

Unidad II: La ilusión

CLASE 5

Filmografía obligatoria

- [La vida es un tango](#), Manuel Romero (1939) – Argentina
- <https://drive.google.com/file/d/1PuRqs-yiwpfhu4A3--Va1jhBC-jqTc7s/view>
- [La diligencia](#), John Ford (1939) – EEUU
- <https://drive.google.com/file/d/1YJMolyLjgl7FjB1IbASA5viP89MfDU6Y/view>

Bibliografía Obligatoria

- Todorov, Tzvetan: “Presentación” y Metz, Christian “[El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?](#)” en Verón Eliseo (comp), [Lo verosímil](#), Colección comunicaciones, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.
- Russo, Eduardo: [El cine clásico. Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea](#), Manantial, Buenos Aires, 2008. Pág. 17-35; 74-77.
- [Bitacora](#)

CLASE 6

Filmografía obligatoria

- [La mujer del puerto](#) (1933) Arcady Boytler México.
- <https://www.youtube.com/watch?v=dh1amY9H88U>
- [La mujer del puerto](#), (1991) Arturo Ripstein, México
- <https://cinefiliamalversa.blogspot.com/2017/01/la-mujer-del-puerto-1990-arturo-ripstein.html>

Bibliografía obligatoria

- [Bitacora](#).
- María de la Luz Hurtado: “[El melodrama, género matriz en la dramaturgia chilena contemporánea: constantes y variaciones de su aproximación a la realidad.](#)”. [Revista Gestos](#), 1986.
- Cap 3. Rediseñar el melodrama popular . En: Karush, Matthew. (2013). [Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida \(1920-1946\)](#). Ariel. CABA.

CLASE 7

Filmografía obligatoria

- Saludos amigos (1942) Walt Disney
https://drive.google.com/file/d/11BA-Siq2MukdFag8OvCTkvJjvc8y_HtK/view
- Tres cantos a Lenin (1934) Dziga Vertov <https://www.youtube.com/watch?v=LblapEFkoD4>

Bibliografía Obligatoria

- Bitácora

CLASE 8

Filmografía obligatoria

- Rosaura a las diez, Mario Soffici (1958)
<https://drive.google.com/file/d/1aFKFDCzeGhKpcc7VhKq9Agf9udZtWlnC/view?usp=sharing>
- El hombre que mató a Liberty Valance, John Ford (1962)
- https://drive.google.com/file/d/1YqNutlg5JaVT2Z1EDNbBcPO_1lu6S695/view

Bibliografía obligatoria

- Bitácora.
- González Requena, Jesús (1986): "El sistema de representación clásico y las escrituras manieristas", La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk, Instituto de cine y Radio-televisión. Institute for the Study of Ideologies and Literature, Valencia/Minneapolis.
- Sanchez-Biosca, Vicente (1990): "La muerte del mito", Al Oeste, Fundación Municipal de Cultura, Oviedo.

Bitácora 5

-Industrialización del cine.

-¿De qué forma, la misma manera de hacer/comprender/ver el cine, modela la identidad cultural de naciones tan distantes como particulares?

-Dos grandes momentos: cinematografía clásica surge, se configura Hollywood como el epicentro del modelo. Las cinematografías latinoamericanas logran configurar su cinematografía industrial y sus épocas doradas. Luego el ocaso y crisis de ese modelo.

-Argentina pasa por la década infame, fraudes electorales. La caída de Wall Street hace que caigan los precios de nuestras materias primas. En este momento caótico surgen los grandes espectáculos de la industria clásica.

-Es gracias a la invención del sonido que la industria estadounidense resiste y que las latinoamericanas pueden surgir. El sonido suma espectacularidad al espectáculo y naturalismo al naturalismo propio narrativo clásico. "si el cine antes era la mitad de la vida, con el sonido es la vida entera."

Hollywood:

-Resultado de una persecución por parte de Edison hacía productores independientes conocida como "la guerra de las patentes," con el propósito de tener el monopolio de la producción cinematográfica. Se refugian en Los Ángeles, frontera con México.

-La mayoría de sus estudios se erigen antes de la primera Guerra Mundial.

-Buscan capitales externos y aparece Wall Street, lo que implica una reconfiguración del sistema productivo → la división del trabajo, se crean departamentos que se dedican a un momento de la producción, el director es otro asalariado más que solo interviene en el rodaje → Ingresa la figura del productor/supervisor que generalmente es un representante de Wall Street → censura, los estudios crean un organismo que se encarga de "recomendar" en torno al contenido temático de los films y se convertirá en vigilante de la imagen que los EEUU daría frente al resto del mundo a través del cine.

-El **MRI** se define en el momento en que Hollywood se está construyendo, por lo que es esperable que narre bajo ese modelo.

-El sistema de estudios será el bastión más sólido de la industria norteamericana (en comunión con el sistema financiero) y a ello quedarán supeditados el resto de los engranajes que componen el sistema: la producción por GÉNEROS y el SISTEMA DE ESTRELLAS serán regulados desde el interés -económico- de los estudios.

-Rol del director, y cualquier atisbo de autoría, queda relegado en favor de lo anónimo del productor.

-Sistema industrial de producción cinematográfica → un modo **regulado** de producir, hacer circular y consumir un producto que tiene, como rasgo, **el alcance masivo y su correspondiente rédito**

económico → sistema que apela a **fórmulas de eficacia comprobada** que configuran los moldes a partir de los cuales se inicia la "cadena de producción en serie" → **sub-sistemas que sostienen el**

modelo industrial: el sistema de estudios, el sistema de estrellas y los géneros → configuran un verdadero contrato de lectura con el espectador, sabe lo que va a ir a ver cuando va a ver un musical de la Metro, un melodrama protagonizado por Libertad Lamarque y producido por determinado estudio. Se construye la previsibilidad y que es la condición de posibilidad de las películas.

-La narrativa clásica se terminará de expandir y se naturalizará en el público → se reproducirá la ideología dominante, desde modelos de conducta a pautas de consumo. → Gran maquinaria de producir ilusión. ¿De qué?

-Texto-productora (estudio): cada productora habiéndose especializado en determinado género y determinadas estrellas, funcionan como explicativas por sí mismas. Una regularidad (y una especialidad) en las producciones de cada sello, que le permita al público reconocer y anticipar el tipo de espectáculo que ofrecería cada uno.

-Los géneros funcionan por sí mismo cuando tienen una cantidad limitada de temas, historias y una forma determinada de narrar esas historias. mientras los relatos se mantengan en esas limitaciones entonces va a funcionar la verosimilitud y la previsibilidad que todo género garantiza.

-Efecto de suspender la capacidad de sospecha del espectador pero sí mantener su capacidad de creencia. → Ilusión de realidad

-Grandes relatos nacionales → “el argentino iba al cine a aprender a ser argentino” → ¿cómo hace el cine para crear ese modelo?

Los comienzos del cine industrial – Los comienzos de una iconografía nacional

-La conquista del oeste – esa épica de unos hombres avanzando sobre el territorio hostil habitado por pueblos originarios y algunas pocas colonias españolas- se convertiría en el sello que acabará identificando a la nación norteamericana → cuando EEUU se completa como país, muere el Oeste (físico) y nace el Western, entrelazando mito y realidad.

-**Western** → coincide con el origen del cine norteamericano (The great train robbery (Asalto y robo al gran tren), de Edwin Porter, 1903) → el avance de la civilización sobre la barbarie va a ser también la configuración del ser nacional norteamericano → héroe solitario, mejor conocedor de las tierras que hay, conduce hacia la tierra prometida que solo él conoce; siempre esconde algún secreto ligado al orden de la violencia, una de las motivaciones del Western → el protagonista generalmente es respetuoso de los indios y el enemigo generalmente es otro colono corrompido por lo económico → grandes paisajes, planos abiertos y generales, extensas caravanas atravesando el paisaje, dificultades en el territorio, requiere del valor de los colonos → el relato religioso → Western es la promesa de futuro por excelencia → el relato anuda la conquista del este con la configuración de la ley; la venganza en realidad es búsqueda de justicia

-La lucha entre el orden constituido (el hombre blanco, la civilización) y quienes, fuera de la ley (generalmente indios o mexicanos), intentarán quebrantarla.

-personajes históricos convertidos en arquetipos sencillos, unívocos, definitivamente heroicos, hechos de “una sola pieza”; es decir: individuos “psicológicamente definidos, que luchan por resolver un problema claramente indicado o para conseguir unos objetivos específicos.

-**The Big trial (Raoul Walsh)** → John Wayne es América (las estrellas configurando identidades nacionales) → la chica, promesa de familia, promesa de prosperidad → caracterización dicotómica del malo, comparado al personaje heroico → motivación de la violencia es la venganza en este caso → el maniqueísmo con el que es tratado al Otro, el indio en este caso

-**Sonido** → El cantor de Jazz (1927) introdujo el inicio del cine sonoro lo que significó una reconfiguración de la producción así como también el afianzamiento del carácter mimético de la imagen cinematográfica → el sonido fue lo que logró sostener al cine tras la caída de la bolsa en Wall Street en 1929. → Tres modificaciones: aparecen otros géneros y el western prácticamente deja de hacerse en los 30. Hollywood podía perder público al no tener subtítulos (la mayoría eran analfabetos igual). Intenta doblar al español sus películas pero fracasa debido a que no podía representar el ciudadano nacional de cada territorio → Eso hizo que pudieran surgir cinematografías latinas como la de argentina, México y Brasil.

La industria cinematográfica argentina se levanta al ritmo del 2x4

-Con el sonido surge la posibilidad de hacer cine hablado en el propio idioma.

-El público: trabajadores que, provenientes de orígenes muy diversos (centro y sur de Europa), se nuclearon en Buenos Aires por el trabajo → El cine argentino les devuelve la imagen de sí mismos que aún no tenían.

-Cine esencial para la construcción del imaginario social. Y lo será sobre todo para el porteño, aunque que pronto irá difundándose, no sólo al interior sino al exterior –fundamentalmente Latinoamérica-, configurándose, con el imaginario porteño, el imaginario de la Argentina toda.

-Fecha de inicio del llamado período industrial y clásico argentino es el 27 de abril de 1933, primera película argentina sonora *¡Tango!* → una suerte de marca de origen del cine industrial de –al menos- la llamada Década de Oro del cine argentino (del 33’ al 45’ aproximadamente) → elementos que aparecen de forma recurrente en en buena parte de nuestro cine industrial: el tango y la producción a partir de un sistema de estrellas, encabezar la construcción de un “sistema de estudios” y va a construir las bases de una fórmula genérica.

-**Sistema de estrellas** → el bastión más sólido de nuestra industria→ figuras en las que se anudan, al mismo tiempo, el personaje – la persona – y la mezcla de ambos. Llevándose consigo su propio texto (su propia significación).

-**Sistema de estudios** → no se puede asegurar que se haya configurado un texto-estudio (productora) como en EEUU→ fue menos potente el sistema

-**Fórmulas genéricas** → hay una marcada inclinación al **melodrama** → Algunas excepciones de *¡Tango!*: el protagonista es un varón mientras que en la mayoría de los melodramas son mujeres. La familia, centro nodal del melodrama, es reemplazada por “los amigos,” ellos contendrán y encausarán a los protagonistas hacia los valores de nobleza y bondad.

-**Cine tanguero** → Así como en el western se habla entre civilización y barbarie, en el cine tanguero se habla del centro de la ciudad (lo pecaminoso, nocturnidad, éxitos de varones cantores y pérdida de las mujeres) y los barrios (promesa de familia) → a los varones les va bien pero a costa de la pérdida de un gran amor, generalmente prostitutas. → el tango no aparece solo para esgrimir los argumentos de la historia o construir los perfiles de los personajes sino para estructurar el relato con una sucesión de tangos cantados. Sobre esos tangos se tejen historias sencillas → por eso lo relaciona con la revista musical y no tanto con el melodrama. → la mujer cantante no puede ser madre→ el paso del tiempo es el tópico por excelencia, siempre el tiempo pasado fue mejor → configuran su propio universo de verosimilitud, entendiendo que esos universos no se reducen sólo a designar un número acotado de historias (o temas “decibles” por el cine) sino, con ello, una forma particular de “decir”.

-**Tópicos:** el tiempo, mirar al pasado con nostalgia. Cantores exitosos pero tristes. Chicas de “dudosa reputación” vs las muchachitas de barrio y vida diurna. La noche porteña, brillos de neón y aplausos. La inocencia en el Barrio, lo pecaminoso en el Centro de la ciudad, el éxito en París, marcando el recorrido de los cantores, e indicando con ello que el ascenso social por la vía del espectáculo es posible.

-Dos grandes variantes: ópera tanguera y la cabalgata tanguera o sin río→ se narran muchos años de historia que generalmente empiezan en tiempo pasado y termina en el presente de la producción, una historia común para que el espectador se identifique → la trama argumental también se desarrolla sobre una sucesión de tangos cantados → sin duda el tema es el paso del tiempo.

El ingreso tardío del western a la Clase A. Se densifican los héroes.

-Hollywood (mediados y fines de década del 30) mejora su equipamiento, más liviano y portable, se perfecciona la técnica del doblaje. Vuelve el western, chabón, y sale de la B → Conserva sus tópicos fundamentales pero introduce la novedad de una mayor densidad dramática a través del diseño de sus personajes protagónicos → el héroe ahora será, generalmente, el jinete solitario de una conquista que pocas veces le depara el rédito esperado.

-Los tópicos del género quedan planteados y también su universo de verosimilitud → el tema gira en torno a una disputa por el territorio → personaje masculino protagónico: violento pero de corazón noble (bueh), jugador y machista, oficia de redentor solitario de la comunidad aunque también de prófugo de la justicia (una te pido que hagas bien). La idea de “futuro” es lo que debe sacrificar para poder garantizarsela a la comunidad. → prototipo de mujer: señorita elegante del Este y la que tiene la nobleza cómplice que necesita el héroe, como la imposibilidad de conformar con él un hogar.

Verosimilitud/realidad, historicidad/Mito.

-El cine puede configurar rasgos identitarios nacionales. Para ello, las cinematografías industriales se llenan de referencias históricas y topográficas propias de cada lugar, y las sintetizan en arquetipos y

tópicos –siempre los mismos- reconocibles por sus públicos. Las síntesis, tan efectivas como maniqueas, pagan el precio de alejarse de lo real de La Historia y de sus protagonistas, al mismo tiempo que configuran sus mitos. Estas películas resultan invariablemente creíbles para el público debido a la noción de verosimilitud.

-Verosimilitud → mecanismo que nos hacen creer que lo narrado se ajusta a la realidad cuando en realidad se está adaptando a los límites del género en sí → es una máscara detrás de la cual se ocultan las leyes textuales del género → Cuanto más mito, menos historia. Cuanto más verosimilitud, menos realidad → el MRI (modelo clásico) que, gracias a unas estrictas pautas constructivas (artilugios textuales) que garantizan el *raccord*, tiende a ocultar el trabajo de puesta en escena y montaje, en favor del desarrollo claramente denotativo de las historias que narra.

-Verosímil, que viene a llenar el vacío abierto entre las leyes del lenguaje y lo que se creía que era la propiedad constitutiva del lenguaje: su referencia a lo real.

-Lenguaje-sombra, con formas quizá cambiantes, pero que no por ello son menos las consecuencias directas de los objetos que reflejan.

-*Corax* → lo verosímil no era para él una relación con lo real (como lo es lo verdadero), sino con lo que la mayoría de la gente cree que es lo real, dicho de otro modo, con la opinión pública. Es necesario que el discurso esté en conformidad con otro discurso (anónimo, no personal), y no con su referente.

-Los espectadores se prestan con gusto a esta suerte de ilusión cuando de ella nace un embrollo divertido (Beaumarchais, autor de Las bodas de Fígaro) → no hace referencia a la opinión común, sino a las reglas particulares del género que cultiva.

-*Platón y Aristóteles (mean girls)* → lo verosímil es la relación del texto particular con otro texto, general y difuso, que se llama la opinión pública.

-Clásicos franceses → hay tantos verosímiles como géneros y las dos nociones tienden a confundirse (se pasa del nivel de lo dicho al nivel de decir).

-Lo verosímil es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto.

