en el 40, hay películas que se fascinan con ese mecanismo. Esas angustias que no se resuelven así, si es que se resuelven, se alinean, como se representan? Hay que encontrar otras estrategias formales, y en ese momento importaba representarlas. Los artistas contemporáneos se plantean una nueva forma de minimalismo para ni meterse con esos grandes temas, pero en el nuevo cine nordico (el momento renovador de los países nordicos) surge porque tiene esa capacidad para reflejar/representar ese momento de la historia, y quiere representar angustias que el hombre ni siquiera puede poner en palabras. Y que sin embargo afectan a muchas personas/espectadores que van a ver esas películas y entienden que la angustia que siente, es una gustia que la sienten por muchas personas. No es alivio que genera el cine, no van al cine para relajarse, el alivio es que hay un nuevo modo de representar.

**Cine de renovadores:** En el caso argentino de los 60 (hablamos del nuevo cine argentino, se lo llama el cine de los renovadores, que está en sintonía con todo lo anterior). El segundo nuevo cine argentino se da en los 98, que tuvo mucho éxito y circulación en los festivales. El primer nuevo cine argentino fue muy golpeado por las críticas. Cosas por las que criticaban al cine de los renovadores:

- Les decían que no les importaba el público, se olvidaban de la tradición de la industria del cine argentino. Pero es mentira, solo hubo cine industrial en Argentina

desde 1935 hasta 1945/46, fuera de esos años, después fue industria subsidiada por el estado, es igual de subsidiada hasta hoy. Ese público al que supuestamente le dieron la espalda, ya tenían una relación medio distante con el cine argentino desde antes. Ellos lo que hacen es reemplazar el clasicismo narrativo por distintas formas de modernidad, cada cineasta desarrolla un estilo y se intentó hacer una obra propia, pero en concordancia con lo que estaba pasando en el mundo. No les dieron la espalda al público, no querían que las vieran esas películas, muchas fueron éxitos de taquilla, pero no se pensaban como productos comerciales al estilo cinematográfico norteamericano. Al ser una industria subsidiada la idea es producir un tipo de cine que juegue con otra liga, no con el cine comercial normal, porque al cine comercial les corresponde una forma de explotación comercial que no se iguala o corresponde con el cine de no explotación comercial. Siempre en cada año en el cine argentino hay una película de corte industrial, que lleva masas al cine, para demostrar que si se puede hacer una película exitosa al estilo comercial (El secreto de sus ojos, nueve reinas, ese el cine deseado). Ese mismo deseo de hacer una película comercial también existía en los 60, y cada tanto aparecía una película que quedaba vinculada con las características productivas del pasado. Y muchas de esas películas de los 60 no fueron masivas, nadie quiere ver ese cine de los 60. Hay una relación con lo real y con el sentido crítico que tuvieron esas películas, que apelan/interpelan a nuestra sensibilidad. Cada uno de los realizadores de la renovación trataron de darle a su cine una impronta actoral, filmaron mucho menos que los cineastas de la industria, en cuanto a cuantitativo. Son muy pocos los cineastas de la renovación que llegaron a hacer 5 películas, les costaba mucho llegar a hacer la 3 película, pero las dos primeras fueron exitosas óperas primas. Hay tres tipos de cine: El cine comercial de explotación comercial, el cine que no compite que no es de explotación, y en el medio de esos dos tipos de cine esta el subsidio. El cine comercial no necesita subsidios, se paga solo, por eso es comercial, el otro si necesita plata del estado, el comercial no porque gana plata de la gente. Y encima este tipo de cine surge en una época en la cual está la derecha más fuerte al poder, la dictadura de Aramburu.

- Otra de las críticas que tuvo este tipo de cine, es que imitaban las películas francesas e italianas. Estas olas son simultáneas en el tiempo, por lo cual no hubo tiempo de imitarlo. Se dan las mismas olas tanto acá como en esos países Europeos porque en las clases medias urbanas los desarrollos intelectuales (en esta época de postguerra son similares). Los centros urbanos argentinos de la clase media tenían muchas cosas en común con los centros urbanos italiano y franceses. La miseria de las periferias norteamericanas era muy similar a las del cine argentino. Lo real, es que en términos culturales, la clase media cuando se representa a sí misma en el mundo, se parece. Un ejemplo del cine de los renovadores es la película Los Jóvenes viejos de 1962. Los personajes son jóvenes que no tienen mayores problemas económicos, tienen dificultades para llevar adelante su vocación cuando la tienen, todo eso aparece también en el cine de la Nouvelle vague al mismo tiempo, porque en París pasaba lo mismo (jóvenes universitarios que tenían

los mismo problemas). Tiene que ver con la época y no con la nacionalidad, con las características que unen a la clase media en todos lados. Por sí solas esas películas no representan la realidad nacional, pero juntas sí. Por eso, en esa época muchas películas son muy distintas entre sí, pero todas representan la época de los 60. Tanto las que buscan nuevos horizontes (representar otras realidades) como las de atracción urbanas.

El neorrealismo es el primer movimiento que nos muestra que los personajes pueden ser los sujetos abandonados por la sociedad. Algunas películas están prohibidas, porque se asociaban al peronismo, quedaban en la lista negra (Tita Merello, Hugo del Carril), en el 58 se autorizan esas películas prohibidas. En el 56,57 y 58 son años en donde se estrena lo que había quedado hasta el 55. Y se produce poco, porque al desactivar todos los mecanismos de fomento no hay plata para hacer cine. En el 57 por presión de la industria Aramburu fundó el instituto de cine y recupera los sistemas de subsidio del peronismo (mecanismos para crearle fondo de fomento). A partir del 58 se entregan subsidios, préstamos y créditos, se hace ese fondo de fomento que es lo que permite hablar de una renovación. Y empieza una guerra entre los pedazos de la vieja industria y los nuevos renovadores, por la plata del estado, una guerra simbólica. Una guerra en la que los independientes tienen todo para perder porque no tienen el poderío. El instituto toma parte por la vieja industria y desampara a los independientes. La palabra independiente significaba el desamparo más absoluto, la industria tenía plata para hacer publicidad, pero los independientes hacían películas con la plata que tenían. Muchas de las películas renovadoras no fueron conocidas por el público. Este período duró de 1958 hasta 1972. Después se siguió pensando en esa forma de producción hay muchas crisis económicas y políticas que dificultan al cine y el crecimiento de la censura.

**Características de los renovadores:** Algunos de estos cineastas no tuvieron ninguna experiencia previa con la realización cinematográfica. Otros cineastas son cinéfilos, que ven mucho cine, y a partir de ver mucho cine querían hacer cine. Otra extracción (otra aparición de estos cineastas) era la propia industria, muchos se formaron con una extensa práctica como AD o asistente de producción, que trabajaron mucho, y que pudieron lanzar su ópera prima en este periodo, en este estado de desamparo. Fueron artistas sensibles, hicieron películas con sentido, con rasgos de la modernidad, influidos por la experiencia neorrealista. Pertenecieron a la industria, fueron gente que se formó en la industria pero sus películas pertenecen a la renovación. Renovación en el cine, alude a una renovación cultural general, la renovación del cine implica también la renovación en el arte, teatro, arquitectura, literatura, etc. También hay una renovación en la TV, es más invisible porque el estado de preservación del cine es catastrófico y el de la TV es apocalíptico. Es muy difícil juzgar esa renovación porque se perdió. Hubo programas con conductores/actrices nuevas, que fueron muy masivos, los veía mucha gente, permitieron también una renovación en el campo actoral: aparecen actores nuevos,

adoptaron formas de entrenamiento nuevas que la del cine clásico (en el cine argentino hay un quiebre en la actuación predominante distinto del moderno, es un estilo que reclama), implica una renovación en la forma de pensar en la actuación. Y los actores también se veían en el cine, en la TV y en el teatro. Cuando hablamos de cine argentino hablamos de un emergente cultural que es parte de un sistema. Pero si hemos perdido de cine, cuánto más hemos perdido del sistema. Las estrellas de cine eran estrellas de radio, TV, de disco. Todo eso confluye en el cine pero no comienza en el cine. En el caso de los 60 la literatura es esencial. Toda esta gente no sale del cine, sale de otras disciplinas. Esto ayuda a entender la forma que nuestro cine tiene, la palabra importa tanto por la radio, y hay tantos musicales porque el tango fue inmensamente popular y eso influye en forma cinematográficas de la narración. Otras veces estos cineastas estaban vinculados a la industria como actores. Ahí aparece otra extracción posible, que es la más sólida, la publicidad que permite la financiación, esto se produce cuando en los 60 la industria publicitaria se convierte en una industria riquísima, esto se produce por la masificación de la TV. Lo que permite que cada persona pueda tener una TV en su casa, la TV comienza en los 50 y se masifica en los 60, la TV se sostiene con la publicidad. Para esa TV hay una demanda tremenda. Muchos cineastas ven que esa forma es más directa de juntar plata haciendo publicidad y financiarnos.

**Censura:** Porque la censura, a diferencia como pasa en el mundo que se alivia un poco, acá se aprieta, en el mundo la censura sigue la evolución. En la industria norteamericana en los 30 y 40 está dominado por el Código Hays, pero ese código se va volviendo más permisivo. De ese código solo queda la calificación para la regularidad, GGR son las letras con las cuales los cines califican las películas para pedir el acceso a los menores. En Argentina pasamos de libertad absoluta en la década del 20, cualquier cosa se podía filmar a distintas formas de censura a partir de la década del 30. Formas de censura locales, focalizadas, pero a partir de 1962 después de los 4 años de Frondizi que hubo libertad total para filmar, pero a partir de 1962 se formó un consejo honorario de calificación cinematográfica hasta fines 1984 que es la última dictadura. Ese organismo eran empleados públicos que trabajaban con honorarios, hacían un expediente con una película, todo pagado con los impuestos públicos. Era la forma en la cual el estado controlaba la censura acerca de las películas que se producían acá, pero también las que se estrenaban (tenían que aceptar los cortes y las prohibiciones). El consejo honorario en un principio es dependiente del instituto, pero siempre funcionaba como una entidad autónoma, financiada con plata del instituto, pero con autonomía de las autoridades. Pero esta no era la única forma de censura, era la única forma de censura de la producción que se hacía de manera independiente. Pero si requerías plata del estado estabas sometido a otra forma de censura la de la realización industrial, era una censura económica, te daban A (entrabas dentro de los beneficios de la ley, tenías la obligatoriedad de exhibición, los cines tenían la obligación de hacer circular las películas, te daban subsidios) o B. Y eso demuestra el partido que tomó el instituto por los restos de la vieja industria. Porque esa clasificación A y B era lo que

usaba la vieja industria para destruir a los independientes. La mayor parte de las películas del 63 fueron clasificadas como B. A veces se pedía la clasificación, a veces se la conseguía, quedabas en una pared burocrática, capaz consigues la financiación y la clasificación pero después no quería hacer una película con vos. Era una censura económica, la censura del consejo honorario era ideológica y moral, en lo que se basaba el consejo honorario de calificación era la violencia y la moral (el sexo). Esta censura se volvió cada vez más fuerte hasta el 83, en el 80 empieza a aflojar y aparecen películas argentinas más audaces. La censura no censuraba un asesinato brutal en 1978. La censura también formó parte del desarrollo del nuevo cine argentino. Y cuando iban a pedir financiamiento también pasaban por una doble censura: La de A y B y también la del guión (te tiraban el guión, si te lo aprobaban podías empezar a filmar, pero también te censuraban el

## Cine Vanguardia

Son films documentales sobre arte. Son experimentales.

