

Luis Lumiere, la vida en imágenes

La historia de Francia sobre finales del siglo XIX está ilustrada con fotografías. Hay muchas sobre las pinturas y las artes plásticas de la segunda mitad del siglo XIX. Para los Lumiere el cine es una herramienta de reproducción, de transmisión y de conservación. Luis miércoles fabricó su primera máquina de grabación de imagen en movimiento en 1895. Los Lumiere significaron un cambio en la historia de la transmisión del pensamiento humano. Las tomas de los Lumiere son documentales, recrean la atmósfera de la época. El genio cinematográfico es difícil de precisar, es una representación sin par de la vida de nuestra época, es un medio de expresar lo que tenemos una imaginación, el cine es un poco de todo. Para los Lumiere el cine es una forma de expresar nuestra época, y la tendencia del cine como "arte de ficción". Que sería la que expresa nuestros sentimientos y lo que hay en nuestro interior. La tendencia Lumiere, aunque motivada por el deseo de reproducir la realidad, es también una puerta abierta a la imaginación más desenfrenada. Las imágenes de los Lumiere están llenas de fantasía, son un deseo muy sincero de copiar la realidad, pero el resultado de la creación del mundo que existe en realidad. En estas películas no hay ningún elemento de lo que se llama "el lenguaje cinematográfico". Eso es un invento para explicar nuestros deseos y sueños. En la historia del arte muchas obras son inconscientes. El cine conoció su desarrollo y su historia cuando se descubrió que el primer plano era más expresivo que el general y que el cine es el arte de la sucesión de planos. Hoy día es imposible concebir una idea con la técnica de los Lumiere. La puesta en escena de Luis Lumiere es una ilusión. Una película tiene 1.500 metros, 3.000 metros, y se van pegando los trozos, en esa época (los orígenes del cine) había X metros, y dentro de eso había que componer algo. Sus películas parecen muy espontáneas, pero no, buscaban locaciones, observaban durante tiempo lo que sucedía ahí, buscaban el plano. Ellos no enseñan la historia, enseñan la vida. La vida no solo es el aspecto exterior, es el aspecto profundo de la filosofía de la época. el arte de la época, el pensamientos de la época, las costumbres, el ambiente, la atmósfera. Toda la evolución del arte desde mediados del siglo XIX desemboca en Luis Lumiere, el cine era el arte primitivo. Toda la pintura impresionista de la época, todo el granate de la época, todo lo nuevo, lo más innovador, atravesó y se sumió en el cine gracias a los Lumiere. El arte revolucionario, todo el arte plástico del siglo XIX, a partir de finales del Romanticismo, evoluciona. Se entable una carrera entre la fotografía y la pintura. El cine hacia la impresión instantánea de la vida. Los impresionistas buscaban, desde un punto de vista espiritual, trasladar a la tela lo imponderable de la vida. Lumiere buscaba lo imponderable de la vida. Cuando hablamos de lo premeditado, no hablamos de los Lumiere, sino de los operadores de los Lumiere. Lo premeditado es que llegaban a una ciudad buscaban la cosa que iban a filmar (se refiere a la que mejor se presta a la toma de vistas). Llegan, lo estudiaban, localizaban la cámara, el ángulo, algo cotidiano. Y después venía la improvisación. El cine describe la sociedad tal y como es, no hay transposición. Lo que resulta desfasado de esas películas es la burguesía, lo que resulta moderno es la gente normal. Porque ha

habido una evolución social desde 1900, nos sentimos más unidos a la gente del pueblo de 1900, que a los burgueses.

Las escenas interpretadas de los Lumiere parecen serlo con una gran ingenuidad, los “actores” están fingiendo lo que les dijo Lumiere que hagan. Y eso se hace con un estilo “aparente”. Pero no está mal interpretado, lo importante es que Lumiere los junto y tuvo esa idea. Él expresa mediante la actuación de estos actores improvisados una ingenuidad que es característica de los artistas franceses. Lo que Lumiere fotografía no son estos artistas, es él mismo. Estos artistas que fingen, que no actúan de verdad no son peores que los actores que actúan de manera radical, que son falsos. Porque obedecen a tradiciones teatrales o cinematográficas, sin relación con la realidad. Todos los movimientos de cámara nacieron por los Lumiere y sus operadores, pero en ese momento la gente no estaba instruida en lo que era un Travelling o una panorámica, en el sentido que generaba.