-Dos niveles esenciales → como ley discursiva, absoluta e inevitable; como máscara, como sistema de procedimientos retóricos, que tiende a presentar estas leyes como otras tantas sumisiones al referente.

-Metz, Genot, Kristeva → estudia lo verosímil como sistema de justificaciones (Genot), como arsenal sospechoso de procedimientos y de trucos que querrían hacer natural al discurso (Metz) en medios donde la existencia de los géneros no es discutida: textos literarios o films.

-Lo propio de todo pensamiento nuevo es liberarse tanto como sea posible de lo verosímil; se podría incluso invertir esta ecuación y decir: se consideran nuevos y verdaderos los discursos cuyas leyes de verosimilitud no han sido aún percibidas.

El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil? (Todorov)

El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?

-En cine, muy a menudo, es el decir quien decide soberanamente lo dicho → una convención tácita y generalizada pretende que la elección del film como medio de expresión, como forma del decir, limite por sí misma desde un principio el campo de lo decible, imponiendo así la adopción preferencial de ciertos temas; hay, en toda la fuerza de la expresión, temas de films (en tanto no existen «temas de libros» en un sentido similar), y algunos contenidos, en detrimento de otros, son considerados «cinematográficos».

-El mérito principal de las distintas corrientes del “nuevo cine” es que lo dicho se pone a menudo a gobernar el decir. El cineasta “nuevo” no busca un tema, tiene cosas que decir y las dice con el film.

EL FILM Y SUS TRES CENSURAS

-Censura política, o de la censura de las indecencias. → mutila la difusión

-Censura comercial → autocensura de la producción en nombre de las exigencias de rentabilidad.

verdadera censura económica → como la primera, es una censura institucional. → mutila la producción

-Censura ideológica o moral → procede de la interiorización abusiva de las instituciones en ciertos cineastas que no tratan de escapar al círculo estrecho de lo decible recomendado a la pantalla. → mutila la invención.

LO VEROSÍMIL

-Aristóteles → verosímil se define como el conjunto de lo que es posible a los ojos de los que saben. Identificando lo posible con lo posible verdadero, lo posible real.

-Otra vez con los clásicos franceses del siglo XVII → es verosímil lo que es conforme a las leyes de un género establecido. En relación con discursos y con discursos ya pronunciados que se define lo Verosímil, que aparece así como un efecto de corpus → la leyes de un género se derivan de las obras anteriores de dicho género → reducción de lo posible, restricción cultural y arbitraria de los posibles reales, es de llenos censura: deben ser autorizados por discursos anteriores.

LO VEROSÍMIL CINEMATOGRAFICO

-El cine tuvo sus géneros que no se mezclaban (aún hay algunos), cada uno tenía su campo de lo decible propio y los otros posibles eran allí los imposibles.

-El cine funciona como un vasto género con su lista de contenidos específicos autorizados, se catalogo de temas.

-Cohen-Seat hablaba en 1959 de cuatro rubros en los que el contenido de los films podían entrar: lo maravilloso, lo familiar, lo heroico y lo dramático.

-Lo verosímil acrecienta un poco más las alienaciones de cada uno.

-Leenhardt dice que el cine tradicional, fuera de sus invenciones de estética formal nos ha enseñado pocas cosas, a no ser el cine mismo como forma nueva de expresión → Con Cohen-Seat coinciden en comprobar la existencia de una restricción de lo dicho. → la censura que se ejerce a través de los Verosímil funciona como una segunda barrera, un filtro invisible.

-Las censuras institucionales apuntan en el cine a la substancia del contenido, ya sea a los temas que no corresponden sino a una clasificación de las principales «cosas» de las que pueden hablar los films: el film «políticamente audaz» o el film «atrevido» son censurados, el film «de amor» o el film «histórico» no lo son, etc, en tanto que la censura de lo Verosímil apunta a la forma del contenido, es decir, al modo en que el film habla de lo que habla (y no aquello mismo de lo que habla), la restricción de lo Verosímil alcanza virtualmente a todos los films, más allá de sus temas. → Lo que se llama ideología proviene en gran parte de la forma del contenido (Hjelmslev)

LOS POSIBLES DE LO REAL Y LOS POSIBLES DEL DISCURSO

-Verosímil es cultural y arbitrario: lo que excluye y lo que retiene varía según el país, época, artes y géneros. → las variaciones afectan al contenido de los verosímiles, no al status del Verosímil: éste reside en la existencia misma del acto de restricción de los posibles → es reiteración del discurso → Arsenal sospechoso de procedimientos y de trucos que querrían naturalizar al discurso y que se esfuerzan por ocultar las reglas. Naturalización de lo convenido y no lo convenido mismo

-La verdad de hoy puede siempre tornarse lo Verosímil de mañana: la impresión de verdad, de brusca liberación, corresponde a esos momentos privilegiados en que lo Verosímil estalla en un punto, en que un nuevo posible hace su entrada en el film: pero una vez que está allí, se vuelve a su vez un hecho de discurso y de escritura y, por ello, el germen siempre posible de un nuevo verosímil.

-La convención es lo que posibilita lo Verosímil → entre dos actitudes que se oponen a esa ilusión

→ asumir y exponer la convención (ej Hitchcock), ofrecer la obra como producto de un género reglamentado; lo que lleva a que el lenguaje de la obra se resista al propósito de dar la ilusión de que sería traducible en términos de realidad. Renuncia a lo Verosímil. El western no representaba cosas sanas sino que las representaba sanamente, era franco. Nunca pretende ser más que discurso mientras que la obra verosímil trata de persuadir, se pretende y pretenden que le crean → no hay verosímil, hay convenciones verosimilizadas. → se parece a lo verdadero sin serlo.

→ escapar con los films nuevos: advenimiento al discurso de un nuevo posible, que ocupa el lugar correspondiente a una convención vergonzosa.

El cine clásico (Russo)

-Bordwell, Staiger y Thompson establecen su vigencia entre 1917 a 1960

-Dos posturas:

→la de poner en discusión el qué es; una idea que hasta determinó de algún modo las formas de ver y hacer films→ contribuye a determinar la emergencia de formas efectivas, que incluso logró marcar con fuerza muchas acciones y obras concretas a lo largo de la historia cinematográfica.

→analizar las estructuras y procesos internos que lo hacen reconocible

-Cuando se piensa en cine clásico se piensa en Hollywood→ En los textos que se ocupan del tema, Hollywood se establece como referencia rectora→ lejos de establecerse sobre cimientos universalistas, a expansión y globalización del cine clásico estuvo históricamente ligada a cierta perspectiva sobre lo "norteamericano" que parece indisoluble de su misma configuración

-Desde el plano material, resalta la posibilidad de advertir como propia del cine clásico una forma de producción de films → El sistema de estudios de Hollywood fue un complejo tecnológico e industrial, con prácticas sólidamente reguladas de producción, circulación y consumo, y cierta adecuación entre condiciones materiales, funciones sociales y estilos técnicos y artísticos, que determinaron que en el siglo de vigencia el cine clásico como forma predominante, tuviera importancia decisiva ciertos sistemas de integración en cuanto a la producción, circulación y consumo de films, En su intento preocupar un mercado que, sin perder su carácter nacional, desde el inicio se pensaba en términos de su expansión y asentamiento planetarios → El modo de producción está íntimamente ligado a la emergencia de un estilo. → Universo imaginario que crece a partir de los fines y que modela mucho de los deseos, fantasías, sueños y pesadillas de la cultura de masas. La de cine clásico era una estrategia proclive a un sincretismo creciente de formas y materiales, cuya factura no era sino colectivo. De allí que muchos hayan enfatizado su carácter sistémico.

CINE CLÁSICO COMO ESCUELA

-Langlois decía que una vez que el público había entendido, el realizador podía ensayar una nueva forma. En el cine mudo, enlace entre el realizador y el espectador ya tan cercano que fue el único periodo, a mediados de los 20, en el que un público masivo aceptó la experimentación de vanguardia. Se convirtió en evidente que el público desempeña un rol activo en la creación artística→ a partir de los 30, El espectador no es sólo considerado por el realizador sino que todos los espectadores, agrupados bajo la figura del público, son considerados en cuanto a la economía del cine. Nace el término genérico "el público."

-El cine clásico trajo sus normas y convenciones de modo altamente persuasivo, haciendo que los films parecieran establecer sus diferencias principalmente en el plano de las historias narradas. Esto no implica necesariamente que no estilístico la estandarización fuera completa. La institucionalización del cine como gran dispositivo narrador en el siglo XX llevó a que las convenciones de ese estilo clásico comenzaran a ser consideradas por muchos como un "lenguaje cinematográfico"

-Posible establecer patrones en los modos de mostrar y de narrar a los que tendían → cámara normal, fija e inmóvil la mayor parte del tiempo, planos generales, composición de cuadros centrípetos con los acontecimientos más importantes en el centro→ espacio temporal: Las acciones tendían a ser todas iniciadas, desarrolladas y culminadas en cada plano, es decir, sus planos eran autárquicos, cada uno de ellos era capaz de contener un acontecimiento completo → la estabilización clásica del lenguaje cinematográfico pareciera relacionarse con un estilo fundado en el equilibrio y la inclusión del espectador en un régimen de cierta habitabilidad en el espacio y la ficción, el cultivo es una funcionalidad al servicio de la narración y la tendencia a una lógica de transparencia en las formas de organizar el tiempo, el espacio y la acción

ESPECTADOR CLÁSICO

-No necesariamente pasivo → organiza operaciones cognitivas específicas que no sean menos activos por ser habituales y familiares → El sistema clásico no es ingenuo. Recuérdese que en circunstancias normales de exhibición, la velocidad de comprensión de un espectador está absolutamente controlada. El espectador no necesita rebuscar muy hacia atrás en el film, pues sus expectativas están dirigidas hacia el futuro la exposición preliminar en plaza los esquemas rápidamente en su lugar, la naturaleza radical de la mayoría de las hipótesis permite una rápida asimilación de información. La redundancia mantiene la atención en cuestiones inmediatas → La narración clásica controla el ritmo del visionado pidiendo al espectador que construya el argumento y el sistema estilístico en una forma sencilla: construir una historia denotativa, unívoca e íntegra

-Como modo narrativo, el clasicismo corresponde claramente a la idea de "film ordinario" de la mayoría de países consumidores de cine del mundo

-Las formas propias del cine clásico pueden ser advertidas como producto de cambio de orientación rotunda en cada uno de los rasgos de estilo característicos de cine de los comienzos → En estas transformaciones no han sido determinantes las innovaciones tecnológicas. Una metamorfosis de las prácticas y convenciones del cine, de la forma de concebir una película y del contrato que establece con sus espectadores → El momento del surgimiento del cine clásico es también el del nacimiento de un nuevo modo del espectador.

-Se propone como un afinado dispositivo para contar historias con recursos provenientes de ámbitos diversos

ORGANIZACIÓN NARRATIVA

-No son pocos quienes consideran que el cine se inventó convocado por una finalidad narrativa. Otros pensaron en proponer un espectáculo que no tuviera como finalidad principal lo narrativo, sino una experiencia espacio temporal, con lo sensible. No necesariamente el hecho de contar una historia mediante imágenes. Es más, ciertas vanguardias no dejaría de pensar lo narrativo como una impureza de la que el cine debería desembarazarse para entrar al terreno de las artes.

-Planos, encuadres, escenas, secuencias.

NARRACIÓN CANÓNICA

-La película clásica de Hollywood presenta individuos psicológicamente definidos que luchan por resolver un problema claramente indicado → La dependencia de la causalidad centrada en el personaje y la definición de la acción como un intento de conseguir un objetivo son características sobresalientes del formato canónico → En cuanto al argumento el fin clásico respeta el modelo canónico de establecimiento de un estado de la cuestión inicial que se altera y que debe volver a la normalidad estructura causal doble, dos líneas argumentales: una que implica un romance heterosexual y otra que implica otra esfera. Cada línea tiene un objetivo, obstáculos y un clímax → tiende a ser omnisciente, altamente comunicativa, y sólo moderadamente auto consciente → esto depende del género que con frecuencia crea variaciones respecto de estos preceptos

TEXTO CLÁSICO REALISTA (concepto de Colin MacCabe)

-Williams considera que la noción predominante que se tiene del cine clásico es una amalgama del texto clásico de MacCabe (instala un tono político) y el del cine clásico de Bordwell Staiger y Thompson (un tono estético)

-Si antes es la representación visual erigida por ideales renacentistas que habla de un sujeto a la vez dominador y dominado por su campo de visión, se enfatizaba el poder de la mimesis en un sentido óptico, desde la semiología del cine se propuso que las convenciones en cuanto a la narrativo no eran menos determinantes → El cine concebido como texto clásico y realista (debido a las fuerzas naturalizadoras de la experiencia que lo regulaban) fue pensado como creador de mundos de ficción

coherentes, con relaciones claras entre causas y efectos, habitado por personajes congruentes y adaptados a las historias que les tocaba vivir. El realismo psicológico ella también uno de sus atributos y las reglas de su sintaxis determinaba lo correcto y lo incorrecto en cuanto al armado de sus propuestas narrativas

-Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis → “ *El cine clásico realista intentaba borrar la huellas del trabajo de la película, haciéndole a pasar por natural y reproduciendo así el mundo vago y no teorizado del sentido común, es decir de la idea ideología dominante en el sentido de Althusser*”

-Se relaciona con Barthes por esa falta de esfuerzo en la comprensión narrativa y el reconocimiento del mundo presentado en pantalla como grado cero de la escritura cinematográfica. También una aplicación de los “efectos de realidad”, ciertos detalles reforzadores de la ilusión realista que vendrían a garantizar la calidad del relato en tanto representación fiel de un mundo exterior. → El término clave era la condición “ dominante “ atribuible al cine convencional. → “ *El cine dominante heredó de la novela decimonónica un determinado tipo de organización textual que situaba al lector espectador como “ sujeto que se supone debe conocer “. El texto clásico, literario o filmico, era reaccionario no por “ inexactitud “ mimética si no a causa de su actitud autoritaria respecto al espectador.*” (Stam)

-Un examen atento a géneros enteros como la comedia musical y el horror film, corroen insidiosamente las bases del discurso de sobriedad y transparencia que subyace en la apelación al texto clásico realista.

Bitácora 6

-Melodrama → uno de los modelos genéricos más influyentes.

-Melo→ música

-Dentro del tercer orden de las imágenes: cinematográfico→ Se despierta un imaginario

-No queda paralizado en el tiempo, sino que se regenera constantemente, se actualiza en sus temáticas y la manera de abordarlas.

-trasciende las fronteras de su verosímil, ingresando en otros tipos de producciones (cine de autor, diversos géneros) lo que llamamos transgénero, hipergénero, o género transversal a otras producciones. De este modo, el melodrama se infiltra en otros discursos

-Figura materna →de gran importancia→ tierna→ con el poder de perdonar

-Figura paterna →duro → genera idea de castigo sobre la mujer o aquella persona que transgrede las normas establecidas moralmente por la sociedad

-Elementos indispensables del género (cuestionados por Altman)

el género como esquema básico o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria;

el género como estructura o entramado formal sobre el que se construyen las películas;

el género como etiqueta o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores;

el género como contrato o posición espectral que toda película de género exige a su público.

→Altman crítica esta estructuración porque hay híbridos y mutantes. No todo film cumple enteramente con los rasgos que caracterizan a determinado género.

ANTECEDENTE Y RASGOS DEL GÉNERO MELODRAMA

-Vínculo con la tragedia griega → la idea de destino ya marcado de los personajes, destino que es insoslayable y que está predeterminado por circunstancias ajenas a la voluntad de los mismos → idea del héroe que se enfrenta no contra los dioses sino contra circunstancias sociales, reales y concretas → empleo de la música para enfatizar las emociones de los personajes o las situaciones (pleonasma) → tener en cuenta que también tiene antecedentes en el drama musical renacentista y la ópera.

- La Comédie Larmoyante aporta al melodrama el sentimentalismo conservador y moralizante, las pasiones suaves y la virtud recompensada.