- **Fisherman:** Uno filmado por uno de relevantes de Argentina. Continuo despues ee los 80, despues de la dictadura, se tiro al cine comercial. Es cómico, satírico, caracterizo un tipo de cine caracterizado por un cine muy particular (la publicidad) en fílmico. No había video. Se trabaja en la industria de la publicidad no con los medios de hoy. Se le decía cine publicitario. Es el panorama de los 60,70. El formato es otro, la duración es otra, y el trabajo es mas veloz. Pero actrices y actores, del trabajo del catering y todo el trabajo de la post. La afición por lo cinematográfico anidaba en el día día de estos realizadores. Dado que migraban a hacer películas cuando el proyecto salí. Había un intercambio de pareceres, de ideas acerca del cine argentino por parte de estos artistas publicitarios. Pino Solanas viene del mundo de la publicidad. Estos artistas eran críticos sobre el contenido de la publicidad, podía tomar distancia de los significados que pueblas el mundo publicitario, dominado por el mundo burgueses.
- **Invasión:** Pizarro relacionarlo con Aguilar (cuanta como fueron estas películas de las cámaras de la noche).

**Beatriz Sarlo:** Es un actriz que sigue perteneciendo de debates públicos, en estos últimos 20 años termino escribiendo mucho para La Nación y su mirada se volvió un tanto critica con este gobierno. Su mirada no dejo de ser muy critica con el peronismo. Estuvo casado con Rafael Fidipeli es uno de los que participa entrevistado en la noche de las cámaras despiertas. Es muy importante leer la critica literaria que hace en los últimos 50 años (evolución del sistema literario argentino desde el Martin Fierro hasta el Boom Latinoamericano).

**Vanguardia estética vs vanguardia política** = parcial. Las producciones de ambos tendencias no fue vista por la amplio publico argentino, se veía por circuitos alternativos de exhibición. No se estrena públicamente y otro si (ante el ente de calificación de edades, trata de atravesar la censura, no era tan fuerte, se incremente en los años 70). Son películas que no perviven en el cosmos mucho tiempo (el cine cosmos). Son películas que son repuestas en salas de arte y ensayo, cerca del instituto Di Tella. Mosaico, vida de una modelo. Fueron películas que recorrieron otros caminos de distribución y exhibición. El contexto político no las hacia viables, no las iban a poder ver fácilmente, iba a ver una fuerte censura. Es cine de arte y ensayo. Es un cine que busca un tipo de efecto particular sobre el publico, que no va a ser objeto de disfrute de muchos espectadores. Tiene un circuito, varios puntos para transitar y que un publico amplio pueda acceder a verlas. Una cosa es que tengan un circuito organizado y otra es que no, y eso es el problema de los cines no hegemónicos, de tener redes de difusión mas conocidas, es el caso del cine Argentino. Al tener esto, el cine gozaría de otro publico y otros ingresos. Estas películas son discurso que hace tantas preguntas sobre su propio

hacerse, se preguntan sobre la propia calidad, potencia y otras preguntas del discurso fílmico. Se las hacen dentro del enunciado, se puede dar el caso de puesta en abismo, caja china. El carácter ficcional es endeble. Tienen que ver con la autoconscientes (que la obra muestra distintos mecanismos de que la obra es consciente de sí misma).

- La pieza de Franz: Parece hablar consigo misma, si funciona. Es un músico húngaro descomunal, uno de los grandes de la música clásica, romántica del 19. Trabaja con un arquetipo del artista, como debería trabajar con estas problemáticas?
- Eso se termina transformando en una lógica por la que hay una dinámica de Varíete (un espectáculo que tiene una fragmentación de sketches).
- Vs ángeles caídos: Ellos hablan con la cámara constantemente. No hay ningún típico de vigilancia que no conozcan de la cámara. Está bastante claro que estos personajes construyen a sus personajes de un modo caprichoso. Los performances hablan de un desarrollo de combina de payaso con . No corresponde con el cine clásico, rompen la cuarta pared. Son conscientes que son vigilados. Los ángeles caídos vigilan a los Players. Los actores y actrices también vienen de la publicidad. The Players es como un nombre de cigarrillo, hay un guiño a las cuestiones ideológicas de la época. Todo lo que viene de afuera es una. Actores y actrices que cayeron en ciertas desgracias. Es todo un juego de tensiones que viene de la historia del cine mismo (nos pone un cebo narrativo para ver los buenos con los malos que viene del Western y de otros géneros). No hay otro combate, es otro cebo, se les presenta la ilusión de que va a haber un combate entre unos y otros. Dentro de la ficción no es verdad, pero esa tensión ficcional lleva a otros corolarios teóricos. Una representación nos presente un mundo ilusorio. ¿Que pasa cuando en esa representación se intenta dinamitar ese mundo ilusorio? The Players significa performance, están jugando, está contextualizado como un juego teatral. Su lógica fragmentaria que tiene el film, deja abolida esa posibilidad de spoiler el final. Busca un discurso más complejo, no progresa como una causa y efecto. Hay un momento en el que la orfandad está más presente, porque ensayan una obra de teatro de Shakespeare, es una de las obras intertextuales de él. Es importante con este tipo de obras ligarlo con eso, que refiere a que nos propone que las obras están en contante relación o diálogo con otras obras. Pone en cuestionamiento el concepto de originalidad, una obra no es 100% original. Es aludir a otras obras. Shakespeare hace eso con la Tempestad. Es un personaje que cae a una isla desierta y trama un regreso a su patria para retomar sus posiciones de poder, sus status. El hecho mismo de jugar con la Tempestad hace ver esta película que está jugando con la ficción, está cuestionando que la ficción es un terreno firme, sólido, quiere romper con la ilusión. El carácter ilusorio es lo

diegético, y por eso es muy difícil entender que pasa. La solidez de los caracteres psicológicos, empieza a tambalear. Eso mismo pasa en los 60'. Es muy difícil creerle a una diegesis que nos muestra a personajes que se mueven frente a una cámara en movimiento (en mano), aparecen retazos de decorados, se mueven y se salen de foco, la música corta abruptamente. El final remite a jodas cinematográficas, en donde en las películas del cine clásico siempre termina con un beso de amor heterosexual, acá no. Se besan chicos con chicas, varios chicos besan a la chica. Procedimientos de la Nouvelle Vague de romper con la normalidad. Enrarecen el sonido, y de toda índole de toda sensación del espectador de que eso sea una ilusión. Nos quiere molestar con incongruencias de la repetición. Quieren destruir lo diegético. Todo es taciturno, y la luz se va a apagando, la posición de cámara no es calculada, hay cambios de emplazamiento (son rasgos de documentación). Ese travelling lateral que deja a la actriz hablando sola y no se la ve en plano es para justamente hacerle entender al espectador de que no es una película convencional. Se está usando el cartel de . El cartel empezó a hacerle entender al público que terminó y que se tenía que ir. Después de ese cartel hay un actor que está perturbado. Cambiarlo todo no era solo de lo ficcional (de la vanguardia de los 50, nucleados alrededor de Fisherman). Cuando el actor se debía moverse del encuadre, noto que los demás personajes no lo dejaban, por lo cual el actor se dio cuenta de que todo estaba determinado por el director. Se hablaba de la prensa, canales informativos. Era más brutal en los 70. La película es necesaria para llegar al final, que está en contra de la película. Fisherman está seguro de que la revolución no es voluntarista, que no es tan fácil.

- Clásico: que la ficción se parezca a la realidad. La continuidad, el respeto de los ejes, género, estrellas. Eso nos da unos artificios que se asemeja que podemos igualarlo con una cierta idea de mundo. No se parece a ninguna realidad.
- Si hacemos una ficción sobre la ficción, si tomamos los andamiajes, los géneros. Si queremos crear algo acerca de esa creación misma que es la ficción, tendremos un desmantelamiento de la ficción. Tenemos que deshuesarla, pero sin revelar. Se hace con el efecto de extrañamiento. Hacer que los espectadores no perciban un efecto ilusorio.



## Análisis Pajarito Gómez

El film fue elegido como representante de la Argentina para participar en el Festival de Cine de Berlín de 1965. En este evento le fue otorgado el Premio de la juventud por el Ministerio de la Juventud local en recompensa por su aporte cultural a la dilucidación de los problemas de la misma. Fue la única película elegida para ser transmitida por televisión alemana, la cual pagó más por ella que por cualquier otra película argentina que se haya transmitido en Europa.

**Crítica social:** La preocupación por presentar al espectador una reflexión crítica de un fenómeno social se comprueba en la focalización de la película. A pesar de que su título sea el nombre del ídolo y que éste sea el punto de convergencia de los ambientes que expone y transita, la mirada global de la obra se dirige a la condición de posibilidad de esta figura popular: la industria discográfica, la publicidad, la televisión y los jóvenes consumidores. Pajarito-personaje no tiene voz, ni psicología, ni individualidad. Su habla es extremadamente lacónica y al espectador no se le brinda acceso a su interioridad. Pajarito no es más que un cuerpo frankensteiniano; que funciona como el prisma que hace ver la falsedad de cada una de sus partes. Lo que moviliza la trama es el ardor por testimoniar el fenómeno mediático concreto que refiere ineludiblemente a la realidad contemporánea del realizador. La escena del programa de televisión condensa el planteo respecto de la relación entre las masas y el arte de esa sociedad. De ella se infieren dos operaciones paralelas, un movimiento doble de la narración: hacia la figura del ídolo – en tanto el diálogo de los participantes refiere a Pajarito – y hacia el medio, la televisión – en tanto que presenta un caso de enunciación enunciada, porque se evidencia el mecanismo de producción del programa. El ídolo y el medio son simultáneamente discutidos, desmontados, vueltos objetos de reflexión. Kuhn pone en boca de los diletantes de este debate televisivo ficticio – un conductor, un sociólogo, un poeta, un músico, un humorista y un ama de casa - la interdependencia de la canción nuevaolera (y sus ejecutores, los ídolos), con las masas que la consumen de manera irreflexiva.

**Equipo técnico:** La película también tuvo un equipo técnico importante conformado por profesionales del SICA. La experiencia en materia musical - y específicamente popular - de los hermanos López Ruíz, con una vasta trayectoria en el medio, a la vez que la visión crítica de Peral, Urondo y por supuesto, Kuhn de toda la industria, resultó lo que se vio en pantalla. Una crítica pero con profundo conocimiento de causa del funcionamiento de la industria cultural.

**Producción:** Tuvo un amplio presupuesto para producirse. La soltura monetaria les permitió realizar cosas tales como una gran banda de sonido y filmar en variadas locaciones. Desde la cancha de River hasta los lagos de Palermo, la película es un recorrido por Buenos Aires y sus paisajes desde la llegada de Pajarito a la gran ciudad hasta su muerte. La película tuvo que afrontar la clasificación de “tipo B” que implicaba la no obligatoriedad de exhibición. Aún así, una posterior revisión la

recalificó como “tipo A” con la argumentación de que presentaba un gran interés para la sociedad argentina. Esto implicaba la obligatoriedad de su exhibición por un período determinado en salas determinadas por el circuito.