La técnica el arte de la toma de vistas de los operadores de los Lumiere: Lo esencial es la luz, la cualidad de la luz, su liviandad, el aspecto soleado de sus películas y su profundidad. Hay planos, hay relieve, no es una superficie, no es chato, hay algo estereoscópico, proviene de la luz. Se positivaron algunas películas de los Lumiere en la truca, había rasgos, pero no era más que una imagen.

Composición en triángulos: Hay una organización de movimientos, en las tomas de los Lumiere, en forma de triángulo. Durante todo un periodo del mudo, fue uno de los grandes principios, que dominó la toma de vistas. Siempre hay un personaje principal, y la escena va de izquierda a derecha o de derecha a izquierda en su composición. Nunca hay una escena en el centro. La escena en el centro surge como aparición del plano americano y el primer plano. Pero toda la técnica antigua se basa en situar la escena principal bien a la izquierda, a la derecha y las escenas secundarias están en profundidad. Van siempre en sentido de un triángulo, es decir, de una diagonal ya que tienden hacia la profundidad .

La profundidad de campo existía antes del siglo 14.

Nueva York y Francia en los Lumiere vs las grandes películas sobre los 90 de los americanos: Es el mundo de negocios que se ve en las películas de los Lumiere. Francia en los Lumiere era esa Francia elegante, tal como lo habíamos imaginado.

La precisión de estas imágenes, la autenticidad estriba en que no solo leemos la historia de una mujer que cruza la calle en Proust sino que vemos a esa mujer, con su corset. Henri Langlois piensa que esta característica convierte al cine y al realizado por Lumiere en una especie de compendio de las otras artes.

El pelado: El cinematógrafo es un arte en sí mismo y no un resumen de las demás artes. El cine existe por sí mismo, al igual que la pintura, todo está relacionado. Las tomas de vistas de Lumiere poseen un valor espiritual porque dejan toda libertad interpretación, podemos imaginar lo que cada uno quiera. No hay obra de arte si el público no colabora, La condición de la obra de arte es no definirse al público. Sino también permitirle imaginar una parte de la acción, los sentimientos. En el mudo era más fácil porque no hablaban. Se podía imaginar las voces, los ruidos. Los resultados de estas obras de Lumiere abren las puertas a la imaginación y nos permiten inventar una parte de lo que no vemos en pantalla.

El corto del tren: Lograban introducir en una imagen, sin alterar el lugar de la cámara, un máximo de planos. El primer plano, el plano medio, el plano americano, el general, con un movimiento que los une a todos

Cine primitivo

En el siglo 19 el arte y la ciencia están ligados. Cine primitivo se refiere a toda la producción mundial del cine hasta los años 1915.

Las condiciones técnicas para que surja el cine ya estaban dadas antes de finales del siglo 19. Hay algo que está sucediendo que hace que se produzca ese invento, no es un invento individual. Hay un montón de gente trabajando con el objetivo de generar imágenes en movimiento, no solamente los Lumiere en su taller. André Bazin tiene un libro que se llama Que es el cine, que habla sobre el dispositivo cinematográfico, la técnica fotoquímica. El surgimiento del cine, si nos situamos en el campo de la estética vamos a tener dos referencias:

- El invento de los Lumiere desde la alta cultura, la novela (algo producido por los burgueses para burgueses), el teatro burgués, la pintura. El cine y la fotografía es la culminación de ciertas estéticas del arte legitimado en el siglo 19. Y el cine es el final de un trayecto o entramado que tiene que ver con el arte popular. Lo que empezaba a suceder en las grandes ciudades, en las grandes concentración urbanas, era un fenómeno nuevo. Era una serie de divertimentos populares, circo, ferias, parque de diversiones, dispositivos tecnológicos que estaba destinado para el consumo de un público nuevo, que era el crecimiento de las ciudades, la proletarización del ámbito urbano, querían hacer un arte que golpe los sentidos, no algo producido desde el ámbito burgués.