- La comedia negra inglesa, aporta el gusto por lo maravilloso, la presencia de un héroe romántico y solitario, marcando la lucha individual contra la modernización y proletarización urbanas.
 - La novela de folletín → al venderse estas historias por capítulos junto con los diarios, genera una homogeneización del público, puesto que distintos sectores sociales acceden al mismo tipo de obras → cada capítulo nos plantea una intriga que se espera que se deleve en el siguiente
 - La pantomima, aporta la gestualidad exagerada
 - Uso de una retórica elevada para una producción destinada a públicos masivos, tiende a hacer creer al espectador la calidad del espectáculo que está viendo.
 - Apelar a emociones como el temor y la piedad, frente a los avatares que suceden a los personajes, tienden a generar una inmovilidad en el espectador, para no cometer los mismos errores y no atravesar por las mismas circunstancias.
 - El esquematismo de los personajes (falta de profundidad psicológica).
 - La conformación de estereotipos (la distinción entre buenos y malos).
 - La coincidencia abusiva (todos los acontecimientos dramáticos recaen sobre un mismo personaje o familia).
 - Hiperemotividad
 - El melodrama tiene una base ideológica conservadora, que tiende a que cada uno permanezca en el lugar que el destino le tiene preparado→ adoctrinar a los consumidores de este género acerca de las conductas apropiadas e inapropiadas del individuo*
- CONTEXTO HISTÓRICO SOCIAL.

-Desde sus comienzos, la cultura argentina se encontró dividida en dos grandes facciones. Tanto Unitarios como Federales tuvieron sus relatos de ficción fundantes, marcando, en palabras de Nicolás Shumway, las ficciones orientadoras que serán el basamento de una nación que nace con pensamientos contrapuestos, y, hasta se podría decir, irreductibles.

-La producción cinematográfica industrial en dos grandes tendencias: la burguesa y la popular (Getino)→ burguesa: producciones destinadas a un público de clase acomodada, que no tiene preocupaciones económicas ni morales. Los realizadores de esta tendencia se van a preocupar más por la buena factura de sus films, o por aspectos estéticos innovadores. → popular: habrá una preocupación por lo socio económico, tanto en el plano de lo rural como de lo urbano.

-Monsiváis → *"El melodrama es el molde sobre el que se imprime la conciencia de América Latina. La aceptación de la pobreza "estructural", una singular visión de la democracia, la ingesta cotidiana de violencia y hasta las ideas de lo nacional se elaboran con los gestos y estallidos propios del folletín"*→ encasilla al melodrama, un género cerrado en sí mismo.

-Karush → habla de los barrios populares que se configuran entre la industrialización y la inmigración (Anarquistas, socialistas,comunistas integran gran parte de la masa migratoria)→ El tango (musical) y el sainete (teatral), nutren la cultura masiva de elementos melodramáticos, como alabar la dignidad de lo humilde y denigrar al rico por egoísta e inmoral. Y de este modo, también contribuye a generar imágenes narrativas polarizadas, que luego se verán plasmadas en fuertes divisiones sociales. →doble vertiente de los espacios ocupados por los sectores sociales de clases más bajas: por un lado, consumidores de novelas de folletín, de carácter melodramático y difusoras de una identidad nacional, por otro lado, potenciales subversivos.

POSIBLES MIRADAS SOBRE EL MELODRAMA

DESDE LA INDUSTRIA CULTURAL → Adorno y Horkheimer consideran que los productos de cultura de masas son formadores de audiencias. Al modelar la conciencia popular, logran, de alguna manera, despolitizar a la clase trabajadora, que deja de cuestionar su statu quo → el melodrama, en tanto producto industrial, no sería más que un elemento ideologizante, que no permite pensar a los espectadores, que le regala la ilusión de realidad repitiendo la realidad en la que viven. El individuo que consume cultura de masas en estos términos, tendría abolidas sus facultades reflexivas. →quizás aplica

más desde donde escriben (EEUU), en los melodramas argentinos se está muy lejos de pensar que están narrados desde concepciones tan cerradas. → Otros pensadores, ven el consumo de la cultura de masas como un proceso activo, donde el consumidor produce sus propios sentidos a partir de la mercancía ofrecida.

DESDE LA MATRIZ DEL PENSAMIENTO → Siempre subyace un mensaje → Los mitos ordenaban y explicaban un orden de jerarquías en las sociedades arcaicas, la tragedia los retoma en forma de gran espectáculo durante el mundo antiguo. El melodrama lo hace desde mediados del S XIX hasta la década de los '40 en Argentina → **matriz de pensamiento (Argumedo)**: la articulación de un conjunto de categorías y valores constitutivos, que conforman una trama lógica conceptual básica y establecen fundamentos de determinada corriente de pensamiento. Esta trama está constituida por vertientes internas diversas, que son ramificaciones de un tronco común, incluyendo múltiples matices, características particulares e incluso contradicciones. → Se toman conocimientos que no necesariamente son del espacio científico sino de otros lugares → relación con la idea de rizoma (mezclada, tejido, trama, que no tiene discurso único, con elementos contradictorios) → el melodrama como género resulta aleccionador, moralista y conservador. Plantea lo que está bien y lo que está mal. Adoctrina acerca de modos de actuar y de posicionarse en una sociedad → plantea pares binarios (bien/mal, ricos/pobres) que se vincula con la estereotipación → melodrama como una matriz de pensamiento, con características lógico-conceptuales, ampliamente aceptadas, que orientan la percepción de la realidad y las conductas a seguir. Siguiendo con el concepto de Argumedo, la matriz de pensamiento propone definiciones sobre la naturaleza humana, la constitución de las sociedades, su composición y desarrollo. Se propone una interpretación de la historia y brinda elementos para la comprensión de fenómenos del presente, así como hipótesis sobre los comportamientos políticos, económicos, sociales y culturales. La matriz de pensamiento presenta fundamentos para optar entre valores o intereses en conflicto

→ nos orienta sobre los valores a seguir, nos hace permanecer inmóviles frente a distintas problemáticas, que están dadas y aceptadas como rasgos particulares de la sociedad en que vivimos

REIVINDICACIÓN DEL MELODRAMA COMO RECONOCIMIENTO DE UNA SOCIEDAD

-El género en cuestión puede adoptar formas variadas en diferentes países, pero en Latinoamérica puede estudiarse como una unidad. Es el género en que se identifican los sectores populares y cultos. Permite estudiar la no contemporaneidad y los mestizajes culturales. (**Martín Barbero**) → trabaja sobre la veta profunda del imaginario colectivo → Cuando el autor habla de reconocimiento le otorga el sentido de interpelación. Una trama simbólica de interpelaciones y reconocimientos que pone en evidencia la constitución de los sujetos de modo individual y colectivo → melodrama como drama del reconocimiento; lucha por hacerse reconocer, estableciéndose una analogía con la historia del continente latinoamericano que busca hacerse ver → “recuperación de la memoria popular a través del imaginario que fabrica la industria cultural” y al mismo tiempo “metáfora de los modos de presencia del pueblo en la masa”. De este modo, para este autor, hay una construcción conjunta del melodrama en el devenir de los acontecimientos de la historia, de la vida y la familia.

-De la re-presentación (la redundancia) a la representación del individuo. → Re-conocer, dar a conocer lo ya conocido → reconocer como una interpelación a esa clase social que se considera que va a estar relegada o condenada a una forma de pensamiento más bajo

-Reivindicar al género donde da a conocer ese entramado simbólico que tienen determinados sectores, lo hace entendible y visible → Historias que no se querían contar y se cuentan a través de la industria → sectores sociales que no se muestran en las pantallas son mostradas

MELODRAMA Y TELENOVELA

-Los rasgos definitorios del melodrama se van a repetir en la telenovela, bajo un nuevo formato que es la serialidad.

-La telenovela está íntimamente relacionada con el consumo → alto compromiso de la audiencia.

-Asumen un rol social concientizador al tomar problemáticas que se vinculan con la actualidad.

-Las mujeres fueron las principales destinatarias, mujeres que quedan en sus hogares mientras los maridos trabajan, son moldeadas en sus conductas por estos programas. Por lo general se trata de mujeres que asumen su lugar de sumisión frente al hombre

-Final feliz (siempre)

-Respecto de la producción industrial, la telenovela es el género de mayor producción en Latinoamérica.

-Distintas etapas:

1- Inicial: (años '50 y '60) la prehistoria del género. Se realizaban en vivo, sin cambio de decorados, y no quedan registros filmicos de esta etapa; (cuarto orden de las imágenes)

2- Etapa artesanal: ('60 y '70) Con el surgimiento del videotape, a fines de los '50, se puede comenzar a editar el material registrado, hay cambio de escenarios para las acciones, se pueden repetir las tomas defectuosas, lo cual da una nueva dinámica al género;

3- Etapa industrial: ('70 y '80) Cada país busca su identidad a través de elementos narrativos, estéticos y ritmos propios. Se conforma un star system propio del género y predominan los rasgos regionales y modismos de cada país;

4- Etapa de transnacionalización: las telenovelas comienzan a ser un producto exportable, enlatado. Hay requerimientos para esa comercialización en el exterior, como ser la cantidad de capítulos (180-200), la calidad de la imagen y estándares de sonido, temáticas universalizantes (con lo cual se pierden los regionalismos). Los modelos productivos de las telenovelas, desarrollados en Latinoamérica, no existían en Europa, y este género comienza a ocupar espacios en las pantallas europeas, no solamente por la necesidad de cubrir horas de programación sino por el interés que despiertan estos contextos latinoamericanos, y la exuberancia de sus paisajes, en definitiva, lo pintoresco que resulta.

-La telenovela permite, a diferencia del melodrama cinematográfico, que haya historia en paralelo, mayor cantidad de personajes, desvíos-cruces – siempre manteniendo la necesidad de que cada capítulo deje una incógnita pendiente, para que el espectador necesite ver el próximo programa.

MELODRAMA NORTEAMERICANO

-Piero Brunetta→ Por lo general se trata de un melodrama familiar, que en sus comienzos retoma el teatro dramático y la novela de folletín, como puede verse en algunos de los melodramas filmados por Griffith. Abarca obras con diversidad temática y estilística. No es tan definido como en Latinoamérica.→ Una diferencia radical que marca al melodrama norteamericano es el lugar que ocupan las mujeres. Los personajes femeninos suelen ser activos, definidos, temerarios, impulsan a los otros a la acción, son audaces. Adoptan una figura fuerte, densos psicológicamente, casi opuestos a las figuras débiles, postradas, tiernas del melodrama latinoamericano. No suele ser un personaje pasivo.→ Estas obras tienden a ser relatos de amor, o plantear escenarios familiares, tendientes a alcanzar la felicidad privada, personal. Está presente la noción de sacrificio.

EJEMPLOS EN CLASE

Madreselva →Empieza con un asesinato, más característico del cine negro pero despues vemos que están grabando una escena (cine dentro del cine)→ sacrificio del personaje femenino, dejando a su amor que se case con su hermana→ la muerte del padre como castigo por todos los pecados→ hombres flojos (Christensen), no lucha por el amor sino que se termina casando con la hermana → es lógico que se ponga a cantar en las situaciones en las que lo hace

Ayúdame a vivir → el canto irrumpe (el marido la va a dejar y ella empieza a cantar)

Amo y Señor (telenovela) →sexo y violencia como elementos claves→ALONSOOO NOO

Boytler→trabajo con eisenstein (montaje, puesta de camara, iluminacion)→ relato lineal→ Rosario despues de saber que cometio incesto, se suicida

Ripstein→relato dividida en partes que lleva el nombre de la persona que narra la historia (cinco veces la misma historia)→ cada relato tiene una variación→ Rosario no se suicida al enterarse del incesto (final feliz, pero en que consiste)→ planos generales, travellings, muy pocos primeros planos.

El melodrama (María de la Luz Hurtado)

-dramaturgia chilena contemporánea→ movimiento teatral universitario (1941) vinculado con las formas teatrales europeas y norteamericanas de vanguardia, a las que se conoce como modelo inspirador para su modernización y para la obtención de jerarquía de alta cultura o de elaboración estética superior

-Proceso dinámico entre sustrato común (desde sus bases creatrices) e innovación es lo que va evolucionando la cultura y el arte, conformándose identidades nacionales más amplias y englobadoras

-Melodrama tiene hondas raíces en la cultura hispanoamericana y chilena, manifestándose en diversas formas de expresión cultural (literatura, canción popular, opereta, cine, radio, televisión, novela).

-Formas→ elementos constitutivos de la estructura dramática clásica: situación o medio social en donde se ubican protagonistas/antagonistas, conflicto, fuerzas que chocan, desenlace)

-Significación→ cualificación que los elementos antedichos adquieren, al ser articulados de una manera dada en relación a hechos sociales, simbólicos y valoricos→ es posible establecer proyecciones que van de lo particular, a lo general, de lo individual a lo social.

-Existen géneros como el melodrama, cuyo arraigo en la cultura de la sociedad es tan fuerte, que sus matrices básicas de significación suelen hacerse presentes en producciones diversas a través del tiempo. Y, lejos de rígidos, poseen la capacidad de rearticularse para responder a las necesidades de los sujetos en cada situación socio-política

-Características melodrama→ Situación es siempre la familia, la cual es el punto de cruce de los diferentes niveles de vida (social). Esta es de clase media o baja, urbana o rural, y está compuesta por un progenitor en general viudo, por hijos en edad casadera y por un sirviente antiguo (en el caso de la clase media). Todos ellos han constituido una unidad integrada, caracterizada por el respeto mutuo, el amor y la confraternidad con los sirvientes o los más pobres: no hay discriminación social. Han tenido un pasar económico digno, en el cual se satisfacen las necesidades básicas de subsistencia y se relacionan con los bienes materiales, entendiéndose como bienes de uso simbólico, que prestan un servicio desde un lugar que forma parte de una cotidianeidad vivida por generaciones y no como bienes de cambio proveedores de status.

→ Conflicto: se introduce por la ruptura de un miembro de la familia con los valores y formas de vida tradicionales, desintegrándola. Sabemos que el melodrama utiliza los estereotipos de “los buenos” y “los malos”. En este caso el responsable de lo sucedido es el ‘malo’, que puede ser el cónyuge de alguno de los hijos, o un miembro de los grupos dominantes: aristócratas decadentes o funcionarios estatales venales. Siempre es un elemento externo a la familia sanguínea el que ejerce influencias negativas sobre sus miembros..

→ Inductores que atraen a la caída: fundados en los valores modernizantes de la sociedad de consumo capitalista, en su momento de usufructo o de no producción. El objetivo de vida adoptado es la conquista de status, el lucro, el lujo ostentoso y el culto a la atracción física (las mujeres que usan adornos y pinturas, que hacen uso de su erotismo y que, por cierto, pasan necesitando dinero, son las ‘malas’ de este melodrama). La conducta interpersonal consecuente es autoritaria, jerárquica, clasista, instrumentalizándose personas y bienes materiales para el logro de esos objetivos.

→ Principal símbolo de caída provocada por la ruptura familiar: pérdida de la “pureza” en el caso de la mujer y el abandono de la madre en el caso del hijo

→se profundiza el desequilibrio por el goce de las posesiones familiares a mano de los malos, de nuevo recursos mal adquiridos, llevando una vida licenciosa, mientras la madre y los “buenos” de la familia caen en una triple privación: afectiva (soledad y desamor), moral (no puede realizarse en la unidad familiar y en el respeto de sus miembros a los valores) y material (caen en la pobreza)

→el sufrimiento progresivo del “bueno” y la impunidad del “malo” llevan a una tensión que termina en el restablecimiento de la justicia y reunificación familiar.

→**Resolución** → arrepentimiento del hijo desertor, vuelve la madre al hogar: al arrepentirse vuelve a la comunión con la gran familia terrena, y por ende, con la celestial la conclusión final es la muerte de uno de estos personajes, como acto de purificación y de expiación. La justicia, el perdón, la felicidad, son atributos de Dios y no de los hombres → se castiga al “malo” cuando es un miembro externo a la familia, cuando es crítica social el hacer justicia moral implica ir en contra de la justicia estatal: el justiciero popular se transforma en el “malo” ante los ojos de la sociedad

-Toca diferentes esferas de significación estratégicas→ la psicológica, por cuanto profundiza fuertemente la relación madre hijo, simbolizando a la primera como el útero materno, protector, integrador, armonizador, siendo más efectivo en cuanto los hijos estén más incorporados en ella. -la ética, por cuanto se constituyen ejes paradigmáticos de tipo binario→ bien/mal, pobres/ricos, subordinados/poderosos, hogar/modernidad, justicia/injusticia, materia/espíritu.