#### Temas:

- **La “ironía de personajes”** - en la cual por medio del lenguaje “hacen gala de su superioridad sobre un interlocutor o una situación”<sup>6</sup> - se capta en los diálogos entre Viviana y Pajarito, y puntualmente en la escena en la que Valdivia los obliga a comprometerse para que su romance resultase más creíble. En segunda instancia, la ironía dramática es la que dilucida el espectador mientras que permanece oculta para el personaje, lo cual le impide actuar en consecuencia. De este modo, una tensión semejante se ancla en la secuencia de montaje alternado entre los sucesivos planos del tren que avanza con Pajarito camino a Chile en diálogo con los planos del guardagujas que baila despreocupadamente la música del ídolo en la cabina de trabajo; distracción que culmina con la trágica muerte del cantor nuevaolero. En tercer lugar e incluyendo las dos acepciones previas, la “ironía trágica o de destino” es la que inunda al film en su completud, inunda íntegramente la historia, ya que la situación en la que se sumerge Pajarito al someterse al contrato de Valdivia y Gravini lo conduce a la pérdida desde el vamos; y esto aunque - por el contrario - él crea que va a obtener beneficios, ganancias y una fama gratificante.
- **La “estrategia paródica”** - al ser el recurso más explotado por Kuhn y servirse de la ironía - se ubica en lugar privilegiado al abordar un trabajo interpretativo de Pajarito Gómez, y es que se vislumbra tanto en géneros, como en personajes y situaciones. Eduardo Russo atribuye a la parodia un valor subversivo, ya que “como estrategia burlona se dirige a transgredir el poder establecido de los géneros; (...) toma sus recursos, los invierte y expone en forma consciente, revelando el artificio de sus componentes por medio del absurdo. (...) Ese carácter remitente de la obra paródica hacia aquella de la que es parodia la hace dependiente de ese modelo a burlar.”<sup>7</sup> Así resulta que el género melodramático queda subvertido en la escena en la que Pajarito asiste a la entrega del departamento para su madre - escena considerada riesgosa por la crítica ya que instala un fuerte contrapunto con la línea satírica del resto del film -, una madre que no lo llama por su nombre y le protege el anonimato, una madre que junto con su hijo destruye el clásico encuentro con “la viejita”: la frivolidad e indiferencia distantes desmitifican una situación que simultáneamente es tanguera. Es que el tango también se encuentra en esta “vorágine de parodización”, sin más y con soltura, es Gardel el homologado con el cantante nuevaolero que también fallece en la cumbre de su estrellato, y además de algún modo es el tango mismo el propuesto como equivalente al twist de los sesenta; es que se asiste a una inteligente confrontación entre exponentes del arte popular por un lado y del

arte masivo y mediático por el otro. También del área tanguera brotan el sabotaje al pasado de oro por una infancia ficticia que vende, la ausencia de la figura paterna en un “padre golondrina” en boca de Pajarito pero padre asesinado en boca de Gravini, así como también la destrucción de la noviecita pulcra, buena y de la casa, personificada por Viviana. El halo de insensibilidad que cubre al personaje femenino se quiebra en el primer plano final y fijo que lo visualiza gritando, un plano que generó variadas posturas en la crítica, ya que por un lado sostiene que es resultado de dolor e impotencia, por el otro concientización de una realidad que hasta el momento había permanecido oculta y se evidencia cuando los fanáticos bailan la música de Pajarito rodeando el féretro que contiene su cuerpo y demostrando cuán títeres son de la maquinaria cultural que explota comercialmente la última reminiscencia del ídolo; por último hay quienes sostienen que tal grito es meramente un juego irónico más, o simplemente - como es el caso de Jorge Rivera López - una actuación improvisada en el set de rodaje. De modo muy ácido, el recurso paródico estaciona en la publicidad del “Desodorante Enamorado”; en la fotonovela que ridiculiza a los actores que en esencia son cantantes - puntualmente a Viviana pintada de negra al estilo de las películas de Griffith -, así como también al director - encarnado por Jorge Rivera López -, quien “hace una paparruchada (...) y se cree que está haciendo El acorazado Potemkin”<sup>8</sup> y al amor en sí.

- **Sátira:** Eduardo Russo la entiende como una de las dos vías que posibilitan al subgénero de la “comedia negra”: una comedia que genera risa y al mismo tiempo la pregunta de cuál es el motivo de la misma. Si el cuestionamiento se traduce en reflexión sesuda sobre la película, es que la misma es presuntuosa - ya que busca evidenciar la perspicacia, lucidez y superioridad de su autor - y satírica - ya que alegoriza respecto de múltiples situaciones políticas y sociales -.<sup>9</sup> Es aquí donde se ubica la escena del recital caritativo a beneficio de los enfermos mentales, ya que se acerca de modo muy elocuente a un cine más testimonial al presentar un paralelismo en la consecución de, por un lado los planos de Pajarito cantando en el Estadio Monumental River Plate completamente vacío, y por el otro los “planos documentales” de los habitantes del Hospital Neuropsiquiátrico Borda. Dicho paralelismo de por sí contrapuntístico, se intensifica cuando se escucha la letra de la canción “Angel de la Guarda” al tiempo que se perciben las miradas que los internados del Borda dirigen directamente a cámara. Aún así este no es el único ejemplo de sátira presente en Pajarito Gómez, sino que también se halla en la explícita tensión entre ficción y realidad expuesta concretamente tanto al principio - con la cinta de la periodista Rosalía grabando la falsa infancia del ídolo-, como al final - con el disco de Pajarito girando y reproduciendo sus ecos mitológicos de cantante nuevaolero -. Es lícito deducir que la dialéctica entre construcción real y construcción ficticia apunta a una reflexión - que resultaría eficaz si produjese una toma de

posición concreta de los “cuerpos pensantes” - acerca de las consecuencias del exceso de comunicación - manipulada e intervenida -, así como también del “efecto formateador” que impacta en las mentalidades de los jóvenes ávidos de mitos en los que mitigar sus deseos, fantasías y aspiraciones.

### **Análisis de Los jóvenes viejos**

Este primer largometraje titulado Los jóvenes viejos, daba un puntapié inicial al mostrar una nueva cara de la juventud nacional, apática, sin proyectos, apolítica y sumida en el tedio. El viaje movilizador de tres jóvenes aburridos de la capital hacia Mar del Plata, donde conocen a otras tres chicas con iguales dilemas y los mismos conflictos por resolver. Esta temática, sumada a una nueva manera de contar historias, hizo de la película una demostración textual del pensamiento de la época en voz de los jóvenes de la película. Ya se vislumbra su perfil crítico sobre la sociedad, aunque este film sea un fiel reflejo de la clase burguesa y no de la sociedad entera. Una película sumamente personal en donde juega un gran papel su propia concepción de mundo y cómo lo veía traducido a la pantalla grande.

### **Filmografía de Rodolfo Kuhn**

Rodolfo se abocó a la publicidad y la producción televisiva. Hay en sus producciones un desarrollo de la problemática de la identidad, a partir del tratamiento de los personajes en interdependencia con su medio. Además - y coincidentemente con Pajarito Gómez - la mitificación en tanto nuevo dilema, se adentra en el film en su contrapunto, o sea como desmitificación. Es decir, la utilización de un recurso en función de evidenciar el mito que la industria cultural produce. Los jóvenes viejos habla de una clase dominante, a la vez que comienza a retratar en sus obras - con mayor asiduidad - una clase de dominados. La incomunicación también es una temática relevante en toda su obra. Y en el de Pajarito Gómez como mecanismo de dominación social: la industria cultural. Uno puede visualizar en las distintas declaraciones de Kuhn a través de los años como tiene un deseo claro de hacer un cine crítico hacia una sociedad o sus partes, teniendo un mensaje explícito que llegue al espectador y lo modifique. Según sus propias palabras, ‘El cine debe gritar la verdad’.

### **Personajes:**

- Héctor Pellegrini, quien personifica al propio Pajarito, del mismo modo que Kuhn, al haber participado en distintas obras con un contenido social importante, fue censurado y forzado a realizar otro tipo de actividades, más allá de la actuación, para sostenerse económicamente.
- María Cristina Láurenz interpreta la contrafigura femenina de Pajarito, su debut cinematográfico se dio en 1960. También era actriz de teatro, conformó una nueva camada de actrices que innovaron la manera de aprendizaje y práctica del oficio actoral. Actrices más comprometidas con su trabajo que

consideraban clave su formación en un método para confeccionar sus papeles.

- Lautaro Murúa que interpreta a Gravini, se desempeñó primero como intérprete y después como director.

### **Antonio das Mortes**

**El cine violento de Rocha:** Comparten la misma violencia con la que son decapitados los opresores, ajusticiados los culpables y violados los inocentes. Estos jóvenes realizadores sólo hallaban soluciones radicales para las injusticias sociales que los rodeaban. Y si hay entre ellos uno que toma esto y no sólo lo introduce como la temática de sus filmes, sino que a su vez lo pone en relación con la teoría y la práctica cinematográfica en términos más amplios, ese es Glauber Rocha.

- El personaje de Paulo funciona como ejemplo de la intelectualidad brasileña y sus contradicciones políticas. Es destacable también el hecho de que la violencia marque en esta película la estructura narrativa. En la vida de Manuel, todos los pasajes de una situación de alienación a otra se dan como resultado de una muerte trágica: se libera de su patrón acuchillándolo; su mujer lo libera del misticismo asesinando al predicador; y, finalmente, Antonio das Mortes lo libera de esa suerte de guerrilla rural que conforman los *cangaçeiros*, tras acribillar a su líder, el capitán Corisco. Esto último también nos permite mostrar cómo Rocha recoge una de las tradiciones épicas de la historia brasileña: el *cangaço*. “El **cangaçeiro** tiene una ligazón muy grande con el pueblo: son los verdaderos héroes brasileños de la mitología popular”. El problema de los *cangaceiros*, que es un tema muy familiar al pueblo del nordeste de Brasil, es prácticamente desconocido en el sur del país, donde se ve un film de *cangaceiros* como se ve un western o una película de samurais”[5]. Esto es uno de los factores por el cual estos films no tienen un éxito comercial dentro de Brasil. Al surgir un estilo y un lenguaje nuevos con el Cinema Novo, el público no se siente identificado con esta realidad nacional ya que está alienado y acostumbrado al cine norteamericano. El público que más absorbe este nuevo movimiento es el universitario. El *cangaceiro*, figura bandolera que aparece en el nordeste brasileño entre la década del 20 y 30 que se dedicaba al hurto y al asesinato de los hacendados, aparece como un excéntrico justiciero que representa aquella praxis violenta imposible de disimular en el desesperanzado y hambriento paisaje del *sertão brasileiro víctima de un desarrollismo trunco*.

**Contexto social:** Esta obra consigue ser testigo filmico del hambre cuando uno de sus ejes centrales es enunciar como este malestar ha empujado a los habitantes del nordeste brasileño a ser los protagonistas de la violenta empresa que dirige el *cangaceiro* Coirana, el cual busca redimirlos de una vida condenada a la

pauperización. En los inicios del filme se observa a Coirana entrando abruptamente al interior de la ciudad de Bahía junto a sus camaradas danzando. Finalizada esta escena, El Coronel, latifundista ciego que teme perder sus tierras, se encuentra atónito junto a su lazareto mientras la cámara se mueve de un lado a otro en un paneo incesante que exhibe al cangaceiro con su fusil en mano y a sus seguidores que descansan después de la frenética celebración. El Dr. Mattos, jefe de policía de la zona, cruza rápidamente el lugar con una pistola en la mano, mientras el Profesor, amigo de Mattos y que después apoyará a Antonio das Mortes en su búsqueda para asesinar por encargo a Coirana, se encuentra detrás del cangaceiro observando sorprendido a la multitud. A continuación, se pasa a un plano medio que exhibe a Coirana junto a sus adeptos. Éste observa a la cámara relatando lo siguiente: “Vine aparecido. No tengo familia ni nombre. Vine bordeando el tiempo para espantar los últimos días del hambre. Traigo conmigo el pueblo de este sertão brasileiro y me pongo en la cabeza de nuevo un sombrero cangaceiro. Quiero ver aparecer a los hombres de esta ciudad orgullo y riqueza del Dragón de Maldad.”