Realismo: El naturalismo en la novela, un referente es Émile Zolá relataba el mundo del trabajo. Tenía una tesis que era lo hereditario, ideas científicas nuevas en ese momento, la idea de que cada ser humano estaba determinado por su pasado hereditario. Toda la gente pobre que venía de una familia trabajadora, repetía la cadena. Retrataba a estos personajes como si él estuviera utilizando la escritura

para retratar minuciosamente ese ambiente, y de un modo recabar intuitivamente evidencias científicas sobre lo que eran los personajes de la clase popular, y comprobar mediante la escritura de esta novela, el funcionamiento de esta tesis. La literatura y otras formas de arte no se entendían como formas de autoexpresión o lo individual o lo que entendemos hoy por arte. Sino tenían que ser pasadas por una herramienta del campo científico. Por ejemplo la pintura académica se encargaba de retratar con exactitud el movimiento, las poses humanas o de los animales. Había ciertos misterios de la óptica y de las percepción que no estaba desarrollada, y por lo tanto la pintura se entendía como una rama de la ciencia, que mediante la aplicación de técnicas como el dibujo, esclarecía ciertos elementos científicos. El realismo se entendía como una aplicación más de la ciencia. En ese contexto, tenemos que pensar en la fotografía, en principio del siglo 19, aparece en 1836 en la forma del Daguerrotipo. Fue una técnica que tenía una complejidad que eran los largos tiempos de exposición. Son representación de gente posando en una silla. La imagen y la luz en la emulsión tardaban mucho en fijarse. Los ojos de la gente se solían pintar porque era imposible mantenerlos quietos. Cuando la fotografía tenía estos tiempos de exposición tan lentos terminó asimilandose a la pintura. Porque la fotografía era un arte de taller. Los primeros fotógrafos eran gente que venía de la pintura, por falta de talento se pasaron a este campo. La fotografía arrancó haciendo posar a la gente, el fondo era pintado, imitando motivos pictóricos, luego la fotografía se retocaba a mano para darle color. Cuando pensamos en artes nuevas ligadas a la técnica, al menos en el siglo 19/ principios del 20, era difícil que ese arte se viera como producto de un verdadero artista. Porque en el caso de la fotógrafa era un obturador, en cambio en la pintura tenía que tener una destreza física. Para legitimarse la fotografía, incorpora elementos de la pintura. Los motivos ayudados porque no había instantánea, la fotografía se realizaba en un estudio, por eso se acerca a los motivos pictóricos. La pintura hasta la aparición del impresionismo, hacían retratos que tenían que ver con hechos históricos. La fotografía toma motivos, técnicas de otras artes. Antes de la aparición de la técnica instantánea (permite generar fotografías paradójicamente sin cámaras), más que ser un arte de la realidad, fue utilizada para un retrato de ese momento espontáneo que sucede o un hecho periodístico. Este proceso de legitimación porque va a estar dando vueltas en las primera expresiones cinematográficas, el cine trata de ganarse respeto, aceptación, legitimación por el público burgués asimilando a estéticas de otras artes. Cuando aparece la instantánea, la fotografía se incorpora como un arte de la realidad, con cierta utilización de retención científica para hacer registros, archivo de fenómenos naturales. Aparece la fotografía como una nueva expresión ligada a la técnica y a la ciencia.

El siglo 19 es el siglo del positivismo, heredero de la ilustración, el iluminismo. La idea de que la razón es el hecho fundamental. En el siglo 20, año 1900, Freud publica su libros sobre los sueños, ese siglo está poblado por el inconsciente. En el siglo 19, el romanticismo contesta a este optimismo de la razón. Es inevitable el desarrollo de la riqueza de las naciones y eso va a estar facilitado por la ciencia. El conocimiento estaba muy fetichizado.