-Religión→ Virgen María (madre), Hijo Pródigo (hijo rebelde), Vía Crucis como sufrimiento expiatorio y redentor.

-Todos las crisis (morales, institucionales) han de resolverse al interior de la familia mediante el restablecimiento del orden→ La familia extendida se plantea como la unidad capaz de resolver los problemas de subsistencia económica, de educación, de gratificación emocional, de protección, en definitiva, de reproducción biológica y social de los individuos→ mantener el orden tradicional→ se plantea a la familia y la sociedad como elementos antagónicos, y la manera que ésta tiene de asegurar su continuidad es encerrándose en si misma, inmóvil, evitando la introducción de elementos propios de la modernidad capitalista que trae, a la postre, el deterioro de su situación.

Rediseñar el melodrama, Karush

- **Melodrama** modeló la forma y el contenido de la cultura de masas en **Argentina** durante los **años 20 y 30** más que cualquier otro modo cultural
- Desde fines del siglo XIX en adelante, las convenciones estilísticas, formales y temáticas del melodrama eran visibles en el escenario porteño, en la poesía popular, en los ciclos criollos y en la ficción popular → omnipresente
- Estética del **exceso emocional** y visión maniquea de una **sociedad dividida entre ricos y pobres** → melodrama diseminaba imagen de una **Argentina estratificada** de manera rígida
- Melodrama emergió primero en **Europa** a raíz de la Revolución francesa
- Se volvió un hecho central de la sensibilidad moderna porque proponía un **sistema de sentido** (una visión de lo bueno y lo malo) en un momento en el que religión había empezado a perder poder y los **imperativos tradicionales de ética y verdad** habían sido violentamente puestos en cuestión
- Melodrama expresaba miedos y ansiedades de la **gente más humilde** en un contexto de **modernización e industrialización** → se le prometía a esta gente que el **orden moral** podía ser restaurado → en melodramas gente buena sufría pero al final villano pagaba gracias el destino
- Mensaje dominante de melodramas era **conservador**, su reaseguro y moralismo alababan la virtud convencional y la abnegación
- En **Latinoamérica** melodrama desviaba atención de la explotación y opresión de clase, raza o género → “**despolitizaba las contradicciones sociales de la vida cotidiana**”
- Lecciones de melodrama estaban dedicadas particularmente a las **mujeres**, que solían quedar relegadas al rol de **víctimas**
- En Arg letras de tango, obras de radio y películas estaban imbuidas de un **espíritu de resignación fatalista** y les daba a sus protagonistas muy pocas esperanzas de confrontar su victimización → melodrama argentino diseminó **mensajes subversivos** → fue **estigmatizado por las elites y los**

intelectuales como una forma popular diseñada para apelar a los bajos instintos de masas → elites criticadas por clases populares y llamados esnobistas

- En Arg única alternativa a cultura masiva melodramática de factura nacional era habitualmente la **extranjera**
- Estética melodramática del exceso y su capacidad para lograr la identificación con las víctimas femeninas autorizan y alientan lecturas alternativas y subversivas → heroína femenina habitualmente acepta un destino que la audiencia cuestiona al menos parcialmente
- En Arg el **potencial contrahegemónico** del melodrama se vio acentuado por su insistente **orientación clasista** → **antielitismo**

Variedades de melodrama popular: teatro, música, literatura

- Antes del surgimiento de la radio y el cine, melodrama era elemento básico del **teatro popular argentino** (fundado en 1884)
- **Dramas criollistas** como Juan Moreira fueron una de las dos fuentes para nuevo teatro popular que surgió en el cambio de siglo en Buenos Aires
- La otra fuente fue el **teatro popular español** → historias de amor imposible en las cuales el destino premiaba a los buenos y castigaba a los malos → **costumbrismo y parodia de las formas** (caricaturas estereotipadas de los tipos sociales más conocidos)
- En 1910 producción nacional teatral comenzó a aumentar y surgieron nuevos géneros basados en formas españolas (EJ: **sainete criollo**, que mezclaba estilo satírico de comedia con momentos serios de lucha personal del protagonista)
- Tanto sainete como teatro popular español incluían **números musicales** → poco a poco los **géneros musicales argentinos** reemplazaron a las formas españolas → milonga, **tango**
- Narrativa melodramática particular como el relato argentino paradigmático → historia de una inocente y joven muchacha que deja su vida simple y segura en el barrio por la tentación del centro, donde se corrompe
- **Mujer perdida** era un tema que emergió de la **poesía popular** → denuncias al nuevo orden industrial, descripciones de barrios de los suburbios de la ciudad y sus personajes, énfasis en tristeza y humildad de los habitantes de los barrios
- Relato de **Carriego**, con su crítica implícita a la mujer que lucha por el ascenso social y con su oposición entre la inocencia y la bondad del barrio y el mundo moralmente peligroso del centro, proveyó a una generación de letristas de tango y escritores de teatro con su material más reconocido
- Tango tenía letras con **masculinidad agresiva** (para Borges, los valientes compadritos de las primeras canciones de tango eran descendientes de los gauchos rebeldes de la literatura criollista, modelos de honor y coraje masculino), luego con llegada del fonógrafo y radio el tango se convirtió en una **música para escuchar** y no solo bailar → letras cobraron más importancia y se convirtieron en melodramas, **más comerciables al ser menos violentas** → proceso frecuente por el cual la **cultura comercial despolitiza las tradiciones populares** que la proveen con material en bruto
- **Urbanidad del tango** así como su apertura a nuevas instrumentaciones le permitieron competir efectivamente con el jazz al encarnar una identidad nacional auténtica y a la vez modernizadora → giro melancólico de la letra expresaba **ansiedades de los trabajadores** y proveían el consuelo compensatorio del simple juicio moral y **justicia poética** para aliviar preocupaciones
- Letras del tango eran **misóginas**, les recriminaban a las mujeres sus deseos de salir de la monotonía del mundo barrial → ansiedades de los hombres que se enfrentaban a un **mundo moderno que amenazaba los privilegios patriarcales**
- Letras de tango eran **fatalistas** → vidas están regidas por el **destino** y no por nuestras acciones → aconsejaban **resignación**, al implicar que cualquier esfuerzo por cambiar el destino personal era en

vano → en el mundo construido por la lírica tanguera, el **ascenso social equivalía a la falsedad y la inautenticidad**, pretender ser algo que uno no era

- Cantor de tango vestido como **hombre rico**, con smoking (símbolo de ascenso social), era para vender la música como un **modernismo alternativo**, que compitiera con el jazz
- Defensores del tango enfatizaban la **conexión de la música con los pobres argentinos**, incluso mientras celebraban su aceptación por las elites nacionales e internacionales
- Revista “La Canción Moderna” ubicó el nacimiento del tango en una escena de sufrimiento proletario, haciendo que ese mito de origen funcionara no solo como prueba de la pureza y nobleza de la música, sino también de su auténtica argentinidad
- Letras basadas en visión maniquea de la sociedad → **barrios inocentes y humildes** se oponían al mundo moralmente envilecido de los lujosos cabarés del centro
- Se remarcaban orígenes proletarios aun cuando se alentaban fantasías de volverse rico de pronto → estrategia de mercado que expresaba ambivalencia con respecto a los **deseos de ascenso social de la clase obrera**
- Película “La vida de Carlos Gardel”, como el marketing del tango en general, les da a los admiradores humildes de Gardel una **fantasía de enriquecimiento**, pero sugiere que hacer realidad ese sueño constituye una traición a la propia clase social, y eso produce sufrimiento
- Letras de tango criticaban al rico y apoyaban valores asociados con clase trabajadora → **rechazaban movilidad social**, vista como **peligro moral**
- Valores morales que estimaban los letristas de tango eran amor a la propia madre, solidaridad y generosidad → esos valores separaban al hombre de los playboys ricos y aristocráticos, a quienes solo les importa su propio placer
- Blas Matamoro dice que respuesta pasiva del tango a la desigualdad y su fatalismo facilitaron la **hegemonía de la oligarquía argentina**, que cedió su reconocimiento cultural al pobre, pero monopolizó el poder político y económico
- Letras alentaban a los oyentes a identificarse a sí mismos en oposición a los ricos
- Tango concibe el conflicto de clase fundamentalmente como competencia por las mujeres
- Gran mayoría de letras de tango estaban escritas por hombres → misoginia → mujeres desempeñaban pocos roles pero ganaron más **visibilidad como cantantes** → fenómeno llamado por Anahí Viladrich como **travestismo femenino** → mujeres cantaban letras escritas para ser cantadas por un hombre ignorando el género
- Cantantes mujeres de tango enfatizaban **vulnerabilidad masculina y emotividad** → le daban voz femenina a tangos para subrayar feminización ya implícita en las letras
- En el mundo melodramático construido por las letras de tango, en especial en el de las cantantes femeninas, la **capacidad de sentir y expresar tristeza** era un elemento central de la **masculinidad de la clase trabajadora**, una parte de lo que los hacía superiores a los ricos
- Cantantes mujeres de tango también eran celebradas por haber superado sus orígenes humildes, a pesar de que en las letras cantaban sobre rechazo al ascenso social
- Así como las letras de tango castigaban a las mujeres más duramente que a los hombres, por el pecado del ascenso social, el público tanguero parecía tener estándares más altos para las cantantes mujeres en lo referente a solidaridad de clase
- Cantantes femeninas de tango encarnaban la **fantasía del escape del mundo del trabajo**, pero la lógica melodramática del tango requería que ellas mantuvieran su alianza con los pobres
- Tango no fue única forma melodramática de la época, también habían **novelas semanales** en los diarios que tenían rasgos parecidos al melodrama del tango → de estos dos géneros los productores del **cine sonoro argentino** tomaron sus temas

Melodrama cinematográfico: José Agustín Ferreyra y Libertad Lamarque

- Música popular, teatro, literatura y cine estaban saturados con melodrama

- **Influencia hollywoodense** reforzó los impulsos melodramáticos del cine argentino y los reformuló → cineastas argentinos desarrollaron lenguaje que **combinó retórica de las canciones de tango con las de las novelas semanales** → **modernismo alternativo** para competir con Hollywood
- **Ferreya** veía al cine como el arte que está más al alcance de la comprensión fácil y rápida de los pueblos → **estilo de realismo urbano**, mostraba a clase obrera argentina con detalle y empatía
- Ferreyra dependía de las narrativas melodramáticas tomadas directamente de las **letras de tango** o la **poesía de Carriego**, también adoptó el uso cómico del **sainete** de los estereotipos étnicos y se apropió de los contenidos temáticos de las **novelas semanales**
- Ferreyra financiaba sus películas de forma **independiente** para resistir a la disciplina del trabajo industrial
- Primeras películas sonoras de Ferreyra reproducían el **mensaje de clase esencial del melodrama popular** → al igual que las letras de tango y las novelas románticas, estas películas sostenían una rígida oposición entre la nobleza de pobre y la inmoralidad del rico
- **Libertad Lamarque** fue la actriz principal de las películas de **SIDE** (aparece cantando en “¡Tango!”) → ocupó el vacío dejado por la muerte de Gardel
- Lamarque reescribió los guiones de los films en los que debía actuar, aprovechando oportunidad para rediseñar su imagen --> construyó un personaje más **convencionalmente femenino**, convirtiéndose en una **estrella del tango**
- En films de de SIDE con Lamarque (uno fue dirigido por Ferreyra) se abandonaba representación realista de la vida de la clase baja urbana a favor de historias que se desarrollaban en el **mundo de la burguesía** → se mantenía sin embargo el mensaje de clase (moralidad del pobre e inmoralidad del rico) del melodrama popular → Lamarque era posicionada en el lado más bajo de la división de clase, y por lo tanto en el lado moralmente superior para convertirla en **objeto de identificación para el público**
- Ferreyra abandonó el realismo urbano y diseñó un tipo de **melodrama más accesible y universal** que no dependía de la familiaridad de los espectadores con el mundo de los barrios porteños
- Cuando Lamarque se fue de SIDE las películas de esa productora dejaron de tener éxito
- Hacer el papel de una cantante de ópera representó una suerte de salida para Lamarque, que era contratada mucho más frecuentemente como cantante de tango
- En varias películas el **tango** funcionó como **motor principal de la narrativa melodramática** → el personaje de Lamarque se enamora de un pretendiente rico, pero su familia elitista se opone al romance porque considera que las cantantes de tango tienen mala reputación
- Tango había logrado en la década 1930 una **amplia aceptación en las clases sociales**, ya no estaba relegado a los barrios pobres
- En películas de Lamarque el tango servía para ubicar a la protagonista del lado noble y popular de la división de clases, y para facilitar la identificación del público
- Tango no era solo un género sino un **símbolo de Argentina** → Lamarque no era solo una víctima melodramática, sino que **representaba al público popular** → su victimización a manos de gente rica no era un castigo sino una especie de **persecución clasista** → no es solo injusto sino también un **ataque elitista al pueblo argentino**
- Silvia Oroz dice que films melodramáticos latinoamericanos apuntan a la **desigualdad social**, no para modificarla, sino para **humanizarla**
- Verdadero potencial subversivo del melodrama se descubre cuando el placer y el poder de la transgresión pesan más que la resolución moral final que respalda la ideología dominante
- Para competir con Hollywood los cineastas argentinos reformularon el melodrama popular:
 - Cinismo del tango y su celebración del amor ilegítimo se desecharon en favor de narraciones más convencionales y enfocadas en el **matrimonio**, propias de las novelas semanales y las obras de teatro radial

- Pobres urbanos se hicieron **menos visibles**
- Ferreyra abandonó representación de vida del barrio en favor de las óperas tangueras que se desarrollaban en **hogares burgueses**
- Se armonizaron la **modernidad cinematográfica** y la **autenticidad nacional**
- Films melodramáticos mantuvieron **premisa esencial de las tradiciones populares** que habían heredado (oposición estricta entre el noble pobre y el rico odioso)
- Relación de Lamarque con el tango tenía una **función populista** → al presentar la cultura popular en oposición a la clase dominante, estas películas hicieron posible una **crítica al elitismo patriarcal y antinacionalista**
- Melodrama cinematográfico argentino fue **ambivalente**, ofreciéndoles a los espectadores tanto **conformismo** como **populismo**

La comedia populista-melodramática: Luis Sandrini y Niní Marshall

- Comedias cinematográficas de los 30 explotaban **vena populista**, combinándola con la **visión maniquea** de lo social propia del melodrama, para producir un híbrido que desafiaba los valores dominantes
- Quinziano dice que es un **género impuro** en el que restauración del orden moral propia del melodrama limita el potencial subversivo del humor → elementos cómicos a menudo socavan las resoluciones ordenadas y morales que ofrece el melodrama
- Personajes cómicos se ubicaban fuera de universo moral del melodrama y les inyectaban a las películas un **populismo más transgresor**
- Personajes interpretados por Luis **Sandrini** le dan giro cómico al cinismo amargado de las letras de tango → provoca que el público se ría de la idea de que el esfuerzo y la honestidad puedan conducir al ascenso social
- Se revisita el tema central del melodrama tanguero (muchachx seducidx por la promesa de riqueza abandona la vida simple pero ética del barrio) y se explota oposición melodramática entre el rico y el pobre para producir un efecto cómico → esto se ve fundamentalmente en el **lenguaje**, que varía según la clase social
- En comedia “Chingolo” el protagonista se aconcenta con volver a ser un vagabundo, pero el matrimonio entre dos personajes secundarios propone un **modelo optimista de reconciliación de clases**, sugiriendo que se puede zanjar la división social presentada a lo largo de toda la película (aunque esto aparece solo en la subtrama)
- Films de Sandrini no adscriben a moralidad del melodrama → personajes de Sandrini representan una **moral alternativa** en la cual la solidaridad entre los pobres y su generosidad esencial es un valor mucho más importante que el esfuerzo o la obediencia a la ley
- **Ambigüedad** en películas de Sandrini → critican al código moral dominante pero imponen soluciones conformistas y melodramáticas → es por las **presiones comerciales** de la industria
- Melodrama demandaba una cierta **conciencia de clase** de parte de los espectadores
- Otra actriz importante del melodrama, además de Lamarque y Sandrini, fue **Niní Marshall** → su persona cómica podía ser apreciada como una **caricatura esnob de las masas incultas**, aunque también ofrecía un **populismo antielitista**
- Personajes tenían **orgullo de clase**, se rehúsan a abandonar su estilo de vida propio de las clases sociales más bajas (EJ: personaje de Lamarque insiste en cantar tango a pesar de que sus superiores lo desapruaban, Chingolo de Sandrini rechaza cambiar su vida de vagabundo por la riqueza)
- Personajes de las comedias eran caricaturas que se burlaban de un **tipo social identificable**

- Tanto Sandrini como Marshall combinaban el melodrama con un populismo más transgresor con el objeto de **actualizar una forma de comedia más subversiva** → crearon personajes de orígenes humildes que vivían en sociedad dividida
- Comedias dramatizaban la ansiedad de la gente humilde que vivía en una sociedad capitalista en veloz modernización, pero también Sandrini y Marshall socavaban la moral convencional al crear personajes que **se negaban a aceptar las estrictas reglas del melodrama** (no había aceptación fatalista del propio lugar en la vida sino una clara envidia hacia el lujo de los ricos)
- Para fines de la década, se estrenaron películas “**de teléfono blanco**”, que se desarrollaban en **lujosos espacios burgueses** → para atraer a un público de elite y alimentar deseos de la audiencia de disfrutar estilo de vida de los ricos
- Aún así persistía populismo y mensaje de clase de melodrama → se apelaba al orgullo de clase y a la vez a la envidia de clase
- Melodrama representaba un modernismo alternativo pero le ofrecía cosas diferentes a las diferentes audiencias:
 - Versión respetable, segura y sana de la auténtica cultura argentina para la clase media → permitía fantasear sobre volverse ricos
 - Ofrecía un modo de procesar las dislocaciones de la modernidad en términos de clase, construyendo un grupo identitario alrededor de valores asociados con los pobres, como la solidaridad, la lealtad y la capacidad de expresar sentimientos verdaderos
 - En sus encarnaciones más subversivas, iba de la mano de una condena populista de la élite argentina

Bitácora 7

CONSTRUIR AL ENEMIGO (Umberto Eco)

-Qué ha definido al **enemigo** a lo largo de la historia→ Los diferentes, los feo o los que no son entendidos → insiste en las bondades de tener siempre a mano un enemigo en quien descargar nuestras debilidades o faltas y, si ese enemigo no existe, pues habrá que crearlo.