**Cine nuevo Brasileiro:** El objetivo que se proponen es el de “liberar a un pueblo que carece de su cultura desde hace 400 años, que no tiene su forma de pensar autóctona. A nosotros, cineastas del Tercer Mundo, nos corresponde devolver a nuestros pueblos la conciencia de su propia cultura (...) El cine brasileño debe ser anticolonial y lo será en la medida en que radicalice la conciencia de su propia cultura”[2]. A su vez, estos protagonistas del Cinema Novo buscan conquistar mercados y buscan la innovación estética por sobre la acción política del cine. No tienen formación en la industria del cine brasileño, pero sí son críticos cinematográficos y participan de las actividades de los cineclubes: “El nacimiento de entidades consagradas a las proyecciones selectas de películas, fue constante desde el norte hasta el sur de Brasil, teniendo por eje a San Pablo y Río de Janeiro.

**Fases del cinema novo:** Hay cuatro fases del cine nuevo brasileiro, esta película está en la tercera, abarca los años 1964 a 1968, es el momento de la dictadura militar. Se estrenan sin cortes por la presión internacional. En este período hay un abandono de la estética y de los postulados neorrealistas. Se producen cambios formales en la narración, también debido a una evolución tecnológica de las cámaras y del celuloide más sensible. Hay una fuerte censura en el cine, lo que genera un refugio en la metáfora y el simbolismo. Entre 1968 y 1978, se desarrolla la última fase del Cinema Novo donde se percibe la autocensura. Se despliega el tropicalismo: una exhuberancia en forma, sonido y color. El Cinema Novo se renueva con un cine marginal y un cine sucio. Hay ejemplos de un cine mal hecho a propósito. En esta etapa, los directores de este movimiento encuentran dos salidas: o bien hacer un cine tropicalista como Nelson Pereira dos Santos, o bien exiliarse como Ruy Guerra y Glauber Rocha que se va a Francia, a Italia a España y a Cuba. Glauber dice que el Cinema Novo muere en 1974.

## **Análisis Invasión**

**Década del 60:** Se vislumbraba prometedor en cuanto a la modernización del lenguaje cinematográfico.

Hugo de Santiago: Fué una ópera prima de quien fuera el asistente de dirección de Robert Bresson, Hugo Santiago Muchnik.<sup>2</sup> Éste film contaría con un guion escrito por el propio director junto a los ya entonces afamados escritores Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares.

## Beatriz Sarlo

- El instituto Di Tella había sido el padre de las vanguardias sofisticadas, frecuentado por una izquierda, criticado por otra, aborrecido por Onganía y sus fuerzas de seguridad. La vanguardia era la marca estética del grupo.
- Se realizó el primer encuentro nacional de Cine en el cual Fisherman comprometió a todos los que asistieron, porque estaba en juego la censura del cine, y la única forma que tenían de luchar contra eso era a través del cine, filmando. Por lo cual la idea era realizar una especie de manifiesto filmico de vanguardia, todavía sobrevivió la épica documentalista y social. La vanguardia porteña se topó con en un frente con la política radicalizada y en el otro frente, con bandos estéticos opuestos, partidarios del realismo, el cine comprometido, el latinoamericano. Estaba dividido entre birristas (partidarios del documental social puro y se identificaban con Birri, ya tenían nexos con el cine de Cuba y el grupo Cine de la Liberación liderado por Solanas) y los antibirristas o esteticistas.
- **Cine vanguardista:**
  - Los directores usaron el oficio que habían aprendido en el cine publicitario, sin embargo era un experiencia nueva por el poco tiempo de realización que tenían para llevarlo a cabo, el poco capital con el que contaban y la cantidad de directores implicados. La cualidad delirante de la actividad estaba impregnada en los films. Los criticaron a ellos y a sus películas al grito de reaccionarios y provocadores (los directores de Buenos Aires venían del mundo publicitario, el cual era una actividad estigmatizada).
  - Si bien las películas trataban de temas políticos, no asistieron al primer encuentro nacional de cine como militantes políticos, sino siguiendo la regla del cine militar que consistía en filmar y exhibir películas. “Los compañeros de Buenos Aires vinieron a mostrar un sistema de producción, y el que quiera hacer películas revolucionarias las tendrá que hacer dentro de este sistema de producción”.
  - El mercado banaliza la revolución utilizando el icono de Guevara para darle cuerpo a un actor de Hollywood.
  - La foto de Sharif-Guevarra tiene un adobe sentido: es la cita de una iconografía revolucionaria y una crítica al cine comercial de Hollywood. La foto proclamaba la presencia de Guevara en un país gobernado por los militares y donde acaba de producirse el Cordobazo.

- **Relación Generación del 60 (clase de Peña) con Beatriz Sarlo y Frías:** No se trataba de estudiantes, sino de gente que se pasaba la vida filmando. Estos cineastas eran gente que admiraba a Godard y al New American Cinema. Ya que muchos de los cineastas de después de la guerra eran gente que provenía de la industria, con vocación de cineasta. Muchos estudiaban en países de Europa y Estados Unidos, por lo cual eso hizo que muchos cineastas tuvieran esa adhesión o gusto por los movimientos como el neorrealismo italiano y la Nouvelle Vague o estilo documental que apareció a finales de los 50 con nuevas cámaras más livianas y las grabadoras sincronizadas.
- Se trataba de una experiencia en la cual usaban al máximo los saberes aprendidos en el mundo publicitario, era una experiencia nueva por los plazos de realización, la ausencia de capital y la cantidad de actores implicados. La cualidad delirante de la actividad estaba frenéticamente absorbida en los films.
- **Relación Beatriz Sarlo con Casetti y Frías:** En esa época estaba muy de moda que los directores hiciéramos cámara, para sentir el peso de la cámara, ya que el cameraman era un invento burgués. Eso viene del cine directo. Esto se relaciona con lo que dice Casetti y Frías de que estos movimientos quieren generar una ruptura con el pasado, sentían una especie de rechazo por el pasado filmico, o una negación por lo hecho antes. Teniendo en cuenta que tanto en la Nouvelle Vague como en Free Cinema el cine se convirtió en el medio de expresión de sólo una clase social que eran los burgueses. El cine de antes era un cine puramente ilustrativo que sentían rechazo por representar la vida cotidiana de la clase social del proletariado.
- **Relación Beatriz Sarlo con Casetti y Frías:** Fue un acto de ortodoxia contestataria, los diálogos giraban alrededor de un lenguaje y lo de esa noche fue un ejercicio de lenguaje. Tienen una marca estética personal, son films de autor. Al ser cineastas que admiraban a Godard, que hicieron films con una estética personal, tenemos que tener en cuenta lo que dice casetti de que ya no importa lo que dice el film, o lo que pretende decir, sino cómo lo dice, hay que encontrar esas pequeñas huellas del autor, esas marcas estéticas presenten en las películas, e identificar las películas que poseen esos rasgos en relación con otra películas tras las cuales hay directores que carecen de una auténtica personalidad. Ya que el film se considera un testimonio de la personalidad, es el lugar donde se depositan los sentimientos, obsesiones y pensamientos del autor y se expresan a través de imágenes y sonidos, en el que está en juego la subjetividad del autor.
- **Relación Beatriz Sarlo (estilo de Godard) con Frías (Nouvelle Vague):** No utiliza planos de mediación entre una acción y la otra, utiliza el corte directo,

sin planos de mediación temporal, salta de un plano a otro, corta el eje. Ya que la Nouvelle Vague propicia una reelaboración de la escritura clásica, como el uso de la iluminación, el montaje y la dirección de actores, las rupturas entre la continuidad, el uso de espontaneidad, y el tono que a veces roza lo documental.

- Godard pensaba sus películas como una **agitación intelectual**, según sus propias palabras «no son un espectáculo, sino **una lucha**». Todo su cine tiene un fuerte componente ideológico, acentuado a partir de la década de los 70 en la llamada su «**época revolucionaria**».
- La obra de Godard mostraba cada vez más una obsesión hacia los **temas** de la volubilidad, la indignidad, el capricho y la imposibilidad de distinguir una realidad que estaba influenciada y maniatada por los poderes ideológicos de los gobiernos y poderes políticos.
- Recursos formales:** Él rechazaba la continuidad y la lógica narrativa, por eso son constantes los cortes de planos bruscos, conversaciones sin sentido producidas debido al corte en el montaje o alteraciones de guión y diálogos durante el rodaje. En su cine más maduro, sus films se convierten en ensayos intelectuales de metacine en las que se hacen referencias de forma sutil a otras películas. También Romper la cuarta pared, teatralidad y exageración tanto en las interpretaciones como en las situaciones. Llegar a hacer que el cine sea todo un artificio (artificialidad del cine). Conjunción de alta-baja cultura desde retratos de Picasso o Renoir hasta Pop Art o mujeres desnudas, los espejos como elementos recurrentes. Numerosos planos con actores mirándose a los espejos, existencialismo, marxismo y comunismo. Fuerte ideología e Improvisación, sobre todo en momentos irrelevantes de la trama.
- Locaciones y documental:** Godard huía de todo lo que fuera rodaje en estudios, así que la mayoría de sus películas están rodadas al aire libre con cámara en mano, enlazando en este sentido con el Cinema Verité. Se buscaba salir y grabar la vida de la ciudad, grabar a rostros anónimos que paseaban por las calles, quedando muy tenue la línea entre documental con ficción.
- Tomás características:** Característico es también la aparición de tomas de libros, los cuáles a veces los mismos actores leen o curiosos carteles callejeros.

- Su obsesión era que las cosas fueran verdaderas, por lo que el nivel de participación actoral era muy alto ya que se trataba de llevar adelante una idea.
- El plano del film de Zanger en donde se enfoca a la máquina de escribir quería mostrar la imposibilidad de hacer un cine que se atuviera al estándar de producción del mercado, sin dinero es imposible hacer films, el mercado ejercía una censura sobre los films que no se sometían a sus reglas. No tenía que haber cortes, sino no tenía importancia formal.
- “El cineasta debe ser juzgado por su apertura frente a lo prohibido” y “Toda obra de arte propone una liberación concreta, a partir de una enajenación particular”. Son carteles escritos a mano que se colgaron en el lugar donde se filmó el film de Filippelli.
- El capitalismo no iba a pagar para que nosotros filmáramos su propia destrucción”.