Lumiere y Edison: Lumiere venían de la fotografía, tenía una fábrica de insumos fotográficos, el invento del cine era una inventó marginal. Desarrollaron una técnica de fotografía a color. Desarrollan la tecnología de proyección del cine. Ya había gente pensando en el desarrollo del invento. Edison en 1889 en EE.UU patentó el invento de cine. Siempre tenían nombres que tenían que ver con la luz, movimiento, escritura de la luz. Edison junto con Kodak (industrial de insumos fotográficos) desarrollan una cámara, una tecnología de proyección y un stop fotográfico con placas flexibles que con las que se podían filmar. 1895 se considera el surgimiento del cine porque los Lumiere hicieron público su invento y no por el caso 1889 que fue cuando Edison patenta su invento o 1893 o cuando Edison lo popularizan. Lo que logran los Lumiere es una manera más eficiente de proyectar películas. Las películas analógicas en fílmico tienen perforaciones para que dentro del proyector la hagan correr con el mecanismo de arrastre y también lo mismo dentro de la cámara. Otros mecanismos, en ese momento, hacían que en las proyecciones las imágenes temblequen mucho. El dispositivo de Edison para filmar era enorme, inamovible, Edison filma en interiores en un estudio llamado el Black Maria, tenían un fondo negro, con un techo que se levantaba, el estudio se podía girar. En ese momento no había luz artificial suficiente que permitiera a la película impresionarse a partir de luz natural de manera eficiente. Había que filmar sí o sí con luz natural. En el siglo 10 escenas que suceden continuamente se filmaban de día y luego se viraban al azul para sugerir que era de noche. Los Lumiere inventaron una cámara, que es una caja de madera chica, esa cámara permitía filmar y proyectar también y si se le agregaba cosas también revelar. Podían filmar aproximadamente 50 segundos, porque era el carrete de película que entraba dentro de la cámara. El dispositivo Lumiere es una movilidad que les permitía acercarse a la realidad con facilidad. El arte tenía esa necesidad de ser un registro de la realidad, la pintura, el dibujo. Edison siempre filmaba un solo motivo que provenía del teatro (gente besándose o un forzado). Los Lumiere logran filmar en cualquier parte.

Literatura e impresionismo en el siglo 19: En la literatura del siglo 19 la acción de los personajes es poca comparada con las páginas que ocupa la descripción del ambiente en el cual están los personajes o la luz. Querían captar un montón de efectos visuales que desbordaba la narrativa.

El impresionismo es una forma de realismo, pero no busca hacer un calco de la realidad, buscaban retratar las leyes de la realidad. Para ellos la luz era el elemento estructurante de nuestra percepción de la realidad.

Corto de lumiere con el bebe: Detrás ellos vemos las hojas de los árboles en movimiento, por la brisa del viento, y como todo los reflejos de la luz. Vemos cómo la realidad se transforma, se reproduce de manera infinita. Vemos los reflejos de la luz en movimiento.

Los Lumiere logran reproducir esos fenómenos más evanescentes de la realidad, que salían a captar gracias a su dispositivo. Cosa que Edison no podía porque

estaba anclado al fondo negro de su estudio. La fragua de los herreros era un motivo pictórico en ese momento. Otro de los motivos por el cual se considera a los Lumiere como los padres del cine es por el dispositivo de proyección. En el caso de Edison era un dispositivo para visionado individual, kinematoscopio, las personas se asomaban a un visor y veían los cortos en loop. Edison era un inventor y un comerciante, que siempre le interesaba la plata, por eso cada persona para ver un corto tenía que poner una moneda. Por ese afán de ganancia, Edison desarrolla ese dispositivo. Diciembre de 1895 se sucede la primera proyección pública en un café, se introduce el concepto de proyección, de que personas compartan un espacio compartan la misma imagen. Ese concepto, la experiencia cinematográfica, el consumo de las imágenes aparece con los Lumiere.

Corto de La salida de la fábrica: Fue lo primero que filmaron, fue parte de una experiencia científica. Es como una cámara gesell, los obreros que salen no la pueden ver, es un registro de la realidad inalterado por la presencia de la cámara.

Corto del Congreso de fotografía: Los Lumiere estaban obsesionados por el desarrollo de la fotografía a color. En ese congreso de fotografía presentan ese desarrollo fotográfico. La cámara está lateral. La gente tiene que moverse sin cesar.