-El enemigo debe ser feo porque se identifica lo bello con lo bueno

-Para tener a pueblos y supuestas amenazas a raya es necesario “el Enemigo”, la invención y paciente construcción de un enemigo → “es importante no solo para definir nuestra identidad, sino también para procurarnos un obstáculo con respecto al cual medir nuestro sistema de valores y mostrar, al encararlo, nuestro valor”

-El **adversario** es una persona o entidad que se opone a otra por el mismo objetivo

Quien sea el **«nosotros»** o el **«ellos»** no es el contenido de las identidades el que determina las relaciones entre **grupos** sino al revés.



El otro es un aspecto central para cualquier proyecto identitario.

Construir al otro implica, construir al propio grupo.

Los lugares comunes de la identidad de los otros (y nuestra):

- a) **Ellos son unos vagos** (nosotros muy trabajadores)
- b) **Ellos son unos pueblerinos** (nosotros cosmopolitas viajados)
- c) **Ellos son unos radicales violentos** (nosotros demócratas y ciudadanos cívicos)
- d) **Ellos son unos soberbios** (nosotros auténticos y humildes)
- e) **Ellos son pérfidos y desleales** (nosotros...

zoom

PROPAGANDA → forma de transmisión de información que tiene como objetivo influir en la actitud de una comunidad respecto a alguna causa o posición, presentando solamente un lado o aspecto de un argumento → usualmente repetida y difundida en una amplia variedad de medios con el fin de obtener el resultado deseado en la actitud de la audiencia → Es encanto, no fuerza. Su objetivo es juntar a la sociedad para movilizarla, mediante la obsesión de las masas



- **El objetivo influir en la actitud de una comunidad respecto a alguna causa o posición**
- Presenta solamente un lado o aspecto de un argumento.
- Repetida y difundida en los medios con el fin de obtener el resultado deseado en la actitud de la audiencia.
- **Un film o programa televisivo propagandístico** es aquel cuyo fin es el de utilizar la fuerza de estos medios para **influir en la opinión del espectador y convencerlo para apoyar una causa determinada.**

zoom

CINE DE PROPAGANDA → Un modo de decir más que un género → la maquinaria cinematográfica, solo fue usufructuada por las elites del mundo → El cine con su poder de manipulación y propaganda ha sido usado por diferentes países desde que existió, distorsionando la realidad de los hechos, o exagerando el mensaje que se quiera dar, a veces con un objetivo claro como el inculcarles la respectiva ideología → La propaganda cinematográfica como instrumento del Estado no es exclusivo de los totalitarismos sino también de aquellos países en que hay un sistema republicano y de partidos que compiten por el poder en elecciones → la producción de películas propagandísticas para la reproducción del status quo y la defensa de los intereses del grupo en el poder, opera tan bien o mejor que en las dictaduras.

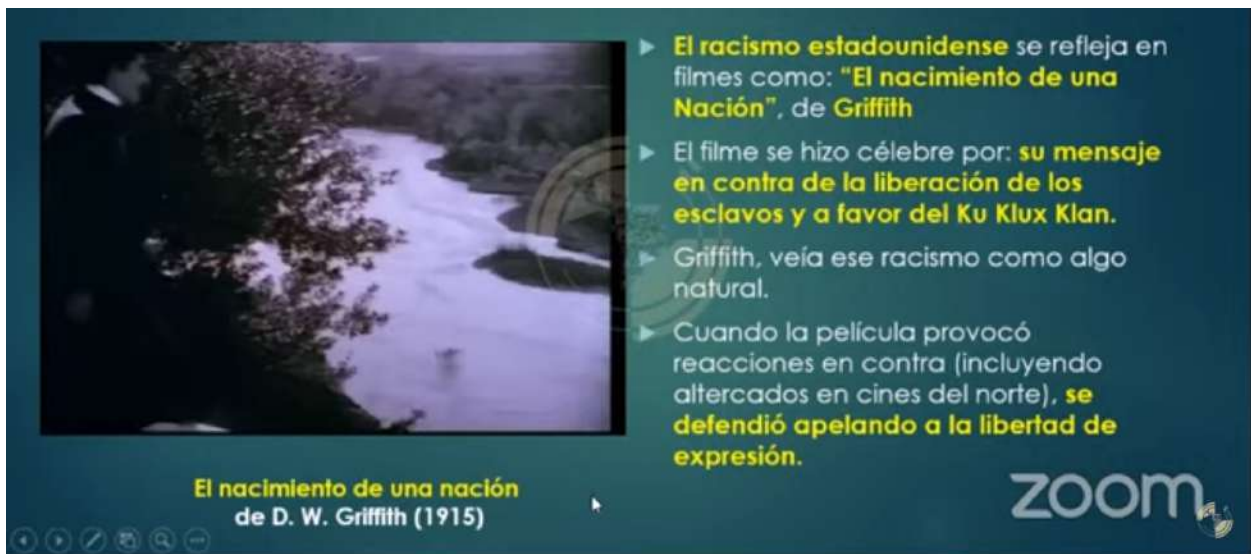
-La guerra hispano-estadounidense de 1898 se considera un punto de inflexión tanto en la historia de la propaganda como en el comienzo de la práctica de la prensa amarillista → primer conflicto armado en el que la acción militar fue precipitada por la intervención de los medios de comunicación → EEUU formentó una guerra en Cuba, una de las últimas colonias españolas, e inventó noticias sobre supuestas atrocidades de por parte de las fuerzas españolas para justificar la intervención y posterior anexión estadounidense de estas colonias españolas repartidas por todo el mundo → Primera película bélica de carácter propagandístico: *Rasguemos la bandera española* (1898) → Primer filme sensacionalista: *Shooting captured insurgents* (1898). Recreación realista con el propósito de reforzar la simpatía por los rebeldes cubanos. Los luchadores por la libertad son ejecutados por un pelotón de fusilamiento español. No se explica que las imágenes no son reales.

-La doctrina del shock (Naomi Klein) → expone que las políticas económicas del Premio Nobel Milton Friedman y de la Escuela de Economía de Chicago han alcanzado importancia en países con modelos de libre mercado no porque fuesen populares, sino a través de impactos en la psicología social a partir de desastres o contingencias, provocando que, ante la conmoción y confusión, se puedan hacer reformas impopulares, utilizando una buena parte de los medios de comunicación que están en manos de grandes corporaciones, que pertenecen de hecho a las élites económicas, para convencer y hacer digerible estas reformas.

-Lawfare → la propaganda política muestra otra cara a partir de la primera década del siglo XXI → guerra jurídica o guerra judicial, que permite obtener diversos resultados, desde detener indebidamente a los adversarios políticos, paralizar financieramente y desprestigiar oponentes, hasta debilitar o deponer gobiernos. El LAWFARE se relaciona y suele coincidir con el fenómeno del golpe blando, una forma de acceso indebido al poder político sin utilizar las fuerzas militares, manipulando las divisiones internas de las sociedades, las redes sociales y los medios de comunicación.

ANTECEDENTES DEL CINE DE PROPAGANDA

-Griffith, El racista sureño que inventó el cine



El nacimiento de una nación
de D. W. Griffith (1915)

- ▶ El racismo estadounidense se refleja en filmes como: "El nacimiento de una Nación", de Griffith
- ▶ El filme se hizo célebre por: **su mensaje en contra de la liberación de los esclavos y a favor del Ku Klux Klan.**
- ▶ Griffith, veía ese racismo como algo natural.
- ▶ Cuando la película provocó reacciones en contra (incluyendo altercados en cines del norte), **se defendió apelando a la libertad de expresión.**

zoom

REVOLUCIÓN MEXICANA

-Antecedentes se remontan a la situación de México bajo la dictadura conocida como el porfiriato

-Se populariza el documental de la revolución → cada bando contaba con sus camarógrafos (Hermanos Alva estaban con Madero y Abitia toma el punto de vista de los ejércitos de Obregón y Carranza)

-**Pancho Villa** → el conflicto revolucionario llamó la atención de camarógrafos y periodistas que llegaron al país a documentar, los bandos vieron en esto una forma de hacerse propaganda para consolidar su

posición en el conflicto → Pancho fue la estrella cinematográfica mexicana que hacía todo para poder lucirse ante la cámara → Firma un contrato con Mutual Film Company (de Griffith) por la filmación de material exclusivo de las batallas de la división del Norte, esos fondos iban a pagar los gastos de su lucha → La contienda de Celaya → Daba entrevistas, filmaban sus batallas con el propósito de revelar los planes para espantar el General Huerta afuera de México → The life of General Villa → la amistad con EEUU duró hasta 1914 y después Hollywood lo empezó a poner como el malo.

PRIMERA GUERRA MUNDIAL

- Cine había demostrado su posibilidad de rápida difusión. No necesitaba que los espectadores supieran leer, sobre todo las clases que tendrían que ir a primera línea de combate → ejércitos pusieron sus ojos en el cine cuando crearon los servicios de propaganda, que centran su producción fílmica en mantener alta la moral de la tropa y la retaguardia civil, a la vez que desprecian y denigran al enemigo → Concretan las ideas abstractas de patria, imperio, civilización u honor nacional → los noticiario bélicos sirven de propaganda en los países neutrales para conseguir su unión a la causa.

ESTADOS UNIDOS

-Se empieza a teorizar la propaganda → Bernays y Lippmann empiezan a utilizar el arte como uso de propaganda con el objetivo de generar un sentimiento anti-alemán para que el pueblo viera con buenos ojos que ellos se metieran en la contienda → ponen a un mono como alemán con la leyenda "mata a ese bruto loco" → El I want you for U.S. Army

-Bernays → comercializa métodos para utilizar la psicología subconsciente con el fin de manipular la "opinión pública". Fue responsable de las frases "*mente colectiva*" y "*fábrica de consentimiento*", conceptos importantes en el trabajo práctico de la propaganda. → controlar los deseos a gran escala sin que el ser humano lo note → solo hay que convencer a la gente para que compre → no compras algo por su valor, sino por lo que esto puede decir de ti → cigarrillos simbolizaban el poder masculino, alentó a las mujeres de alta sociedad (sufragistas) a que fumaran en un acto de protesta y llamó a la prensa (Antorchas de Libertad, asociado a la Estatua de la Libertad)

-Lippmann → cultura de masa como "máquina de propaganda" autorizada por el gobierno que la mantendría funcionando → hombre de masas funcionaba como un "rebaño desconcertado" que debía ser gobernado por "una clase especializada cuyos intereses van más allá de la localidad" → su preocupación era analizar los mecanismos por los que se forma la opinión pública: los **estereotipos**. Estos últimos son un molde que se extiende rápido en conversaciones o en cualquier otra interacción. Implican asociaciones negativas y positivas de ciertos temas o personajes que quedan marcados de forma definitiva → los medios pueden formar estereotipos rápidamente. Una consecuencia evidente de ello es que las opiniones no se forman a través de un proceso racional y calculado, sino a través de estereotipos.

-Tras la crisis del 29 el sistema capitalista liberal se colapsaba, sumiendo al mundo occidental no solo en una crisis económica sino también ideológica → había dos alternativas: la doctrina comunista que se encontraba en un claro expansionismo y la anticomunistas, el fascismo tenía grandes resultados en Italia y comenzaba a ganar simpatizantes en Alemania y España.

-Horas peligrosas → No todo el cine anticomunista de Hollywood se hizo durante la guerra fría. Inmediatamente después de la revolución rusa de 1917 surgió una ola de films paranoides, empecinados en informar al mundo sobre los peligros del comunismo → toda la trama de esta película está dedicada a la militancia antibolchevique. El tema era americanismo vs bolchevismo. La película cuenta la historia de un intento de infiltración rusa en la industria estadounidense e incluye una descripción de la "nacionalización de las mujeres" bajo el bolchevismo, que incluye "extras a caballo, rodeando a las mujeres, arrojándolas a las mazmorras y golpeándolas", que tiene un "sueño salvaje de plantar la semilla escarlata del terrorismo en suelo estadounidense".

17 - los Estudios Disney - 1941

Material moral para la 2da Guerra Mundial

jorge grassi

1:18:44

- ▶ Comienza la segunda huelga de animadores (la primera ocurrió en Fleischer Studios en 1937): como USA entra en la Segunda Guerra Mundial, el estudio comienza la **producción de material propagandístico y moral para el gobierno.**
- ▶ **Der Fuehrer's Face (El rostro del Führer)** estrenada en 1943, es una crítica frontal del régimen nazi protagonizada por el **Pato Donald**. Inspirada en las películas de **Charlie Chaplin: "Tiempos Modernos" (1936)** y **"El gran dictador" (1940)**, fue la única película del Pato Donald en recibir el **Oscar de la Academia al Mejor Cortometraje de Animación.**
- ▶ Es una parodia del himno nazi que se critica y se burla en forma directa de **Hitler, Goebbels, Goering, y de todo el régimen nazi.**



DE CALIGARI A HITLER (Sigfried Kracauer)

-Vive el ascenso del fascismo→Se preguntó cómo una sociedad liberal podía caer en las fuerzas de la autocracia. Se preguntó cómo ella podía elegir su propia destrucción. Como ella podía crear tiranos en su imaginario, incluso en películas aparentemente apolíticas, donde la creencia popular nos dice que el entretenimiento es "evasión", que discutir política en los medios es "artificial"

-El autor sostiene que el director y sus guionistas ya habían anticipado el ascenso de los nacionalsocialistas en esa época, a principios de los años 1920. En películas como la de Caligari, y fueron retratadas las personalidades y descritos los métodos de los nazis. El tema ya estaba en el inconsciente colectivo de la época→ una tesis que desmentida al menos en parte.

-Aún así es imposible no pensar en como las pantallas se llenaron con figuras de horror y terror por aquellos años, y cómo los autores y cineastas diseñaron asesinos y tiranos en el cine, incitando a otros a la violencia y la destrucción → aún hoy se puede discutir sobre si los rasgos del Dr. Caligari no son reconocibles en Adolf Hitler, y si el sonámbulo simboliza al pueblo alemán que, años más tarde, se dejó llevar hacia un gran genocidio, el Holocausto.