### **Análisis de La noche de las cámaras despiertas**

- Hay una publicidad de una camioneta Ford y una foto del logo de Coca Cola.
- Revela el dispositivo de captura.
- Tiene rasgos de Godard, ya que corta de un plano a otro, de una acción a otra, sin un elemento transicional, sin un plano de transición temporal. Cuando estaba hablando de lo que dijo Fisherman en el encuentro, corta a un plano del pasado en el instituto Di Tella. También hace uso del meta cine, en especial de la reflexividad fílmica, ya que cita mediante la intertextualidad (el acto voluntario de citar aquellos texto que lo han precedido) a la película “Shadows” de Cassavettes de 1961 mediante el apropiacionismo, es decir incorpora ese fragmento apropiado en el presente diegético. Ya que el chabon de camisa azul justo estaba hablando de que en Di Tella vieron muchas obras de Cassavettes. También cita “Made in Usa” de Godard mediante el mismo recurso, también “L’ Eclisse” de Antonioni, también “Alianza para el Progreso” de Ludeña.
- Es un documental, con una estética muy cercana al cinema verité. Que también era el cine que mayormente hacía Godard. También muestra mujeres desnudas.
- **Cine de vanguardia vs cine militante:** El cine militante ganaba premios internacionales, y iban a los festivales políticos. El cine de ellos enganchaba en que era la devolución a Europa de la mirada que Europa pensaba que teníamos que tener del mundo. El debate entre el cine político y el cine de

vanguardia se daba en la universidad, en la clase media intelectual, pero no trascendía más allá (no pasaba a los diarios), era un debate que se daba en el campo cinematográfico. Los de la vanguardia estética no hicieron películas que tuvieran alguna divulgación o difusión comercial inmediata, ellos experimentaron, hacían cine de Vanguardia solos, porque nunca conformaron un grupo. "... cada uno ponía su pensamiento y su idea dentro de esa lata". Esto lo dijo Valencia (montajista) cuando estaban explicando que iban a ir directamente con las películas filmadas. Sorin dice que cuando grabaron había un nivel de improvisación y espontaneidad. Los del cine militante no pensaban que se podía hablar de la censura a través del cine. Los films de vanguardia eran irónicos.

- El plano del presupuesto en la película lo define como arte conceptual. Sorin dijo: "No eran películas que uno tenía en el tintero de la memoria que no se pudieron hacer. No, eran cosas que se hicieron para eso... porque había que adaptarse a un modelo económico de producción"
- "Los conceptos más importantes eran los de verdad y realidad... pero son un poco mediocres... pienso que el cine es manipulación, ilusión y mentira". La vanguardia real es la que está conectada a un proceso. Era una generación muy politizada.
- **Escuela de Birri:** Muy politizada, con mucho acento en lo social. Y el cine de Vanguardia era el Di Tella y los divertimentos Burgueses. El cine político era un cine dogmático, autoritario.

### **Análisis La Pieza de Franz:**

- El Grupo de Acción Instrumental presentó en el Teatro Coliseo de Buenos Aires, bajo los auspicios del Instituto Goethe, un espectáculo llamado Autodeterminemos nuestras hipotecas. Un año después, Alberto Fischerman filmó un mediodetraje basado en ese espectáculo, bajo el título de La pieza de Franz(en referencia a la Sonata en si menor de Liszt, que era la base de la obra), que contextualizaba ese momento histórico a través de una referencia directa a la victoria de Cádiz. Pero para cuando finalmente se terminó, hacia 1975, la película misma había quedado fuera de tiempo, atrapada en la vorágine de la violencia "contrarrevolucionaria".
- "La singularidad de esta obra fílmica reside en que, si bien es reflejo del "manifiesto" del Grupo de Acción Instrumental, es también una película autárquica con su propia historia, convertida casi en un secreto film de culto del que se ignora en general toda la transformación músico dramática que la precedió y a la que debe su origen".

- Captó la fragilidad de una ilusión (la llegada al poder de un efímero presidente testimonial) que parece ensombrecida, con las décadas pasadas, por el desastre que la acechaba
- Fischerman a explicitar la relación entre esa sonata de 1848 (escrita al calor de los movimientos revolucionarios europeos) con su propio presente, mezclando la tensión entre la pieza y el afuera con citas directas de Marx y Mao.
- "La pieza de Franz" es una película argentina de 1969 dirigida por Raúl Alberto Harte.
- **Sinopsis:** La película sigue la historia de un grupo de personajes que se reúnen para discutir y analizar una supuesta "pieza de Franz", un objeto misterioso que puede ser una obra de arte, un documento histórico o un simple objeto de decoración. A medida que la discusión avanza, los personajes comienzan a revelar sus propias historias, deseos y miedos.
- Características
  - Drama psicológico y filosófico.
  - Recursos formales, vs cine clásico:** Estas películas construían una narración pero por fuera y en abierta oposición a los cánones clásicos y tradicionales. Apelaban a producir un efecto de distanciamiento para evitar que el espectador se involucrara con lo que estaba mirando y pudiera enfocarse en los procedimientos discursivos. El espectador no se debía dejar llevar por la trama y debía estar continuamente alerta a los procedimientos narrativos que el film proponía. Con claras referencias que van del teatro épico brechtiano a Godard, estas películas dejaban en evidencia todo aquello que el cine clásico se esmeraba en ocultar. El montaje, por ejemplo, aparecía en primer plano, manifestando su carácter fragmentario y disruptivo; las secuencias y las escenas no estaban regidas por una relación causal sino que tenían una lógica propia (que podía ser alegórica, paródica, o incluso podía carecer de lógica), la utilización del falso raccord quebraba sistemáticamente las reglas básicas de continuidad del cine clásico. Incluso la mostración del detrás de escena (los bastidores, las luces, el escenario, las cámaras) apuntaba a visibilizar el revés de la trama, la impostura sobre la cual se construían estos relatos.
  - Experimental, vanguardista, militante, underground:** explora temas profundos y complejos. Su influencia continúa siendo relevante en el cine argentino y latinoamericano. No se trata de un cine experimental

ni tampoco de un cine político. Es experimental y político al mismo tiempo. Proponía una mirada política clara y contundente. Celebraba el advenimiento de la democracia luego de una larga lista de gobiernos de facto. No planteaba certezas en cuanto a cómo continuaría esa apertura (si en forma pacífica o revolucionaria), ni tampoco tomaba partido por una postura político partidaria. Era una película sin lugar a dudas política, pero no era un film militante. Las escenas de fuerte corte testimonial que proponía *La pieza de Franz* y que explicitaba de manera evidente la coyuntura político social del país, dejaba al film por fuera del circuito experimental del cine argentino. Puede ubicarse dentro del pequeño corpus de films contestatarios, underground. Este selecto grupo de películas planteaban una comunión entre experimentación y política, entre vanguardia estética y vanguardia política. Las películas underground, aunque experimentales e irreverentes, tenían un argumento, una historia. A pesar de que *La pieza de Franz* tiene una temática es casi imposible determinar cuál es su argumento. De hecho, es la melodía musical la que, en última instancia, da unidad y cohesión al film en tanto totalidad. Fisherman señala que “la historia está contada por la música. Historia no en un sentido programático o descriptivo, sino como el propio Liszt lo proponía en sus poemas sinfónicos. Imágenes unidas por un hilo poético o filosófico”. Historia también como oposición de contrarios y circularidad”. La forma más pertinente de leer el film es como parte de una obra autoral; como una radicalización de los postulados que proponía Fisherman en su película anterior, *The Players versus Ángeles Caídos* (1968). Por un lado, el film plantea una radicalización en sentido político. No quiere persuadir, tampoco generar sensaciones emotivas y sensoriales. El film, en su forma de collage poético político, evita cualquier tipo de identificación emotiva y apela al aspecto más racional del espectador. Incluso en sus momentos más abstractos, los juegos y ritmos visuales del film requieren y exigen una interpretación analítica.

- **Cine para Fisherman:** Debía proponer una materia que exigiera un verdadero trabajo de codificación; una hermenéutica que revelara el verdadero aspecto político e ideológico del film en tanto sistema de conocimiento. Y es a través del puente que el film tiende entre la Europa de mediados del siglo XIX y la Argentina de la década del 70 en el siglo XX, que el espectador debe construir su propia trama, su propia historia.

- Narrativa no lineal y fragmentada:** La película transcurre entre dos tiempos y espacios: el año 1973, momento de la realización del film, y 1848. La música opera como hilo conductor entre estos dos momentos de grandes convulsiones políticas y sociales: las revoluciones europeas del siglo XIX y la efervescencia social de la apertura camporista (junto con el esperado regreso de Perón) en la Argentina. Plantea una construcción espacio temporal configurada fundamentalmente a partir del trabajo de montaje: entre las imágenes, pero también entre la imagen y la banda sonora e incluso dentro de la propia melodía musical. La celebración y entusiasmo por la llegada de Perón al poder y la vuelta a la democracia que el film representaba ya era una cosa del pasado. Fischerman decide realizar un correlato, un puente entre la fecha en que Liszt realizó su sonata y la Argentina convulsionada de la primavera camporista. El director plantea una similitud entre el panorama europeo de las revoluciones burguesas de finales del siglo XIX y la efervescencia política y social de nuestro país. Esta suerte de doble temporalidad /espacialidad que construye el film refuerza esta idea. Y que se observa claramente en las primeras escenas de la película.
  
- Uso de técnicas de collage (experimental, político, musical, filosófico y teórico) y pastiche:** El efecto no es de un pastiche caótico y disonante, sino el de una continuidad melódica. A este collage musical (que fue obra de Acción Instrumental y que el film no modifica en absoluto), Fischerman le añade un collage visual: escenas cuasi documentales que muestran un barrio humilde que con carteles y pancartas esperan ansiosos la vuelta del General; escenas alegóricas en las que bailarines danzan coreografías vestidos con trajes que remiten a la Revolución Francesa; escenas que son como cuadros vivos (literalmente, ya que varias están basadas en pinturas reales como “Liszt al piano”); ensayos del concertista en un teatro desierto y venido a menos.... Y junto con todo eso (o en el medio y cortando las diferentes escenas) una serie de carteles que funcionan como consignas.
  
- Incorporación de elementos de humor e ironía.
  
- Los personajes que aparecen en las fotografías a lo largo del film, Freud, Nietzsche y Marx, cada uno a su manera, inventan una manera de interpretar al mundo. Los fundadores de una “hermenéutica de la sospecha” como diría Foucault.

- Premios y reconocimientos: Premio Cóndor de Plata a la Mejor Película (1970). Premio Cóndor de Plata al Mejor Director (Raúl Alberto Harte, 1970)
- Influencia y legado
  - Influencia en el cine argentino y latinoamericano.
  - Reconocimiento internacional.
  - Inspiración para futuras generaciones de cineastas.
- **The Players vs Ángeles caídos vs La pieza de Franz:** resulta evidente la intención de hacer dialogar (ligando, friccionando) el polo de la política y el de la estética. A veces eso funciona de manera productiva pero, por lo general, terminan como como dos series separadas que el filme no logra juntar”. Sin embargo, unas líneas antes había asegurado que “tanto el esfuerzo fallido por mantener unidas esas dos series como la constatación irremediable de su distancia resultan evidentes en ese mediometraje. Esto constituye uno de los valores de la obra, entendida como documento, desde una perspectiva histórica: no porque Fischerman logre resolver esa tensión sino, precisamente, porque se muestra como un combate sin resolución posible en el interior de la imagen”.
- El film es la representación de la ejecución de la “Sonata en Si menor” de Franz Liszt que da título al film.