Encuadre Lumiere: La modalidad de encuadre era lateral, ya que como no van a mover la cámara, la manera más integral de mostrar ese pedazo de la realidad es de manera lateral. Pero también suelen poner la cámara de enfrente cuando quiere mostrarnos una escena verdaderamente armada (como el regador regado o la escena de los viejos jugando al naípe). Cuando hay un elemento más teatralizado, la cámara se va poner de frente (por esto que dice abajo que los encuadres eran siempre de frente como en el teatro en ese periodo). Pueden hacer un registro mayor de la imagen que de manera central. En ese momento, los camarógrafos no concebían el reencuadre, el movimiento de cámara. Se plantaba la cámara y no se movía. La cámara tenía una manivela y el camarógrafo pensaba un ritmo interno para tener un ritmo parejo. Hasta principios del siglo 20, no había mirilla, no sabían que estaba encuadrando. Los primeros camarógrafos vienen de la fotografía. Muchas veces se filmaba un poco de película, se revelaba y se verificaba que el plano esté bien encuadrado. Eligen lugares donde hay mucho movimiento, barullo, donde hay mucha gente que no se puede detener.

La perspectiva central pictórica: Tenía un punto de fuga en el centro.

Corto del tren llegando a la estación: El tren era algo relativamente nuevo en ese momento. Generalmente en una composición perspectiva, nuestra mirada parte de los márgenes, y luego va direccionada hacia un punto de fuga en el centro. Pero en este corto tenemos una inversión de la perspectiva. El tren, que está en el punto de fuga, avanza hacia nosotros.

El regador regado: Es la primera ficción de la historia del cine.

Después del surgimiento del cine, a finales del siglo 19, la pintura deja de ser realista. A principios de 20 tenemos el impresionismo con dejes de surrealismo. La fotografía reproduce la realidad pero fija al igual que la pintura (se pensaba como una técnica que se iba superando a sí misma en la reproducción de la realidad, la pintura sugiere el movimiento). El cine supone un fin para el realismo pictórico. Todo esto es pensado el cine desde la experiencia burguesa. El cine es un producto de ciertos fenómenos más relacionados con los populares.

Georges Méliès: Esta revaloración de películas se hace a través de un congreso de archivistas en Brighton en 1978, y a partir de allí se revisa una lectura de este primer periodo cinematográfico mundial (cine primitivo). Se arman categorías de análisis nuevas. Méliès monta un estudio para hacer películas, Edison crea un set chico. 1897,98 Melies empezó a definir un estilo ligado a lo cómico y a lo fantástico (son las claves de su estilo visual y narrativo, pero siempre con mucho humor). El corte crea la simulación, crea un vacío en la imagen que favorece la locura. Cortar la cámara, detener el accionar del punto de vista, hace ejercer variaciones en la escena (hacer salir al personaje) para volver a disparar la toma y hacer variaciones. Es muy común encontrar material al cual se le intervino, se pintaban a mano las películas con stencils. Algunas tenían una puesta en escena invariable (películas de plano fijo), con diferentes stencils se coloreaba más rápido que pintando cada uno de los fotogramas. Cierta noción de lo industrial empieza a surgir. Las problemáticas de producción y distribución del cine en los primeros años del siglo 20. En Méliès la cuestión de industria es un conflicto interno porque la figura que se nos sigue representando es la del gran artesano. Méliès se metió en el mundo industrializado del cine porque el mundo iba a para ese lado. Melies comenzó lentamente pero sin pausa, una industrialización en todas partes, Hollywood va a ser el modelo. Melies sigue dentro de cierta noción del espectáculo artístico que lo anclan a soluciones muy idiosincráticas, muy personales, más bien artesanales, que no tienden a repetirse. Él supervisa cada uno de las áreas de realización en la pre, rodaje y post. Él no pudo dejar atrás una manera de ser que provenía del teatro, el espectáculo cómico. Involucro dar a luz una técnica a un montaje invisible, los trucos de magia. También la idea de montar un lugar especial acondicionado para hacer películas. Meliès hace un control de calidad de lo que sus colaboradores van realizando. Todo este periodo (cine primitivo) está marcado por un constante avance o transformación del uso de las herramientas cinematográficas para obtener resultados más efectivos, equivocándose constantemente, probando cosas, prueba y error. Al no tener mirilla, los camarógrafos empezaron a trabajar con varias cámaras para generar copias más rápidas de las películas. Los escenarios móviles del teatro son reutilizados por Melies. Va acumulando técnicas de composición incluyendo el teatro dentro del cine, y generando técnicas (de composición cinematográfica, de manejo de las herramientas) de montaje: de superposición de imagen, de cortes y resamblajes entre imágenes. Se volvió referente por la precisión