-Tesis de Kracauer→ *"El cine es una mass media, se necesitan muchas personas para crearlo y muchas para financiarlo. Ya que el cine es una forma de arte colaborativa, trabajando a través de fuerzas creativas que responden a las demandas del mercado, la película como medio era excepcionalmente eficaz para revelar el subconsciente de las masas"*.

-Después de Caligari se vieron pantallas repletas de sonámbulos similares, hipnotizadores, tiranos omnipresentes. Son personajes como el Conde Orlok en el "Nosferatu", "Dr. Mabuse, un maestro criminal" de Fritz Lang.

-Metropolis→ parece ofrecer una solución para el Marxismo: "el conflicto de clases sucede básicamente por falta de entendimiento. Si el trabajo y el capital mediaran, si entendieran su objetivo común, todos serían prósperos". Tras esta propuesta moral de la película: **"EL MEDIADOR ENTRE LA CABEZA Y LAS MANOS DEBE SER EL CORAZÓN"**

-Estos artistas no eran fascistas. Kracauer no culpa a los individuos, sino a las masas, en cómo, a través de sus miedos y sus valores, formaron las próximas décadas. Considerando interpretaciones simbólicas de sus problemas y sus imaginarios, encontrando potenciales soluciones

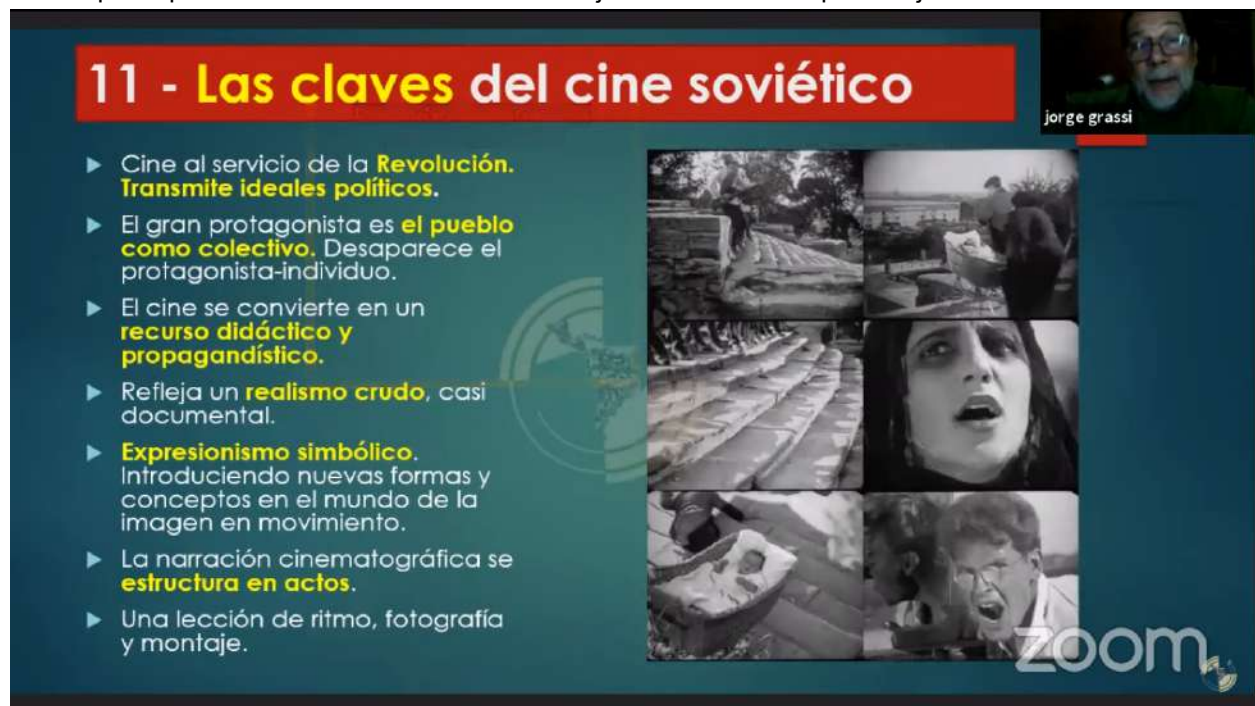
REVOLUCIÓN RUSA DE 1917

-El movimiento vanguardista ruso dio a luz un puñado de cineastas al servicio de la revolución bolchevique

-Lenin priorizó la presencia del cinematógrafo por la capacidad de ser un medio de comunicación más eficaz para las masas, la mayoría analfabeta→casi la mitad de los espectadores eran jóvenes entre los diez y quince años, edad determinante en la formación ideológica. El cine, por lo tanto, representaba todas aquellas virtudes que el estado comunista aspiraba alcanzar: una avanzada tecnología y un realismo extremo

-El movimiento vanguardista ruso de cineastas sirvieron a la revolución bolchevique “una sociedad nueva, un hombre y arte nuevos”

-El socialismo ruso influiría de manera determinante en la obra de Koulechov, Eissenstein, Pudovkin y Vertov que implementan sus ideas sobre el montaje a la masa como personaje de sus creaciones



The image shows a Zoom presentation slide with a dark blue background. At the top, a red banner contains the title "11 - Las claves del cine soviético" in white and yellow text. In the top right corner, there is a small video feed of a man with glasses, identified as "jorge grassi". The slide features a list of seven bullet points on the left side, each starting with a yellow arrowhead. The text is in white and yellow. On the right side, there is a grid of six small black and white film stills. The bottom right corner of the slide has the "zoom" logo in white.

- ▶ Cine al servicio de la **Revolución. Transmite ideales políticos.**
- ▶ El gran protagonista es **el pueblo como colectivo.** Desaparece el protagonista-individuo.
- ▶ El cine se convierte en un **recurso didáctico y propagandístico.**
- ▶ Refleja un **realismo crudo**, casi documental.
- ▶ **Expresionismo simbólico.** Introduciendo nuevas formas y conceptos en el mundo de la imagen en movimiento.
- ▶ La narración cinematográfica se **estructura en actos.**
- ▶ Una lección de ritmo, fotografía y montaje.

AELITA LA REINA DE MARTE (1924)→ alegato de la revolución→ Hay elementos políticamente esperables en una proclama revolucionaria→ Losi un antiguo soldado traslada a Marte la revolución proletaria para derrocar un viejo sistema totalitario

POTEMKIN → Lo de la escalera de Odessa nunca sucedió. reinventan la historia para que les sirva **GRUPO KINOK, CINEMA VERITÉ**

-decidieron que su trabajo tomara otra dirección hacia las películas de no-ficción, es decir, oponerse a esas «fábricas de sueños» que eran las producciones del mundo burgués. Éstas engañaban a las masas con un mundo que nunca alcanzarían, de tal manera que ellos comenzaron a rodar la realidad, tal y como era.

ÉPOCA STANILISTA ('30)

-Stalin comienza "la Gran Purga," campañas de represión y persecución política, control estatal en todos los ámbitos de la vida y en todas las ramas del arte. El cine se convierte en un fuerte medio de propaganda que tenía como objetivo divulgar los ideales del socialismo.

CINEMATOGRAFÍA EUROPEA EN LOS 30

-El nacimiento del cine sonoro y la rápida capacidad de adaptación que el cine norteamericano había demostrado requirieron la reacción de Europa para ponerse a su altura→ Alemania era la única industria capaz de competir con el cine norteamericano pero cae con el advenimiento de los nazis→ la pantalla osciló entre la propaganda antibritánica y antisemita de los noticieros y las películas de ficción.

ESPAÑA (1936)

-Cine destinado a exaltar valores raciales y las enseñanzas de los nuevos principios morales y políticos→ el franquismo fue la dictadura que sucedió a la guerra civil y que duró 4 décadas en España

-RAZA→ película hecha por Franco pero bajo un seudónimo

-Sin novedad en el Alcázar → apoyo explícito al régimen franquista y los falangistas

13. ESPAÑA 26 de abril de 1937 Guerra Civil española:
El bombardeo de Guernica

Favor alejar esta ventana de la aplicación compartida.

jorge grassi

Aviones de la **Legión Condor alemana** y la **Aviazione Legionaria italiana** provocaron el bombardeo de **Guernica**, fue el primer ataque aéreo indiscriminado **contra una ciudad indefensa y su población civil**, y ha pasado a ser símbolo internacional de las atrocidades de la guerra.

Franco negó siempre que el ataque contra **Gernika** haya sido perpetrado **por su ejército o por sus aliados alemanes**, decía:

"Gernika fue violada e incendiada por los marxistas antes de su huida"

Gernika sirvió de ensayo estratégico por parte de **Hitler**.

zoom

ITALIA Y MUSSOLINI

-Luego de la Primera Guerra, hay un descontento por los pocos beneficios obtenidos a pesar de haber pertenecido al bando de los ganadores. Surge Mussolini, quien se proclamó enemigo del comunismo, pero también del orden parlamentario que había llevado a Italia a la ruina. Su mandato favoreció el desarrollo del cine, fortaleció su industria y educó a sus directores, actores y guionistas en el Centro Sperimentale di Cinematografia en Roma→ Surge un nuevo movimiento llamado Neorrealismo, tratando de hacer "resistencia" al cine fascista

ALEMANIA

-partido Nazi desarrolló una sofisticada máquina de propaganda que difundía hábilmente mentiras sobre sus oponentes políticos, los judíos, y la necesidad de justificar la guerra→ necesitaban atraer a amplias franjas de la población, no solo a un extremo fanático→ el primer cartel de los nazis muestra al trabajador alemán iluminado a través del nacionalsocialismo e imponiéndose sobre sus oponentes→ los propagandistas nazis desarrollaron una gran apreciación por la tecnología, incluido el gramófono. Con él, las grabaciones de discursos nazis y música marcial entretenida se podían reproducir en cualquier

lado→ el judío era descrito como un conspirador que tramaba la dominación mundial actuando tras los bastidores de las naciones en guerra con Alemania.

-Godard decía "la televisión produce olvido y el cine produce memoria"→ el régimen nazi usa la tele para generar ese olvido godariano tan necesario para mantenerse en el poder → juegos olímpicos del 36, considerada la primera transmisión masiva de televisión en directo iniciando una estrategia comunicacional de unir deporte, televisión y política como sistema de propaganda.

-La etapa de la pureza de la raza comenzó con el tercer Reich, que designaba que cualquier muestra artística aberrante que fomentara el materialismo, el modernismo o la liberación sexual, seguía los preceptos judeo-marxistas, los cuales pretendían destruir los principios y valores arios, y serían considerados enemigos del Estado

-Esta etapa del cine alemán se concentraba en el antisemitismo y para difundir los ideales raciales de superioridad

-*Goebbels*→ padre de la propaganda nazi→ usar la información para manipular a la población→ prohibió todas las publicaciones y medios de comunicación fuera de su control, y orquestó un sistema de consignas para ser transmitido mediante un poder centralizado del cine, la radio, el teatro, la literatura y la prensa.→ El fin es convencernos de que son nuestra mejor opción, así sepamos de malos manejos, dilapidaciones, corrupción, nexos con el crimen organizado, autoritarismo y dictaduras, etc. → "*La propaganda tiene un único objetivo y ese objetivo es conquistar a las masas. Convencer a la gente con una idea para que queden cautivados y no puedan volver a liberarse de ella*"→ Solo había un director en el estado Nazi: el mismo Joseph Goebbels. Controlaba los guiones, los repartos, las películas finalizadas, las audiciones. Goebbels puso su propio sello en el régimen.

11 principios de la propaganda de Goebbels:

- 1) Principio de simplificación y del enemigo único: Elegir un adversario y recabar en la idea en que éste es la fuente de todo mal
- 2) Principio del método de contagio: Asociar a todos los contradictores en una misma categoría, desconociendo los matices y poniéndolos en un solo grupo: el del enemigo único
- 3) Principio de la transposición: Acusar incisivamente al adversario de los errores o defectos propios. El ladrón llama ladrón a su adversario para que cuando éste responda sea percibido como el clásico "ahogado que patalea".
- 4) Principio de la exageración y desfiguración: Convertir cualquier anécdota, por pequeña y banal que sea, en un hecho del que depende la supervivencia de la sociedad. Se busca que cada acto del adversario sea visto como sospechoso y amenazante.
- 5) Principio de la vulgarización: "Toda propaganda debe ser popular, adaptando su nivel al menos inteligente de los individuos a los que va dirigida. Cuanto más grande sea la masa por convencer, más pequeño ha de ser el esfuerzo mental por realizar. La capacidad receptiva de las masas es limitada y su comprensión escasa; además, la masa tiene gran facilidad para olvidar".
- 6) Principio de orquestación: "La propaganda debe limitarse a un número pequeño de ideas y repetirlas incansablemente, presentadas una y otra vez desde diferentes perspectivas pero siempre convergiendo sobre el mismo concepto. Sin fisuras ni dudas"
- 7) Principio de renovación: Consiste en publicar noticias e ideas que denigren del adversario, en gran cantidad y a gran velocidad. Así el contradictor estará defendiéndose todo el tiempo.
- 8) Principio de la verosimilitud: Presentar información aparentemente sustentada en fuentes sólidas, pero que en el fondo se tergiversa o se muestra parcialmente
- 9) Principio de la silenciación: Se trata de no realizar debates sobre temas en los que no se tienen argumentos y, al mismo tiempo, hacer palidecer las noticias que favorecen al adversario.
- 10) Principio de la transfusión: Valerse de los mitos o prejuicios nacionales o culturales para despertar un componente visceral que aliente determinadas prácticas políticas. Que las ideas terminen siendo sustentadas por las emociones primitivas.

11) Principio de la unanimidad: Convencer a los ciudadanos de que piensan "como todo el mundo", creando así una falsa unanimidad. El deseo instintivo de pertenecer a un grupo hará lo demás.

-*Speer*→ arquitecto nazi→ organizaba y creaba los escenarios y la iluminación para poder engrandecer la imagen de Hitler → una estética al servicio de la magnificencia de Hitler→ Sol Negro fue un símbolo de renacimiento y despertar espiritual del espíritu nórdico. Símbolo de la "luz aria" contra el conjuro de la "oscuridad judeo-bolchevique". La búsqueda de mitos, la arquitectura sagrada, las cúpulas de luz, la procesión de antorchas y el simbolismo del Tercer Reich no solo tenían como objetivo la propaganda, sino sobre todo la sugestiva profundización de este concepto casi religioso de misión

-*Riefenstahl*→ El triunfo de la voluntad es un ejemplo muy característico del uso del cine como propaganda política de un régimen político. Plano contrapicado para resaltar la imagen del líder. Posición de las masas inferior (picado). Comportamiento sumiso de la masa. Elogiar y admirar la ceremonia como la servidumbre. La importancia del militarismo.→ *Olympia* es un documental sobre los juegos olímpicos del 38. Se utilizaron técnicas fílmicas avanzadas que, más tarde, se convertirían en estándar de la industria cinematográfica, tales como ángulos de cámara inusuales, cortes abruptos, primeros planos extremos, fijación de cámaras en el estadio para filmar al público. Así, las técnicas empleadas son admiradas casi universalmente

-La Política del buen vecino→ Buscaba particularmente la solidaridad hemisférica contra amenazas exteriores, en especial de las potencias del eje durante la Segunda Guerra Mundial, por lo tanto esta política influyó en que todas las naciones latinoamericanas apoyaran a Estados Unidos en dicho conflicto bélico.

-El cine mexicano se vio definitivamente favorecido por la entrada de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, donde muchos técnicos y productores del país vecino ayudaron a la producción Mexicana, posición estratégica que debieron mantener por la amenaza comunista que crecía a pasos agigantados en Latinoamérica. Controlar la cinematografía mexicana mediante el envío de equipos y técnicos, fue una gran movida estratégica por parte de los Estados Unidos, hasta tener un control total de la industria cultural de México, con gran influencia hasta nuestros días.