### **Análisis de Pajarito Gomez:**

- Créditos: Música de Jazz, en su infancia escuchan chacarera, folclore. “De la misma tierra Pajarito ha aprendido los secretos de nuestra música”.
- El amor libre: sus primeros amores fueron su maestra y su madre.
- Una infancia mágica y maravillosa:
- Su madre era puestera y su padre
- El chico canta rock: “Seguiremos bailando en el año 2000”. Solo se esa joven de noche, los chicos querían asistir a festivales de rock en lugares dudosos. Esta canción suena al final en donde la mayoría de personas que aparecen son jóvenes bailando.
- Esto decía Rosalía: “No se sabe si pajarito hace vibrar las fibras profundas de los corazones o hace vibrar los sentimientos de todos al unísono”. Cuando están grabando la escena en las botes con Pajarito y la novia se escucha Rock.

- Nico Gonzales: Ex rey del jazz.
- La pareja quería casarse, tener hijos y ser fieles el uno al otro y Gravini escribió en una nota: "No se tomen el romance muy a pecho".
- La mamá de Pajarito le dice que es una vieja de campo que no sabe tratar con gente de la ciudad haciendo referencia a que es una trabajadora. Esto provoca una doble tensión: en donde los padres deben acostumbrarse a los nuevos tiempos.
- Rosa, la novia de Pajarito, trabaja en una fábrica, se descongelaron tabúes como la mujer independiente. Rosalia en un momento le dice: "Debe estar cansada, hay que acostumbrarse a ese trajín". Y Rosa le dice: "No, si yo trabajo muchísimo".
- Rosalia dice de Pajarito: "A mi lo que me gusta de Pajarito es que es lo sencillo que es, como cualquiera, pero todavía mas".
- Tiene una estética documental, con la cámara en movimiento, siguiendo a los personajes.
- Pajarito aparece en calzoncillos, después de haber tenido sexo, cualquiera forma de corporalidad para el estado era considerada obscena y pornográfica. Además de que el sexo ya no era visto como algo de antaño.
- Cuando les van preguntando a cada chica que es para ellas Pajarito dijo: "es el ideal, es un ejemplo para nuestra juventud". Y otra dice: "A mi lo que mas me gusta de la vida es hacer el amor". El presentado del programa mira a la cámara, rompiendo la 4ta pared y dice, como si le hablara al público, a la juventud, le está explicando a ese público cuales son esos valores de esos años: "La rebeldía de la juventud Argentina nunca es delincuencia señores". Pajarito en la letra que le canta a la chica dice: "... si papa se enoja, si mama se apena, no lo disimules..."
- El señor le dice: "Vos lo que quieres es vender discos, vender discos" a Pajarito. Esto de que las industrias musicales empezaron a sacar una larga lista de éxitos para influenciar los gustos de los adolescentes y maximizar las ganancias. "Los ídolos se prefabrican". "Arte popular= arte de masas"

### **Análisis de la película de Godard**

- Voluntad del pueblo

- Tipo de película: Es un documental sobre la revolución palestina a comienzos de 1970 contra Israel. Tiene una estética de cinema verité, es decir de agarrar la cámara y salir a filmar. También buscaban la revolución de la mujer palestina, para que pudiera desempeñar su rol de estar lado del hombre palestino. El cine comercial no quiere films revolucionarios (Sarlo)
- “Nosotras vamos a Oriente Medio... Quien es nosotros? Ella, él, yo, tu... filmamos y organizamos las cosas... el pueblo, en primer lugar el pueblo”.
- “La muerte esta representada en esta película por un montón de imágenes y sonidos que ocultan el silencio”
- Hace una analogía, con el plano de la calculadora: “ya que no nos encontramos cerca del cero, no hemos hecho sumas, sino restas”. Según lo que entiendo el cero es la revolución, y las restas representa a todos los actores muertos, en el cual se escuchan de fondo disparos. Mas adelante también explica como funciona el capital diciendo que “uno pobre y uno cero, es igual a uno menos pobre = 1, uno menos pobre y un cero mas es igual a uno menos pobre = 10. Y así sigue sumando ceros. Pero lo irónico es que usa las palabras “uno MENOS pobre”, no pobre y rico. No hace esa diferenciación en la oración, los une para que la frase adquiriera un mayor sentido. Con esto, Godard se opone al capitalismo. Siempre hace esta comparación entre ricos y pobres. También cuando dice “pobre idiota revolucionario, y despues millonario en imágenes de revolución”. Siempre que (con lo que dice Casetti de la Nouvelle Vague) romper con ese de antiburgués, hecho por burgueses para burgueses”. El director (Godard) deja su posición de simple Metteur en Scène” a la que del artista equiparable con cualquier otro, en el cual él es el ideador de la obra y el único responsable de la misma. La película es un testimonio de la personalidad de Godard, de sus pensamientos, sentimientos y obsesiones que se expresan a través de las analogías que hace entre el sonido de sus voz y las imágenes. “Hay que abandonar el sistema de preguntas y respuestas y encontrar otra cosa... como un trabajo, ganarse la vida, vivir en su tiempo”.
- **Huellas de Godard:** Compara también a la familia francesa que está viendo la TV con las imágenes de la revolución (las llama imágenes simples, muy simples). Esto también tiene que ver con el estilo de Godard de cortar de una acción a otra, de un plano en un contexto a otro plano en otro contexto, sin un elemento transicional, sin un plano que cumpla el rol de transición temporal. El rodaje se realizó en exteriores, sale a filmar en Palestina, Godard hace muchos documentales de cinema verité (cine directo, documental observacional), huella de Godard.

- “Demasiado simple, demasiado fácil decir que los ricos están equivocados y los pobres tienen razón” esto lo repite dos veces. Pone al principio dos imágenes de señores (buscar quienes son) y después imágenes del pueblo. “Demasiado fácil, demasiado sencillo simplemente dividir el mundo en dos”. En planos anteriores también mostraba un diario en el que trataban a los palestinos de horribles, de locos, de los “otros”.
- “El capitalismo construye su fortuna con esta verdad... ya no hay imágenes simples, sino gente simple, que le enseñaremos a comportarse”.
- “En esta imagen vemos bien todo lo que no funciona... el que representa al pueblo habla aislado y lejos del pueblo”
- “Vemos siempre al que está siendo dirigido y nunca al que dirige... nunca vemos al que manda y da las órdenes”.
- También hace otra analogía cuando está subiendo y bajando el volumen del aparato de sonido. Sube cuando menciona la fabrica, el sexo, el placer, el dinero, el petroleo y la revolución pero baja cuando menciona la condición de trabajo.

### The Players Vs Angeles caídos

- “Es uno de los nuestros”. El tigre le pregunta qué sabes hacer? Y él dice todo. El negro dice que él manda y todos tienen que obedecer.
- **Generación del 60 (Pujol):** Se besan chicos con chicos, esta la mayor libertad sexual de los 60. Cuando se besa Cristina con un chico, y después con otro, vemos la ambigüedad sexual muy presente en la sociedad juvenil de los 60. La mayoría los protagonistas son jóvenes. También el tema de que estas relaciones ambiguas se den entre jóvenes denota lo que decía el autor de que los jóvenes son una categoría sociocultural sospecha, que no representaba los valores y morales de la sociedad católica de occidente. Cuando empezó la revolución en la década del 60, en la sociedad era todavía muy importante la iglesia y el estado.
- **Players:** Son 7, llegaron después que los Angeles, pelearon entre ellos y los Players ganaron. Ellos son los buenos. El que le está explicando las reglas al nuevo le dice: “Los buenos siempre ganan”. Esto lo dijo uno de los Angeles Caídos. Los Players en un momento suben al lugar de los Angeles Caídos para ver como se siente vigilar, tener ese poder sobre otros y para entender por que ellos no los pueden vigilar a los Angeles. “No recuerdo las facciones de ninguna otra mujer, salvo las mías, porque las he visto en mi espejo”. Esto lo dijo Cristina mirando a la cámara.

- Angeles caídos: Ellos son los malos.

### Recursos formales:

- Planos, encuadres e iluminación, Iluminación bastante contrastada al comienzo con los Angeles Caídos. Juega con los reencuadres generados por puertas, espejos. Estos reencuadres fragmentan el espacio visual, y dividen a los personajes, o mas bien, los enfrentan entre sí, como toda la película. También hay planos con camara en plano (cuando la reta a Cristina y al otro chico), también paneos laterales (cuando Leticia cuando sus sueños como si fueran sus historias. Fragmenta algunas escenas, usa como el corte abrupto de plano entre plano (algunas en las cuales esta el señor que los vigila). Él que los vigila siempre esta vestido de negro. Para calmar a los dos bandos que se están peleando al final, suenan unas campanas como si fueran de Iglesia (relacionarlo que la sociedad de ese momento todavía estaba muy controlada por el ejercito y la iglesia, Pujol).
- **Siempre están siendo vigilados:** El plano del espejo en el que se ve alguien, en esa misma habitación estaba el chico durmiendo, los vigilan durmiendo, es un plano contrapicado para magnificarlos, y para dar la impresion de superioridad. Pero despues el siguiente plano parece una subjetiva de esa persona que esta mirando los espejo, porque es un plano picado del chico que estaba durmiendo para demostrar el poder y superioridad que tiene en el del espejo en el chico que dormía. Encima esta en calzones, por lo cual esta siendo vigilado hasta en su intimidad. El chico tirado en el piso rompe la cuarta pared. Despues empieza a jugar con su propio reflejo en el espejo y termina dibujando una cara con el polvo o suciedad del espejo. Son siempre vigilados, por los otros, o por sus propios compañeros (la escena fragmentada de la cama del chico durmiendo y la chica llamada Cristina que esta despierta, lo mira y lo molesta). En esa misma escena también hay una estatua de un torso al lado de la cama. El espectador, al ver que siempre estas siendo vigilados, cuando miran a camara y rompen la cuarta pared, también se siente observado, te inquieta, te pone nervioso. Se comportaron mal y apareció alguien (en las sombras, contrastaba con la luz en la que estaban los otros personajes, y aparece reencuadrado por una puerta, para separarlo de los otros personajes, para darle mas importancia, y que destaque) que los reto. Los vigilan también desde la oscuridad, ellos a veces no ven que están siendo vigilados, pero saben. Y cuando no están siendo vigilados por él (porque esta con ellos), la camara los vigila, o mas bien el espectador que esta viendo esta ficción (como el plano en el que se pintan la cara y miran a la camara como si fuera un espejo). Cuando Leticia cuenta su historia hay un chico atrás, ella sabe y nosotros sabemos, también el que la vigila esta contrastado con respecto a ella, esta en las sombras, en cambio ella esta un poco contrastada pero

menos que él). En un momento se hace visible la producción, entonces esto genera que cuando no están siendo vigilados por el otro equipo, o por él, están siendo vigilados por la producción. Esto de que estén siempre vigilados se puede relacionar con lo que dice Pujol que la censura se había extendido hasta la vida privada de los argentinos.

- Aparece también una mujer desnuda, cosa que era considerado por el gobierno como algo obsceno o pornográfico.
- Podemos que pensar que los dos bandos representan a la vanguardia política y al cine militar que se enfrentan.
- **Aspecto político:** Se configura a partir de la lucha entre los dos grupos de actores representados en los Players y en los Ángeles Caídos, sin embargo, no existe ninguna explicitación ni evidencia política directa. Lo político es entendido en un sentido amplio, como parte de los mecanismos y juegos de poder que el film propone.