con las que la lograba. En Hugo Meliés está trabajando con material fílmico, con una máquina que hay que movilizarla a mano. Filma todo el tiempo con cajitas de madera, que son eléctricas, que funcionaban a mano, con un mecanismo de exposición continua o secuencial para exponer el material fílmico que está enrollado dentro de la cámara. Se calcula con el tiempo, que se va midiendo, y el rebobinado para volver a filmar enmascarando la parte de la toma (la lente) y volviendo a tomar parte de la película, por eso hay partes en las cuales se vuelve transparente. Eso lo hacía para que la película no se siga expandiendo toda. Dejaba partes en negro para volver a filmarla. Tanto Lumiere y Meliés no trabajaban con muchos técnicos.

La gran parte de la producción cinematográfica hasta 1899 (hasta comienzos del siglo 20) no tenían más de un plano, y luego aparecen trucos con títulos para explicar esos detalles que a la película le cuesta transmitir. La tendencia de este periodo era que los films trabajasen sólo un tamaño de plano, respetando una legalidad que vendría del teatro. Los planos son de conjunto, pueden ser un plano más cortos y no tan generales, pero siempre muestran a los sujetos y los espacios completos. En el teatro, sobre todo el del fin del siglo 19 la tendencia a diferencia de las modalidades que surgen en el siglo 20/30. En el siglo 20 nace el expresionismo en el cine en Alemania. A comienzos del siglo 20 Max Reinhardt empezó a dislocar la natural imagen a la italiana, el teatro a la italiana, la escena del conjunto propia del realismo del fin del siglo 19. Él empieza a trabajar con la reducción de espacios gracias a la iluminación. Allí empezaron a atardecer composiciones más densas, conceptuales, de los espacios. El teatro se pone en marcha gracias a la influencia del cine, los montajes teatrales se están allornandose por la influencia del cine y sus técnicas de montaje. Estamos viendo el poderío del montaje para acelerar el sentido de las imágenes para limpiar el sentido de las imágenes. No vemos mucho de eso en la obra de Méliés, pero sí en el trucaje que requiere el uso del montaje, busca invisibilizar su naturaleza. Meliés recurre al montaje para lograr la multiplicación de personajes, la desaparición de personajes, para lograr meter una cabeza sin cuerpo. Estas películas buscan impactar con técnicas más ligadas a la dinámica teatral, por eso los planos son amplios, conjuntos y la cámara está siempre de frente. Las imágenes del cine primitivo son largas, no sabemos a dónde mirar como espectadores, no sabemos a dónde dirigir la mirada. Los movimientos de los personajes, la acción de los personajes, la actuación de los personajes, deben atraer la atención de los espectadores para saber a dónde dirigir la mirada. De izquierda a derecha se ubica lo más importante, y del otro lado hay tensión. No trabajan con la lógica del plano y contraplano, cosa que dinamizará nuestra mirada. Las reacciones de los personajes pueden ser lentas, pueden ser equívocas. A esta duración extensa se le llama Autarquía de plano (autonomía de las imágenes), la acción no va a generar la segmentación de imágenes no se cortan las imágenes en función de la acción (como en el plano y contraplano). No hay mucho fuera de campo en este cine, no interesa, porque hay una tendencia teatral, que era el modelo para narrar historias con imágenes, era escenificar escenas. Lo que está fuera de campo es en contra, no nos interesa lo que hay tras bambalinas. Hay una

reiteración de lugares comunes que funciona como modelo. Se pierde en el intento de imitar al teatro.

Las películas mudas de comienzos del siglo 20 no son mudas, eran acompañadas con música en vivo. O algunas sonorizaciones con un gramófono pero no se escuchaba bien.

Viaje a la Luna: El Viaje a la Luna es de 1902, tiene la locución del catálogo que acompañaba a la película. Tira unas pequeñas líneas mencionando a los personajes (cuando van saliendo de plano) y detalles que cuesta entender porque a este cine le cuesta transmitir una narración. Hubo un hilado entre dos imágenes, una se desvaneció y la otra apareció, es el fundido encadenado. Las pasiones de Dios son un género muy explotado en los primeros años del cine. Hay muchas elipsis. En esos ámbitos de la realeza, seres de distintos pueblos originarios de distintas zonas del planeta, terminase siendo el entretenimiento de los burgueses al lado del rey. Y había películas de más de un plano. La totalidad de los planos son generales, salvo el plano de la luna, pero la luna es una totalidad planetaria, por la muestra acabada, como todos los cuerpos de todos los personajes.