GRAN BRETAÑA (1942)

-*The Lambeth Walk* → considerado uno de las primeras películas remixadas con fines políticos → son imágenes resaltadas de "El triunfo de la voluntad" hecho por Charles Ridley, un empleado del Ministerio de Información británico

-*The Lambeth Walk* es una canción del musical británico *Me and My Girl*, muy popular en aquellos años

ANIMACIÓN EN GUERRA (1939-1945)

-Disney→ los cortometrajes de animación en un instrumento de propaganda política. Con ellos, no sólo transmitían una ideología, también aleccionaban en muchos casos a los ciudadanos sobre cómo comportarse, desde la importancia de ahorrar en tiempo de guerra a cómo convenía compartir el coche para no gastar en gasolina, estar prevenido contra los espías o preparado para un bombardeo... Pero no sólo eso, Disney incluso realizó animaciones para formar a los propios soldados e instruirles para la batalla.

CINE ARGENTINO DURANTE LOS CUARENTA

-Al promediar la Segunda Guerra Mundial, el panorama de la industria sufriría un bajón importante, a causa de la falta de película virgen, en esto tuvo mucho que ver la posición de neutralidad que la Argentina adoptó durante el conflicto → México y EEUU se hacen amigos → EEUU corta con nosotros y no nos da más película virgen para dársela toda México (*Toxic by Britney*) → En años posteriores, para vender una película en Latinoamérica, había que vendérsela a "PELMEX-Películas Mexicanas", una

empresa estatal fundada en 1945, que se encargó de la distribución de las nuestras películas, que pagaba por nuestras películas, pero muchas paraban a un sótano y no la distribuía.

-Nazismo en el Luna Park→ se reunieron a aclamar a Hitler y es por eso que EEUU no nos quería mas

PERON PERON

-Finalizada la Segunda Guerra Mundial la propaganda política, con sus diversas tipologías y estilos, estaba instalada en el universo cinematográfico. En la Argentina fue Raúl Alejandro Apold quien puso en marcha los conceptos y mecanismos concretos para la sistemática producción de la propaganda política de difusión masiva→ Docudramas peronistas (Clara Kriger): Apold utilizó como medio de propaganda político a los documentales, que incluso se traducían a otros idiomas para ser proyectados en embajadas argentinas en el exterior. Se recurre a la ficción para reconstruir, realzar y exaltar algunos aspectos de la historia que se necesitan puntualizar. Se utiliza la ficción para construir una verdad, enseñando a ver y pensar la realidad de una forma determinada→ Tres tipos de docudrama (Kriger):

→películas cuyo objetivo principal era describir, explicar y exaltar la historia, las funciones, las cualidades y el desarrollo de alguna institución estatal o paraestatal creada o reformada por el gobierno peronista

→cortometrajes que se centraron en la difusión de las políticas de estado y explicaron los motivos que les dieron origen, las características de su puesta en marcha, los beneficios

→Cortos que intentaban una reflexión de mayor alcance. Estos documentales-ensayo abordaban una temática relacionada con las ideas y políticas promovidas por el gobierno, con la finalidad de explicar sus alcances, causas y consecuencias

CINE DE FICCIÓN Y LA PROPAGANDA

-Hubo muy pocas películas de ficción que glorificaran al gobierno Peronista.

-Recurrencia constante a la lógica “pasado desdichado/presente venturoso”; es decir, la intención explícita de mostrar en estos films las desigualdades del sistema capitalista que predominaban y perjudicaban a cierto sector social antes de la llegada de Perón al poder→ Todo tiempo pasado fue peor

FICCIÓN DE PROPAGANDA PERONISTA

-Deshonra→ drama en una cárcel de mujeres en la que abundaban los desmanes, apaciguados con la aparición final de una directora cuya política se adecuaba, según declamaba, “a los principios de humanidad que inspiran todos los actos de un buen gobierno”, palabras que parecían refrendar las reformas ciertas llevadas a cabo en los penales argentinos durante la primera presidencia del líder justicialista. Clara Kriger, en su libro Cine y Peronismo, destaca también que, “a pesar de que no existen imágenes o palabras que remitan explícitamente al partido gobernante, es indudable que el discurso, la vestimenta y el peinado de la directora del penal remiten a la figura de Eva Perón

-*El Baldío*→ centrada en el encuentro de un matrimonio de refugiados europeos con su hijo en una próspera Argentina, tenía notorios efluvios oficialistas, provenientes de la pluma de su guionista Raúl Mendé (escudado bajo el seudónimo Jorge Mar), ministro, funcionario y amigo personal de Perón.

-Podemos llegar a la conclusión que la dramaturgia peronista coincidió con el estereotipo y maniqueísmo que caracterizó a la literatura antiperonista. Una mera inversión de términos, la identificación del polo positivo con el peronismo y el negativo con las fuerzas de la oposición, demostrando el carácter paradójico que dividía a sociedad argentina de la época, como ahora.

LA REVOLUCIÓN LIBERTADORA Y DESPUÉS

Hay que tener en cuenta el Decreto 4.161 del 5 de marzo de 1956 –firmado por quienes detentaban el poder en la autodenominada Revolución Libertadora-, se prohibió la tenencia de libros, insignias, banderas, aparatos e instrumentos donde estuviera impresa o grabada la palabra Perón, entre ellos la mayoría de los bienes de la Fundación “Eva Perón”, retiraron placas y reconstruyeron frentes de edificios para eliminar tales leyendas; también prohibieron el uso de determinadas palabras, retiraron libros de los anaqueles de las bibliotecas y los quemaron.

CINE DE PROPAGANDA ANTIPERONISTA

Con la caída del Peronismo, la dictadura instaurada en 1955, anunciará la creación de un Instituto de Fomento, con la anulación de toda legislación anterior provocará la parálisis. En 1957 se sanciona el

decreto que fija la obligatoriedad de exhibición y nace el actual sistema de subsidio y protección, el INC. El antiperonismo, sustentado por la oligarquía y acompañado por un sector de la pequeña burguesía, se manifestaba en diversos discursos en radio, cine y prensa.

Algoritmos (2019) → Algoritmos para la manipulación política y la discriminación. → la gente ignora cómo procesan sus datos y que es calificada de tal o cual manera con impacto en sus vidas

Fuhrer es guía → el pueblo debe seguir al guía (sumiso)

Con Lenin se trata de hablar del pueblo

Bitácora 8

Industria y Clasicismo en Argentina. PARTE II

-El "ocaso" o "crisis" del modelo industrial y clásico → no se debe tanto al agotamiento del modelo en sí como a las repercusiones (en el cine) de las crisis económica, política y social por las que atravesaba el mundo en aquellos años

-Sucede el Holocausto → El lado b de esa modernización que prometía orden y progreso y que por el otro lado la corrupción y la violencia → mientras Hollywood crea películas, se crea y utiliza la bomba atómica → persecución política

-**Manierismo** → una tensión del modo narrativo clásico hacia otros modos posteriores (o, mejor, como un punto de inflexión de la narrativa clásica que precede a las expresiones de ruptura que vendrán más adelante). Manifestación bastante irregular de algunos pocos directores que, aún trabajando bajo las reglas del cine industrial y clásico, configuraron -con el manierismo-, su crítica → Puesta en crisis de los elementos canónicos de la época anterior, no es una ruptura, es una puesta en tensión del modelo desde dentro del modelo, no salimos de su lógica: no son productoras pequeñas, películas protagonizadas por estrellas (star system) y marcadas por género → se mantienen los universos ficticios en pie → expresión de algunos directores que comenzaban a querer intervenir críticamente sobre la pretendida transparencia de la narrativa clásica.

-El asunto del manierismo por excelencia es la representación → es un gesto que aparece de la mano de algunos pocos directores con vocación crítica y reflexiva

-las cabalgatas tangueras fueron especialmente ejemplares a la hora de configurar los rasgos identitarios nacionales. Ficcionalizando de manera retrospectiva una buena cantidad de años de historia, ofrecían a los espectadores de entonces un pasado común -improbable pero creíble- con el cual identificarse.

-Mediados de la década de los '40, fin de la Década de oro del cine argentino

-En la película argentina, el asunto que importa es el espectáculo mismo, su devenir hacia la modernidad y su capacidad para la evocación ficticia de tiempos pasados. Y en el caso del film norteamericano, no muy lejos de eso, de lo que se habla es de cómo los medios construyen mitos y leyendas

Rasgos del manierismo desde el lugar del espectador

-En el clásico, no duda de lo que ve en pantalla porque se presenta como espejo y ventana, vehículo directo hacia el mundo. Sus códigos están tan asumidos por el espectador que no los ve, olvida que está frente a una representación → manierismo dice *wake up, bitch, this is not real*. Contra la lógica de la transparencia. Siembra duda donde el relato clásico ofrecía certezas.

-Desplaza de su centro la mirada del espectador. Es la tensión de los representados, desde la evidencia de la representación.

-Mito → el clasicismo configura mitos, el trabajo en cuanto a que es tan arquetípico que se aleja de lo real configurando mitos

-Western → uno de los géneros menos sospechosos para los organismos de censura → muchos directores hacen películas de ese género para escapar a la censura

-*Fuerte Apache* → pervisión del género desde el género → pone en evidencia uno de los grandes mitos del western clásico: el General Custer, representado en un alter ego, héroe clásico histórico y del western, es demostrado como antiheroico. Arrogante, interesado en su propia gloria personal → John

Wayne, echado por él del regimiento, se encarga de mantener frente a la prensa que era un gran soldado, una leyenda (que en realidad no fue)→ Insinúa el racismo que subyace a la moral norteamericana→ la forma en que este cine escribe la crisis de los mitos que el propio cine configuró, subrayando su condición de mitos (es decir, su distancia respecto de la realidad). Una reflexión sobre sí mismo, poniendo en evidencia su propio mecanismo... develándose, entonces, en tanto que “máquina de construir mitos”.

-*Centauros del desierto*→del modelo clásico conserva la forma: cowboy solitario, confrontación entre civilización y barbarie, amenaza india, hostilidad del paisaje, apego a los ritos, venganza como móvil del relato. Las innovaciones, en cambio, radican en el modo en que Ford manipula estas constantes →el héroe sin matices se convierte en un personaje denso con un pasado muy oscuro del cual el espectador no sabe, muy violento, y absolutamente racista. Bien alejado del prototipo del western→ re-encuadre reforzado por el contraluz, pone en evidencia la puesta de cámara→ pasaje de la tragedia a la comedia, exacerbando hasta lo incomodo el recurso clásico de descomprimir con humor

-Cine negro→ como manifestación del manierismo →surge entre guerras mundiales pero se consolida con la segunda guerra, se afianza alrededor de los '50, con la imposición rotunda del sistema capitalista como forma de organización política, económica y social→ muerte, corrupcion y amenaza de muerte como temas centrales → urbanos y nocturnos, lluvioso y neblinoso, algo del agua y la humedad empaña literalmente el ambiente→ en terminos plasticos, se caracteriza por altos contrastes luminicos y la privileciacion de las lineas oblicuas, imagenes inestables que remite a la vanguardia expresionista alemana→ ruptura de relato lineal a partir de flashbacks, ruptura de narracion omisciente en tercera persona y reemplazo por los relatos desde la subjetividad de uno o varios personajes que pueden llegar a contradecirse entre si, uso del fuera de campo, voz en off→ no es un genero ya que cualquier historia es posible de ser narrada en negro (western, policiales, comedias, etc); es sobre todo un estilo, un modo. No son las historias narradas sino el modo en la que están narradas→ el modo está el tema, una de las razones por las que el estilo negro será la expresión privilegiada de la escritura manierista → corre del lugar central al espectador→ practicado por directores y técnicos que escapan del nazismo

“En ese sentido, el *film noir*, producido por emigrados, en el interior de la industria de Hollywood, puede ser asociado a una forma de **resistencia social, política y también gramatical, frente a la modernidad industrial**. Borde y Chaumeton señalan que el ‘estilo noir’ suele desorientar a los espectadores. En efecto, parece que **transgrede casi todos los hábitos hollywoodenses**. Y lo más sorprendente es que los primeros films noirs **se basan en un material literario hasta entonces prohibido** en los estudios.”
Jean-Pierre Esquenazi

-Cine negro policial argentino→ violencia como tema central: física, verbal y psicológica→ se afirma como la crisis o la crítica del statu quo; sin que esto suponga – salvando algunas pocas excepciones- una posición contraria a la de la legalidad institucional→ el tango no desaparece de escena→ antecedente: el cine de *gangsters* que narran historias de grupos o bandas que persiguen el enriquecimiento rápido por la vía de la delincuencia, ahora detrás del juego clandestino o venta de sustancias ilegales muestran como pelean con bandas opuestas, la ley o integrantes de su propio grupo→ mafiosos con una cuidada caracterización física, los objetos -verdaderos fetiches- estarán en el lugar del jefe de la banda → Aparece la femme fatale, pasa de su lugar inicial de servidora a la mujer deseada

-*Fuera de la ley* → Mucha violencia → Una historia simple, contada de manera lineal, en la que se ven con claridad los arquetipos y donde la “oscuridad fotográfica” no debe confundirnos: no se trata de una película de estilo negro; el acento está en la historia narrada, no en el modo, los personajes (bien/mal) no

presentan mayor ambigüedad ni matices, no hay inestabilidad visual, triunfa la ley institucionalizada sin crítica alguna→ Ciertamente, el hecho de que el justiciero y el criminal sean padre e hijo respectivamente, es realmente destacable

Características generales de la policia argentina:

-Abandonan las historias de grupos (bandas de mafiosos) para pasar a relatar casos individuales: en general, hombres y mujeres comunes que en muchas ocasiones presentan una psicología perturbada. No son personajes excepcionales sino comunes, personajes menos unívocos, moralmente ambivalentes, ambiguos, densos, conflictuados, hasta contradictorios.

-Tanto las víctimas como los victimarios están igualmente perturbados, abandonan el maniqueísmo.

-Frecuente aparición de relato en primera persona, subjetivización del punto de vista y la parcialidad de lo que el espectador puede ver. Acceso a la información está mediado por esa subjetividad.

-Se focaliza sobre todo en asuntos menores, cotidianos, llevados adelante por figuras poco extremas pero que bordean un riesgo claro: el de pasarse fácilmente del lado del mal. De ahí que el policial, y más puntualmente el policial negro, sea pensado como la expresión sintomática de la verdadera escena del mundo: el malestar social

-Uso flashback—un recurso que muchas veces atenta contra la lógica causal de los acontecimientos, contra la claridad denotativa de las historias y, por ende, contra la pretendida “invisibilidad” de la instancia enunciativa-

-Como la mirada está centrada en la víctima y no en el victimario, la fuerza normativa de las películas se debilita.

-*Yo no elegí mi vida*→ melodrama policial negro→ Discepolo participa en el guión y en la actuación- un gesto —el de pasar desde detrás de escena hacia la escena misma- que adquiere cierta frecuencia en el cine negro, y que tiende a irrumpir sobre la lógica de la “invisibilidad” enunciativa propia del clasicismo más duro→ la voz en off narra en tercera persona pero solo al principio, introduce la historia y anticipa la ambigüedad de los personajes principales→ malestar social y el ambiente turbio en el que se desarrollará la trama→ Protagonistas: Ernesto, un hombre que fue a la cárcel al ser engañado por sus cómplices, y fue a robar para ayudar a unos campesinos (busca venganza pero también justicia). Un ladrón de poca monta, amigo de Ernesto. Alicia, mujer sola y golpeada por la vida, partenaire erótico de Ernesto → típico del policial, los personajes ocupan lugares marginales en la sociedad, suelen tener dificultades para adaptarse a un mundo que los desconoce y los niega→ justicia por mano propia aparece en el policial negro denunciando, generalmente, que las fuerzas policiales empiezan a carecer de virtudes→ la institucionalidad de la ley es de dudosa honestidad, es el escenario más frecuente del cine negro más tardío→ la persecución: atmosferas oscuras, nocturnas, Las cámaras privilegian alturas y angulaciones trasgreden “la norma”. Altos contrastes y predominio de claves bajas→ el final deja un gusto amargo, el triunfo de los victimarios (policía) y no el de las víctimas

-*La muerte camina en la lluvia*→ melodrama policial negro→ nocturno y urbano→ Una voz off nos introduce a la historia. Se trata de la voz de los medios masivos de comunicación —y concretamente de la radio- nunca vemos el rostro de esa voz→ gran presencia de los medios; “dejemos para el cine la teoría del hombre y la bestia. S López mata para robar”→ primero la imagen de él matando es omnipresente, después desde la subjetiva de un testigo que luego le cuenta a la policía donde se esconde → Lopez es un nombre común, la trama se desarrolla bajo la negra consigna de que cualquiera puede ser el asesino en la ciudad→ sin el binarismo barrios/ centro del cine tanguero, sin maniqueísmos, donde no se necesita recurrir a barrios malevos para verosimilizar “el peligro” que, además, podría estar en cualquier lado→ otra vez la ley institucional debilitada e impotente (caract. cine negro)→ Nocturnidad, lluvia, humedad, planos subjetivos y cámaras disruptivas (es llamativo el uso de planos interpuestos de objetos que interfieren entre el espectador y aquello que es dado a ver). Llamativos primerísimos planos, anteojos oscuros, pilotos y sombreros ladeados→ aquí hay resolución, una explicación lógica de los eventos, triunfa el orden. Institucionalidad queda a salvo. Pero el asunto del film no es el caso de Lopez, sino la certeza de que ya nada es lo que parece.