### La hora de los Hornos

- **Es del grupo de la liberación, situada en Argentina en 1966-1967. Tiene testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación.**
- Neocolonialismo y violencia: “ Nuestro primer gesto, nuestra primera palabra, liberación”. Imágenes de disparos, gente tirando gases, planos de gentes manifestándose, gente muerta en las calles. “Inventar, ideología, el poder aparecen estas imágenes en pantalla”. A estas imágenes las acompañan canciones de la protesta.
- **Recursos formales:** En el segmento que habla del país: Usa los zoom terminando en primeros planos de la gente del pueblo, de los pueblos originarios. También al comienzo (cuando habla del neocolonialismo) usa fotos de archivo fijas para contar la historia. También planos de autos en movimiento mostrando partes de Argentina (Mar del Plata por ejemplo).
- **La violencia cotidiana:** Usa el sonido de sirenas, disparos, planos de gente corriendo. “Hasta el domingo tengo que trabajar”. Usa testimonios de los trabajadores a través de la voz en off. “Hay que estar ahí 8,9 horas con esos cajones pesados”. Y lo relaciona e intensifica ese mensaje o sentido con las imágenes de trabajadores fichando entrando al trabajo y el sonido repetitivo de e intenso cuando fichan. Usa el sonido de maquinas. “Perdimos tres compañeros muertos por la política”. Muestra las caras de los trabajadores, los podemos escuchar a través de sus voces (no sincrónicas, pero si sus testimonios). Habla de los salarios de los trabajadores, que no aumento y que no llega a cumplir con sus

necesidades elementales, pero lo que si aumento es el tiempo de trabajo a 11 horas. Muestra a los trabajadores en su ámbito de trabajo, muestra las condiciones en las que viven los trabajadores, en chozas muy precarias sin electricidad ni agua potable, la pobreza argentina, la muerte infantil (compara que mas niños mueren de inanición que los muertos en Hiroshima y Nagasaki). Muestra la vida cotidiana de los trabajadores. Usa también imágenes fijas de personas pobres. Mientras dos personas pelean pone la canción Aurora (Canción a la bandera). Usa mucho la camara en mano, la camara al hombro.

- La ciudad puerto: “Buenos Aires.. ciudad blanca, de una America mestiza”, acá esta la vida intelectual del país, y del 80% de las bandas de delincuentes”.
- **La oligarquía:** “Se lleva el 42% del ingreso nacional, los dueños del país. Muestra planos de las familias que tienen grandes tierras en la Rural. “Hoy asociados con la alta burguesía industrial y el capital financiero americano”. Aparecen planos de la oligarquía de vacaciones, viajando en barcos, hablando de Paris. “Tenia toda la intención de poner orden en las cosas”. “Son autores de la violencia cotidiana padece el pueblo y culpables de frustraciones de varias generaciones de argentinos. “El cementerio de la Recoleta sirve para cristalizar la historia, detener el tiempo, convertir el pasado en perspectiva, este es el sueño oligárquico”.
- **El sistema:** Nos resulta difícil descubrir al enemigo. “El neocolonialismo proporciona de enemigo nuestro lenguaje, nuestro color de piel, la nacionalidad, nuestro religión. Sin ejercito de ocupación colonial la identificación cuesta mas... el enemigo esta disfrazado de nacional y así puede actuar con mayor posibilidad de maniobra”. Las fuerzas armadas son las institución. Los interés de todos se organizan bajo el mismo sistema.
- La violencia política:
- **El neorracismo:** “Al pueblo siempre se le quiso restar categoría humana”. “El colono admitirá alguna vez que la sangre del colonizado es igual a la suya?”
- **La dependencia:** “Lo que caracteriza a los países de LATAM es su dependencia económica, política y cultural... sin independencia económica, no hay política... el pueblo que querrá ser independiente en política, que primero lo sea en negocios. En la dependencia no hay posibilidad de desarrollo”. “La ayuda imperialista siempre le cuesta mas

al que la recibe que al que la da”. Utiliza planos de vacas y ovejas yendo al matadero para hablar de la explotación de los trabajadores.

- **La violencia cultural: “Analfabetismo y colonización pedagógica van de la mano.. sirve para destruir en el pueblo la idea de nación, para institucionalizar y hacer pasar como normal la dependencia. El mayor objetivo de esta violencia es que el pueblo no tome consciencia de esta violencia”.** “La universidad es un órgano del poder político vigente para destinado a generar consciencias adictas al sistema”. **“Así se formo una intelectualidad desvinculada del pueblo nación”.**
- **Los modelos: “El neocolonialismo debe convencer al pueblo dominado de su inferioridad, el hombre inferior reconoce al HOMBRE”. “El intelectual neocolonizado nunca siempre será empujado a no reconoce su capacidad creadora... renuncia a su capacidad de invención”. Valor universal = cultura universal.**
- **La guerra ideológica: “Las armas de difusión de masas reemplazan a las armas bélicas”. “Filmes, revistas, audiciones, diarios intentan despolitizar al pueblo... de desarrolla el prejuicio por lo nativo, se enseña a pensar en ingles”. El sonido esta relacionado con la imagen en la cual vemos a juvenes, teniendo en cuenta que ellos son los que a comienzos de los 60 empezaron con esta revolución o renovación de la mirada. “Artistas e intelectuales son integrados al sistema”. “La destrucción pasa a convertirse en la paz, el orden, la normalidad”.**
- **La opción: “Las imágenes están marcadas por la violencia cotidiana”.**

#### **Segunda Parte de la Hora de Los Hornos:**

- Aparecen imágenes de archivos de gente muerta. **Y texto como “liberación o muerte”. “Nuestra mayor manifestación es la cultura”.**
- **1945-1955: 17 de Octubre de 1945: las masas políticas irrumpen por primera vez en la vida política, los eternos desposeídos, los marginados pasan a ser los grandes protagonistas de nuestra historia.** Comienza el proceso de liberación argentina, son los herederos directos de aquellos nacionales o de las montoneras, reclama la libertad de su vida, **hace nacer a Perón. Define a las capas mas bajad y explotadas. La voz del pueblo en cierta forma se expresa a través de las voces también de Perón y Evita (son los representantes del pueblo).** En 1945 finalizaba la guerra interimperialista, ni las democracias populares. **El peronismo desplaza a la oligarquía y al imperialismo.** Vemos planos de las marchas, discursos de Perón, de Evita. **Revolución del 45 = antiimperialista.** Desata el proceso de liberación mas avanzado que en ese entonces podía darse. **Burguesía**

**industrial= sin consciencia nacional. En 1955 termina de declararse el frente nacional, la iglesia,**

- **el ejercito y sectores de la oligarquía se convierten en enemigos de la revolución.** 16 de Junio de **1955** estallidos de bombas, audios quemados, hubo un ataque en la casa de gobierno, **los obreros abandonan las fabricas y van a las calles en apoyo de Perón,** planos de movilizaciones. Perón pide una tregua política. Planos de gente sosteniendo antorchas con fuegos.
- **La derrota nacional: las fuerzas armadas desplazan a Perón del poder, solo queda el proletariado sindicalizado. Los focos de resistencia obreras son aniquilados por el ejercito.** Planos de tanques del ejercito recorriendo las calles, de militares armados.
- La fiesta de las glorias: la sociedad rural canta su gloria en las calles, sus negocios puerta sus puertas.
- **La violencia de la libertador: queda prohibida la utilización de emblemas peronistas, se quiere eliminar de la mente de los argentinos 10 años de historia.** Planos de gente marchando.
- **Reflexiones para la libertad: “No hay revolución nacional si no se transforma en revolución social”.** Importa volver al pasado para hacer criticas que fortalezcan la lucha presente. Vargas en Brasil ataca al imperialismo. **Planos fijos con zooms in a la boca de gente del pueblo gritando, que pareciera que esta marchando. Hay una entrevista a Perón: “Nadie hay superior que a la nación misma”.**
- **La resistencia: “Buscamos esa memoria colectiva”. “El distanciamiento que hay entre los intelectuales y el pueblo”.**
- Crónica de la década violenta (1955-1966): En 1955 se da el enfrentamiento entre el sindicato y el ejercito.
- **El espontaneismo:** En 1955 el proletariado gana las calles. Entrevista (no una entrevista clásica, esta hablando con dos personas y se graba esa conversación) militante del gremio textil habla de la movilización espontánea en septiembre del 55, el mismo día que la oligarquía volvía a tomar el poder. Sin dirección, ni organización el pueblo defendía sus movilizaciones. **El espontaneismo era la virtud de las masas, no buscaba reformar el sistema, sino destruirlo. Reconquistar el poder para el pueblo.**
- **La clandestinidad:** El proletariado descubre formas para luchar que no conocía.

- Crónica (1955 - 1958): “El Peronismo es el hecho maldito para la política del sistema”. El proletariado argentino fue en el mundo el que mas llevo movimientos sindicales. Se despiden obreros, son fusilados varios militantes nacionales.
- **Los sindicatos: En 1955 se convirtieron en el motor de la resistencia.** Entrevistas a dirigentes sindicales. **Se quiso hacer creer que era un país independiente cuando era un país dependiente, colonizado, subdesarrollado, nación extorsionada.** Es un sindicalismo que piense en dimensión de argentinidad, de país. **En un país que no se realiza nadie se puede realizar como sector o como hombre.**
- El desarrollismo (1958 - 1962): Se incorporan los estudiantes a la lucha. En 1959 llega su punto mas violento. Aparecen las primeras Guerrillas.
- Los sectores medio y la intelectualidad: La oligarquías perdía su influencia en las capas medias, en las capas intelectuales se iba a afianzando un pensamiento nacional. Planos de entrevistas a historiadores.
- El ejercito (1962 - 1966): Esta en discusión la mejor manera de neutralizar el movimiento. 1964, Perón intenta regresar al país. El proletariado del interior con sus marchas de hambre, huelgas, encabeza las luchas mas combativas.
- El movimiento estudiantil: Luchaban contra el imperialismo y la dependencia colonial del país.
- Las limitaciones del espontaneismo: Hasta donde puede mantenerse en el sistema la lucha de los medios de producción. Los sindicatos perdieron efectividad política, y llegaron al límite de sus posibilidades. Al espontaneismo debe el proletariado sus jornadas mas memorables, pero también sus grandes derrotas. 1955, la resistencia no vence al enemigo. Resistencia = autodefensa. Planos del ejercito corriendo a los ciudadanos, tanques tirando agua a las personas, con un sonido de aturdimiento de fondo que se va incrementando de a poco.
  - La guerra hoy:

### **Analisis Antonio Das Mortes:**

**El cine violento de Rocha:** Comparten la misma violencia con la que son decapitados los opresores, ajusticiados los culpables y violados los inocentes. Estos jóvenes realizadores sólo hallaban soluciones radicales para las injusticias sociales que los rodeaban. Y si hay entre ellos uno que toma esto y no sólo lo introduce como la temática de sus filmes, sino que a su vez lo pone en relación con la teoría y la práctica cinematográfica en términos más amplios, ese es Glauber Rocha.