Contexto sociales, políticos, económicos de este periodo: Hay una necesidad de ampliar el mercado, el cine en un momento va a estar dedicado al público más popular. Por eso se llama Nickelodeon, es un nicken de 5 centavos, en salas con una estructura pésima. La idea es incluir a la clase media, a la burguesía que paga más por una entrada, movamos los cines a teatros para que el cine tenga un dimensión de mayor prestigio y de mayor rentabilidad. La incorporación de ciertas literaturas, técnicas, tipos de actuación más sofisticados tienen que ver con la seducción hacía público de la clase burguesa. El cine se veía muy amenazado por sociedades católicas, morales, que a partir de 1908 empezaron a cerrar los cines. Estaba visto con una visión muy negativa al ser un lugar de concentración popular de inmigrantes, era un espacio de socialización alternativo. En NY y Buenos Aires la inmigración era vista como anarquistas, como algo peligroso.

Diégesis: El universo narrativo.

En Inglaterra en Brighton muchos pioneros hicieron películas que fueron rescatadas en la Federación de Archivos Fílmicos y el valor estético de estas películas es amplio, porque tenemos una composición de imágenes que pasa de ser objetiva a subjetiva sin cortes. La escuela de Brighton de cineastas (que en su momento no se los veía como tal), exploraban técnicas (a comienzo del siglo 10) para expandir la posibilidad de la narración clásica. Griffith es el tipo ideal para liberar el cine del teatro, porque viene del teatro, son historias paralelas, que despliegan grandes personajes. Las productoras de ese momento, como la Biograph, que filmaban en NY con inversiones y capital, era gente tradicional que ponía su propio dinero.

La guerra de las patentes: Edison crea un sistema de patentes, por el cual entiende que él convierte el cine y que cualquiera que quiera filmar una película o proyectarla le tiene que pedir permiso y pagarle. En el siglo 19 patentó sus inventos, pero no patentó en Europa porque creía que no iba a tener mucha rentabilidad. Con la Biograph, que tenía patentada de su cámara, forman un Trust el Motion Pictures Patents Association que era la asociación de 4 productoras cinematográficas que son las autorizadas por Edison para filmar, distribuir y exhibir películas. Para proyectar una película tenían que pagar un canon semanal, no solamente pagar un canon inicial. Solo le servía a Edison. Aparecen unos exhibidores que empiezan a poner algunas salas de cine, que descubren que no estaban buenos depender de la compañía de Edison. Hasta 1910 las películas eran cortas, hasta 1915 cuando ya había largometrajes, las películas se mantenían en cartelera 2 días. La necesidad de producto era bestial, aparecen productores independientes. La movida hacia Hollywood va a tener que tener con una cuestión de que NY en invierno es muy oscuro y aparte de huir de los patanes de Edison que rompían las cámaras de los productores independientes. Que son productores inmigrantes judíos, que luego son los fundadores de la Fox, Warner, muy pobres que querían entrar en el sueño americano y ser parte de una Élite industrial. Querían asimilarse a Norteamérica, no ser un inmigrante judío, buscaban legitimación, asimilación y aceptación. Empiezan a construir salas de cine donde el burgués sienta que haya una continuidad con el teatro y que la gente pobre pueda participar del sueño americano. Las salas de cine empiezan a proponer una experiencia, que la gente sobre formaba parte de la burguesía. Al ser pobres tenían conocimiento sobre el público masivo de la ciudad, porque habían sido exhibidos en salas de Nickelodeon (salas chicas), entendían que productos necesitaban. Estaba también el deseo de expresión de esa experiencia en los barrios bajos, surge un cine que apela doblemente a los deseos, necesidades de la masa urbana. Asimilarse a Norteamérica, ser parte y algo que represente la experiencia traumática y dura del inmigrante. En ese contexto la industria cinematográfica se está transformando. En 1915 la corte suprema declara ilegal el sistema de patentes de Edison y ahí estos productores independientes logran establecerse y ganar la hegemonía en el sistema de producción de Hollywood. El establecimiento de estos grandes estudios de Hollywood hasta los 70, marca esa transformación. En 1915 se creó el estudio de Universal.