Ejemplos clase:

-*La cabalgata del circo* → una película que es una cabalgata y q se llama así → siembra una duda respecto de la condición de espejo de la realidad, o ventana abierta al mundo → lo que esta es la propia película, el director verbaliza que “el cine construye su verdad una verdad cinematográfica,” “el cine tiene sus exigencias”, “la realidad sólo sirve para inspirarse” → según los gustos del público → el personaje verbaliza q lo q se ve no es real, y la hermana dice “dejalos, quizás tenga algo de nuestro espíritu” → revela su modus operandi (aunque sea en el marco de la propia ficción) y pone en tensión el imaginario mítico del cine y se acerca a la realidad; que el cine construye su propia verdad → manipulación de un “modo de decir” (y de ver) que llamamos clásico → el final feliz clásico queda diluido en una nostalgia → está el sistema de estrellas, división en géneros marcados, la crisis del modelo dentro del modelo mismo

-*El hombre que mató a Liberty Valance* → en contraposición con la película de la diligencia (punto más alto del modelo industrial), → John Ford mata a su héroe prototípico (vemos el funeral de John Wayne, o el personaje que representaba en el western) → enterrar al vaquero con la iconografía prototípica del vaquero → flashback en sí es una perversión dentro del género (ni hablar del flashback dentro del flashback), un desplazamiento en el tiempo en vez de un viaje de este hacia oeste, se abandona la narración en tercera persona y se agarra la narración desde el punto de vista del personaje → la ley en el pasado, John Wayne y Liberty Valance; ley en el mundo moderno es el abogado y el periodista → Holly como terreno de disputa en términos simbólicos, es disputada por dos hombres que representan el pasado y futuro, dos maneras de entender la ley y el orden → poner en crisis el mito del western

-*Conciencias muertas* → expone al mito pero no lo descalifica, no hay lugar al homenaje → ante la ausencia del sheriff, el pueblo busca a los supuestos asesinos de uno de los hombres más respetados y deciden aplicar ellos mismos la ley y el orden → gesto del cine clásico sobre sí mismo, no una ruptura sino una tensión → western nocturno, la ley del oeste se equivoca → western negro

-*Apenas un delincuente* → cine negro policial argentino → Placa: historia de la ciudad, no habla de un hombre, trasciende la individualidad → en ese momento se pedía q si la película hababa en contra de algo que el peronismo apoyaba, q se pusiera una placa ubicandola en un pasado → personaje como víctima del sistema, delincuente es víctima → aun cuando termina muerto y la policía termina bien parada, no hay un final feliz. critica al sistema → trabajo como una esclavitud → andén del tren, la policía se lo lleva y las personas lo aclaman → todo vuelve a su lugar, el delincuente se muere y sin embargo el tono sombrío y crítico fundamentalmente porque narra desde el punto de vista del personaje

-Sherlock Jr. (1924) → previo al surgimiento del modelo industrial y clásico → es quien proyecta las películas en el cine, en su sueño la chica q esta en pantalla es la q le gusta y el otro personaje el pretendiente q lo acusa de ladrón en la realidad → en la pantalla se refleja lo que sucede en la vida real, ella le pide perdón y ambos se besan. hasta el imita lo q pasa en pantalla

“El sistema de representación clásico y las escrituras manieristas”, Requena

El sistema de representación clásico

-La perspectiva (salimos de la plenitud plana del mundo feudal) como la metáfora de un nuevo universo; uno en el que tiene lugar el nacimiento del hombre y su acceso a ese centro que hasta ahora era privilegio exclusivo de Dios → Panofsky dice “la operación de proyectar un objeto sobre un plano de tal

modo que la imagen resultante quede determinada por la distancia y ubicación de un "punto de visión" simbolizaba (...) una época que había insertado una distancia histórica entre ella misma y el pasado clásico, y que había asignado a la mente del hombre un lugar "en el centro del universo" lo mismo que la perspectiva asignaba a su ojo un lugar en el centro de su representación gráfica"

-La percepción medieval era plana → un mapa cifrado, demasiado lejano del universo cotidiano de la percepción. Cerrado sobre Dios → la representación renacentista constata un proceso masivo de desimbolización → la perspectiva, el efecto de profundidad es la figuración de un espacio desdivinizado y desimbolizado, un espacio habitado y habitable por el hombre

-La perspectiva no solo como la producción de un efecto de profundidad en el interior de la pintura, sino también la conexión de esta profundidad ilusoria con la profundidad real que se extiende entre ella y el observador → el hombre se convierte en espectador privilegiado.

-También es un sistema ordenador → lo ubica en ese centro que solo el observador ocupa y del que emana el sentido → el observador se constituye en sujeto y el mundo enunciado por la representación, pasa a convertirse en espectáculo.

-Panofsky en cuanto a la arquitectura: "las proporciones fueron elogiadas como una encarnación visual de la armonía musical. Y se realizaron nuevos intentos con objeto de identificar las proporciones humanas con las de los edificios o parte de los edificios a fin de demostrar tanto la "simetría" arquitectónica del cuerpo humano"

-Lo compara con la disposición del espacio teatral definida con el lugar que en él ocupa el espectador

-Hollywood, cine clásico → la constitución de un mundo espectáculo nuevamente volcado sobre una mirada exterior pero centrada, dispensadora del sentido más allá de cualquier anecdótico del relato → Griffith: la cámara está siempre en el lugar preciso que permite a cada gesto alcanzar la plenitud de su sentido → Walsh: la apoteosis del raccord, la plenitud dinámica de una mirada que sutura el mundo en su constante aceleración

El sistema de representación clásico en cine

-Griffith dotó a los múltiples planos, el cambio de posición de cámara, de una lógica precisa por la cual las fracturas que éstas suponían en la continuidad perceptiva de las imágenes quedaban automáticamente borradas. Esa lógica era la de la dramatización del acontecer narrativo con la cámara siempre ubicada en el lugar justo para poder ver en cada gesto, movimiento, palabra la plena significación narrativa y dramática → Alcanzaba la plenitud de sentido en función a la mirada que las sustenta, mirada proveniente de un lugar exterior definible en términos de perspectiva y que era la del cineasta pero a la vez la del espectador → plenitud de sentido era la plenitud de la mirada también pues el conjunto de la representación se orquestaba en torno a ese centro nuclear que era el del sujeto

-El cine clásico como un momento ejemplar de la epifanía del sujeto que mira y que, a través de su mirada siempre centrada, define ese lugar donde reposa el sentido trascendental (sentido en su plenitud) → el mundo tal y como es enunciado por la representación clásica se torna nítido, legible y transparente → por eso el cine que nace con Griffith reconoce su metáfora en el espejo: cine como reflejo del mundo, ventana abierta a lo real

-Espejo refleja, devuelve imágenes ya existentes en otro lugar

-Ventana habla de una apertura limitada por los cuatro batientes que la enmarcan.

-Mirar al mundo desde su centro es satisfacer y borrar esa carencia primaria, esencial, que alimenta la pulsión escópica. Por eso la multiplicación de las posiciones de cámara.

Plenitud del signo, transitividad

-Las escrituras clásicas eran silenciosas en donde primaba lo narrativo con su férreo encadenamiento de acontecimientos. La mirada del espectador transitaba sin conflicto sus universos, dócil a lo que los relatos contaban → el texto clásico se caracteriza por una economía de la significación, equilibrio entre el significado y el significante → **El texto ya no se reconoce como texto sino como representación**

La mirada clásica

-La noción de representación pone en juego tres factores: algo exterior (lo representado), nuevo objeto (la representación) y una distancia: la que separa la representación de lo representado → Lo único real es el objeto que se re-presenta sin presentar realmente. Todo funciona sobre una ausencia, se trata de una invocación → en el texto clásico nuestra mirada encuentra un acceso claro a una realidad no enigmática, sino bien ordenada, conceptualizada.

Fin de la apoteosis del sujeto

-El canon de la representación clásica reposa sobre una concepción del lenguaje que lo concibe como un instrumento sin grosor, quizás maravillosamente flexible, pero neutro → es un seguro contra la angustia, del espesor y de la ambigüedad del lenguaje → la fragilidad de ese universo enunciado por la representación clásica y de ese sujeto que en ella ha vivido

-La pintura sufre de una experiencia manierista donde la falsa perspectiva multiplicaba los vértices desde donde mirar

-En el teatro aparece la ambigüedad manierista de Shakespeare hasta llegar al vacío absoluto del espacio escénico con Beckett.

Crisis del orden clásico en el cine.

El desplazamiento del sujeto en el cine moderno

-Pérdida del confort que la representación clásica le brindara → vanguardias

Hollywood y la crisis del sistema clásico

-Cantando bajo la lluvia → escena donde Gene Kelly declara su amor, prepara toda la escena con el ventilador, las luces, etc. Deconstrucción de la escenografía en sus artefactos generadores de ilusión. El espectáculo comienza a tornarse imposible en el mismo instante en que deviene enunciado. Empieza su resquebrajamiento.

-La dama de Shangai (Orson Welles) → secuencia del laberinto de espejos, donde no hay centro posible por la multiplicación de las imágenes.

-Hitchcock → Vértigo → Mujer estrella como fantasma, proyección imaginaria de esa carencia esencial que anida en la mirada del sujeto → punto de vista del varón protagonista, enamorado de una mujer evanescente, una mujer que luego se descubre que siempre fue una representación → La ventana indiscreta → la ventana plasma explícitamente la pantalla cinematográfica. Espectador como voyeur pero a la vez parálítico, sin poder levantarse de su butaca (hasta acá el canon clásico). A través de la introducción de la incipiente locura del personaje, el espectador puede distanciarse para verla pero a la vez resulta contagiosa ya que vemos a través de sus ojos. El personaje, paralizado, no puede introducirse plenamente en el mundo de la ficción y es, como nosotros, espectador. Se suprime la inmediatez del universo ficcional que es una de las manifestaciones de la transparencia de la representación clásica. La película, relato construido con fragmentos a los que trata dar un sentido unitario, se descubre en la materialidad de su fragmentación → Psicosis → el ojo recortado por el haz de luz procedente del agujero por el que mira a la mujer desnuda, miramos y somos mirados

-Sabotaje → nos brinda la plena disolución de ese espacio pregnante aun cuando ilusorio que en Griffith se constituye hasta erigirse en un universo (ficcional) dotado de la más absoluta autonomía.

-Tal es la regla manierista: pervertir, evidenciar el canon clásico desde su mismo interior

-Manierista → distancia que consiste en una forma precisa de desviación, un determinado grado de desorden, serie de desplazamientos transgresores con respecto a las escrituras clásicas. Y distancia que es la huella de una desconfianza con respecto al sistema de valores clásicos cuya reconfortante evidencia ha comenzado a resquebrajarse → conduce a un inevitable redescubrimiento del lenguaje (concebido no ya como transparencia del mundo, sino como espesor interpuesto y lugar de ambigüedad). Las formas clásicas siguen presentes pero ya no es vigente su ley, pues es objeto de constantes ejercicios transgresores como en los anteriormente enunciados.

-Por un lado, lo real es lo real del cine, una construcción, artificios. Por el otro lado, lo real es lo real del mundo. Para el espectador manierista, el lenguaje va a perder transparencia. Para el espectador clásico va a poner en evidencia el artificio

La muerte del mito

-Western→ dos lógicas: la historia (que no equivale a realidad) y el mito→ dos formas cualitativamente distintas de enunciar un relato de los orígenes

-Pensamiento mítico → western clásico→orígenes caóticos surcados por los pioneros creadores de la ley y el orden → vive preso en las redes intemporales de estos orígenes, puesto que después de ellos no hay salto a algo cualitativamente distinto

-Pensamiento histórico→ cree ver en el mito una falsificación, acude a los métodos de la ciencia moderna y, de acuerdo con ella, levanta su trazado con el fin de encontrar los orígenes de la actualidad en aquel remoto pasado→ El historiador no está inmune al pensamiento mítico pues reconoce el acto fundador, postula la existencia de una heterogeneidad entre este caos original y el presente.

-No hay orden temporal ni espacial posible si éste no se impone desde algún lugar y mientras el pensamiento mítico lo hace desde su vecindad con los orígenes, la lógica histórica lo practica desde la distancia que le otorga la ciencia positiva.

-Desde la perspectiva del mito, el western clásico es un relato reducido a su esqueleto, depurado y sintetizado al máximo, que representa los atributos que hacen que la comunidad se identifique y se constituya como nacionalidad

-El héroe del western es depurado, sintético, incluso dotado de una apenas creíble abstracción, acoge en su seno todos aquellos rasgos que capacitan a la sociedad en formación para nudar su vínculo, para sentirse solidaria contra sus enemigos.

-Lucha es reducida a su aspecto corporal esencial, una conquista, una clausura basada en la operación titánica que se lleva a cabo para superar el magmático orden e instaurar el orden. Quedan fuera de su dinámica los atributos de la razón, dominando los lazos de sangre y la pasión

-Todos los componentes del western (acciones, personajes, símbolos) se encuentran plenamente ritualizados, desproveyendo al género del índice de realidad que está presente en otros géneros hollywoodenses

-No hay que reprochar necesariamente al western por sus simplificaciones como si fueran muestra de incapacidad para el matiz, ya que en ellas existe una perfecta coherencia

-Westerns representan las cláusulas del pensamiento infantil, que responden a la misma lógica que el mitológico → héroes de una pieza, constante expresión exterior de los pensamientos y sentimientos, vivencia trágica de la naturaleza, eternidad de los conflictos, ritualidad del acto. Emerge el individuo primitivamente socializado, tanto en la temática del western como en el espectador que lo vive.

La impureza de un universo postclásico

-El western deja de ser puro luego de los años veinte → viviendo antes del pensamiento mítico como su savia principal, comienza a ser rodeado por mecanismos narrativos de procedencia diversa

-Western, como signo de su decadencia mítica, va acogiendo personajes dotados de psicología

-Se incurre en estructuras trágicas (derivadas de la tragedia griega) → personajes impulsados por la hybris (el orgullo)

-En "Johnny Guitar" se despoja al western clásico de lo que le otorgaba su sabor → por ejemplo, el paisaje desaparece en beneficio de interiores artificiales

-El spaghetti western se convierte en campo de batalla para los conflictos metafísicos

Preservación del mito y final del western

-Los films de John Ford de los años 40 son los que mejor encajan el despliegue de contradicciones verosímiles junto a una pervivencia en el fondo del edificio mítico

-El mito está presente en todos ellos, pero queda doblado por una reflexión que apela a la historización
→ Ford logró formalizaciones plásticas y narrativas para este choque de discursos → queda abierta la puerta a una lógica histórica mientras los films circulan por los derroteros del mito

-En los westerns de Ford se inscriben los acontecimientos del Oeste en el discurso histórico → camino emprendido por los westerns de los años 60

Ford sentenció la defunción del western en cuanto mito, su imposibilidad de construirse en el vacío de la historia → un ejemplo es "The Man who shot Liberty Valance" (p. 10)

-Para la historia no es relevante la veracidad de los hechos, sino sus resultados y la entrada en un universo cualitativamente distinto del anterior → los pioneros, testimonios de aquella época anterior a la historia, están condenados a desaparecer