- El personaje de Paulo funciona como ejemplo de la intelectualidad brasileña y sus contradicciones políticas. Es destacable también el hecho de que la violencia marque en esta película la estructura narrativa. En la vida de Manuel, todos los pasajes de una situación de alienación a otra se dan como resultado de una muerte trágica: se libera de su patrón acuchillándolo; su mujer lo libera del misticismo asesinando al predicador; y, finalmente, Antonio das Mortes lo libera de esa suerte de guerrilla rural que conforman los *cangaçeiros*, tras acribillar a su líder, el capitán Corisco. Esto último también nos permite mostrar cómo Rocha recoge una de las tradiciones épicas de la historia brasileña: el *cangaço*. “El **cangaçeiro** tiene una ligazón muy grande con el pueblo: son los verdaderos héroes brasileños de la mitología popular”. El problema de los *cangaceiros*, que es un tema muy familiar al pueblo del nordeste de Brasil, es prácticamente desconocido en el sur del país, donde se ve un film de *cangaceiros* como se ve un western o una película de samurais”[5]. Esto es uno de los factores por el cual estos films no tienen un éxito comercial dentro de Brasil. Al surgir un estilo y un lenguaje nuevos con el Cinema Novo, el público no se siente identificado con esta realidad nacional ya que está alienado y acostumbrado al cine norteamericano. El público que más absorbe este nuevo movimiento es el universitario. El *cangaceiro*, figura bandolera que aparece en el nordeste brasileño entre la década del 20 y 30 que se dedicaba al hurto y al asesinato de los hacendados, aparece como un excéntrico justiciero que representa aquella praxis violenta imposible de disimular en el desesperanzado y hambriento paisaje del *sertão brasileiro vítima de un desarrollismo trunco*.

**Contexto social:** Esta obra consigue ser testigo fílmico del hambre cuando uno de sus ejes centrales es enunciar como este malestar ha empujado a los habitantes del nordeste brasileño a ser los protagonistas de la violenta empresa que dirige el *cangaceiro* Coirana, el cual busca redimirlos de una vida condenada a la pauperización. En los inicios del filme se observa a Coirana entrando abruptamente al interior de la ciudad de Bahía junto a sus camaradas danzando. Finalizada esta escena, El Coronel, latifundista ciego que teme perder sus tierras, se encuentra atónito junto a su lazarillo mientras la cámara se mueve de un lado a otro en un paneo incesante que exhibe al *cangaceiro* con su fusil en mano y a sus seguidores que descansan después de la frenética celebración. El Dr. Mattos, jefe de policía de la zona, cruza rápidamente el lugar con una pistola en la mano, mientras el Profesor, amigo de Mattos y que después apoyará a Antonio das Mortes en su búsqueda para asesinar por encargo a Coirana, se encuentra detrás del *cangaceiro* observando sorprendido a la multitud. A continuación, se pasa a un plano medio que exhibe a Coirana junto a sus adeptos. Éste observa a la cámara relatando lo siguiente: “Vine aparecido. No tengo familia ni nombre. Vine bordeando el tiempo para espantar los últimos días del hambre. Traigo conmigo el pueblo de este *sertão* brasileiro y me

pongo en la cabeza de nuevo un sombrero cangaceiro. Quiero ver aparecer a los hombres de esta ciudad orgullo y riqueza del Dragón de Maldad.”

**Cine nuevo Brasileiro:** El objetivo que se proponen es el de “liberar a un pueblo que carece de su cultura desde hace 400 años, que no tiene su forma de pensar autóctona. A nosotros, cineastas del Tercer Mundo, nos corresponde devolver a nuestros pueblos la conciencia de su propia cultura (...) El cine brasileño debe ser anticolonial y lo será en la medida en que radicalice la conciencia de su propia cultura”[2]. A su vez, estos protagonistas del Cinema Novo buscan conquistar mercados y buscan la innovación estética por sobre la acción política del cine. No tienen formación en la industria del cine brasileño, pero sí son críticos cinematográficos y participan de las actividades de los cineclubes: “El nacimiento de entidades consagradas a las proyecciones selectas de películas, fue constante desde el norte hasta el sur de Brasil, teniendo por eje a San Pablo y Río de Janeiro.

**Fases del cinema novo:** Hay cuatro fases del cine nuevo brasileiro, esta película está en la tercera, abarca los años 1964 a 1968, es el momento de la dictadura militar. Se estrenan sin cortes por la presión internacional. En este período hay un abandono de la estética y de los postulados neorrealistas. Se producen cambios formales en la narración, también debido a una evolución tecnológica de las cámaras y del celuloide más sensible. Hay una fuerte censura en el cine, lo que genera un refugio en la metáfora y el simbolismo. Entre 1968 y 1978, se desarrolla la última fase del Cinema Novo donde se percibe la autocensura. Se despliega el tropicalismo: una exhuberancia en forma, sonido y color. El Cinema Novo se renueva con un cine marginal y un cine sucio. Hay ejemplos de un cine mal hecho a propósito. En esta etapa, los directores de este movimiento encuentran dos salidas: o bien hacer un cine tropicalista como Nelson Pereira dos Santos, o bien exiliarse como Ruy Guerra y Glauber Rocha que se va a Francia, a Italia a España y a Cuba. Glauber dice que el Cinema Novo muere en 1974.

**La nube episodio de Tres veces Ana:**

- **Pujol:** Es un film moderno. Desde los inicios, las películas argentinas construyeron una mujer pasiva que secundaba al hombre. Estos cineastas dan paso a una mujer distinta, que no es estridente ni diva. Es común, discreta, sencilla, misteriosa, independiente. Desde el título, propone tres tipos de mujer y tres tipos de hombre, quitando del medio la habitual uniformidad clásica del cine de buenos y malos. La película se estructura en tres episodios llamados La Tierra, El Cielo y La Nube, cada uno de ellos protagonizado por una versión distinta de Ana, encarnada siempre por María Vaner. Las historias cuentan la relación entre un hombre y su propia Ana. La insatisfacción será el conflicto a resolver y cada cual lo hará a su manera. El afiche promocional del film lo plantea: tres verdades diferentes... ¿o una sola mentira? En cada uno de estos episodios hay una relación de amor donde ese vínculo es cada vez menos real a medida en que se asienta. Aporta

múltiples visiones sobre el amor juvenil: el real, el pasajero y el ilusorio. Estados sentimentales que no pierden vigencia pero que finalmente el cine de los '60 se decide a mostrar. Cambian las relaciones y el cine se acerca a ellas. Cambia la mujer y la cámara se entrega para mostrarla y contar sus historias. Ellos y Ana... la historia de todos alguna vez. La soledad, el aburrimiento, la incomunicación como temas (influenciado por el cine de Antonioni), confluyen en un relato de corte vanguardista. Buenos Aires y el trabajo sobre los espacios cerrados parecen asfixiar a los personajes, como si sintieran su peso encima. Es un un cine que prefiere los silencios y los cuestionamientos existenciales. Este cine dan paso a una mujer distinta, ni estridente ni diva. Es común, discreta, sencilla, misteriosa, independiente, una mujer que calla el remolino interior. Ana se convierte en ejemplo ideal del cambio, dejando de lado la clásica uniformidad del cine de buenos y malos.

- La tierra:** En la primera el protagonista masculino (interpretado por Luis Medina Castro) si va cambiando, conoce en un viaje astral a Ana. Van viajando en el tren de provincia a capital para trabajar, se conocen y empiezan un romance. Ana en este episodio es una persona muy reservada, introvertida, callada. El conflicto en este episodio es el embarazo prenupcial (jamás se ven nada), él se ocupa de buscar a un médico para que se encargue del asunto. La película trata este tema con sutileza. Introduce por primera vez el aborto como tema.
  
- El cielo, volar libres, vivir atados:** El protagonista masculino (un joven que trabaja y estudia) es interpretado por Alberto Argibay se va hacia las afueras de la ciudad a una especie de casilla, donde hay jóvenes de fiesta en un pequeño galponcito, y allí encuentra a la Ana de este episodio. Hay varias personas tomando, fumando, gritando en una suerte de orgía encubierta. Esta Ana es una mujer desprejuiciada, extrovertida, más moderna y desinhibida que coquetea con todos los que están allí. La relación entre este personaje masculino y Ana ya no pasa por una relación real de dos jóvenes. Sino que este es un vínculo más débil, hay muchas idas y vueltas en la relación, no hay nada que haga este vínculo real, es más que nada un vínculo pasajero, no estaban allí para divertirse, estaban allí para evadirse. Hay un episodio cercano a la muerte, donde todos se dan cuenta, pero se ríen. En eso se nota que no son solo amigos que están allí para divertirse, sino que lo que buscan es escapar de su realidad. Una realidad que no los complace y justamente este era el objetivo de las películas del 60, querían representar la insatisfacción. Y en este episodio es donde mejor se representa. Vemos a estos jóvenes fingiendo una felicidad que no es real. La falta de sentido se devela como vicio: ¿jóvenes libres? Nada de eso. Jóvenes esclavos de su propia insatisfacción. La

segunda Ana dice una frase que resume la problemática de los jóvenes de las películas de la generación del '60: "tengo ganas y no sé de qué". La insatisfacción de una juventud burguesa que se debate entre el encandilamiento consumista, la naciente tv y los ídolos juveniles (el film «Pajarito Gómez» es de visión obligatoria en ese sentido), y el vacío existencial que experimentan.

- La nube, ¿soñar no cuesta nada?:** Los protagoniza Walter Vidarte que trabaja como dibujante en un diario, es tímido, introvertido, soñador, solitario. Un día va caminando por la calle, mira para arriba y ve a su propia Ana, y se enamora de esa Ana, lejana e inalcanzable, idealizada, es la fantasía de él, es perfecta, suprema, a la que ama sin conocer. Un ideal de mujer producto de su imaginación que de tan elevada corre riesgo de derrumbe. ¿Caerá? Donde un dibujante de un diario al que todos conocen como un solitario empedernido, siempre ve por una ventana a una mujer con la que "se hace la película", corporiza y bautiza Ana, hasta que descubre que en verdad no existe.
  
- Ana:** Esta Ana a medida que cambian los episodios, no solamente cambia, sino que se vuelve cada vez más difícil de alcanzar. Porque se enamoró de una chica que está en una ventana, por lo cual no hay mucha interacción, no hay forma que esa relación se complete, es una amor platónico. A medida que avanzan los episodios, Ana se vuelve menos real, más falsa, la primera Ana era la más real de todas, es una relación más terrenal, la segunda Ana es una Ana con la que a lo único que se puede aspirar o puede llegar a pasar es una relación pasajera, es un vinculo mas frivolo, más casual, no se logra establecer un vínculo, es todo más fugaz, no hay nada que dé indicios de que hay una conexión real. Y la última Ana es más una idea, porque no hay contacto entre ellos dos, es una amor irreal o inventado, no trasciende más allá de la cabeza de su protagonista masculino.
  
- **Recursos formales:** Tiene una estructura episódica. No deja de tener un punto de vista masculino porque la historia, si bien está fragmentada, está contada desde la perspectiva del hombre que conoce a esta Ana. Muestra una lógica dentro de la evolución de los personajes, sobre todo en la protagonista Ana, es una evolución o una involución.

## Invasión

“Invasión es la leyenda de una ciudad, imaginaria o real, sitiada por fuertes enemigos y defendida por unos pocos hombres, que acaso no son héroes. Luchan hasta el fin, sin sospechar que su batalla es infinita”. Imaginaria o real, dice. Pero sería incorrecto leer esos términos como una oposición; el propio enunciado transmite el sentido de una indiferencia ante tal carácter.

Precisamente el film se instala en una región a medio camino entre realidad e imaginación, se desplaza entre los registros “realistas” y su construcción “ficcional”. Y lo hace provocando perturbaciones en la percepción de la referencialidad.