Industria Hollywoodense

La narración clásica o el modelo de representación institucional, es la forma lineal de contar (el desarrollo de personaje, trama y culminación hasta un clímax). Es parte de la cultura occidental desde siempre. La literatura popular del siglo 19, sigue el cine a través de Griffith y se transforma en la forma narrativa hegemónica, y sigue siéndolo. El cine de estudio (es un sistema de producción que surge para producir determinado tipo de película contando de una cierta forma). Estos dos conceptos van juntos. Esa forma de narración clásica tiene que ver con que funciona para el público. Las fábricas de películas hasta ese momento estaban probando con el cine, el cine era considerado una experimentación. Cuando se demuestra que esta forma narrativa es pregnante, que el público aprecia esta forma de contar, entonces el diseño de las fábricas de películas se pone en función de contar de esa forma. El sistema de estudio no sale solamente por una cuestión económica, sino también porque esa economía estaba garantizada por esa forma narrativa. Y cuando se diseña, cuando adquiere su forma que es durante la década del 10 al 20, ahí es cuando el sistema de estudios adopta la forma que va a tener durante varias décadas, esa forma se corresponde con un determinado modo narrativo, tiene su propio modelo de producción. No se llama modelo clásico porque es viejo, sino porque es así, narrar de modo lineal, fue sistematizada por Griffith, varios contemporáneos, imitándolo, contribuyeron a establecer esa forma como narrativa hegemónica. Y así, los estudios cuando se piensan a sí mismos, se ponen a fabricar películas sabiendo que la tienen que contar así. Hay estudios desde antes, en los países que fueron comerciantes hegemónicos hasta la Primera Guerra Mundial (Francia, Italia), y de alguna manera la forma de hacer películas se hacía como se las conocía hasta ese momento. Pero en los primeros años (1905, 1906) la narración no estaba determinada, por lo que las fábricas de películas eran más chicas, más simples. En Hugo hay una recreación histórica muy exacta de cómo Melies producía sus películas, en un estudio muy chico y con escenografía plana, que buscaba él mismo y que luego pintaba. Ahí se ve un estudio en las primera décadas del cine. Pero luego esos estudios quedaron chicos. Vamos a ver los comienzos de los primeros estudios, pensados en función de la narrativa clásica y en una economía Hollywoodense, que no es la misma que los primeros años. Porque si bien existía un cine norteamericano, en Hollywood no existía.

Razones por las cuales se funda Hollywood: La primera producción es en NY, y se empiezan ir hacia Hollywood en 1912. Hollywood es una consecuencia de la guerra de las patentes, Edison decía que el cine lo había inventado él y que cualquiera que hiciera cine le tenía que pagar, sin importar si usaban sus equipos o no, y que él le tenía que dar su autorización para que no le mandara matones que le rompan sus equipos. Por lo que los cineastas independientes se fueron hacia Hollywood porque estaba lejos de Edison, porque había sol todo el día y porque estaba cerca de la frontera con Méjico (hacia donde huían si venía la gana). Las razones por las cuales se funda Hollywood son delictivas. Otra de las razones es

por la razones climáticas, que es mucho más barato que hacerlas en NY. En 1912 Hollywood era un pueblo rural, y cerrado por otros pueblos, que hoy constituyen Los Ángeles, por el enorme crecimiento que ha tenido en función de la industria cinematográfica. Lo principal de Hollywood, que hoy conocemos, se constituye en esa década: de 1910 a 1920, en función del tipo de relato. Los pilares de ese Hollywood, sobre la que está basada son:

- El relato que se iba a fabricar:
- Una cuestión económica: Que ya la habían descubierto las productoras previas. Al principio de su existencia vendían las copias a quienes las querían exhibir, pero luego se empezaron a dar cuenta que era más rentable que alquilarlas. Era más barato para el exhibidor y para el productor. Y les permitía a la empresa conservar las propiedades del material, a medida que se fueron desarrollaron las estrategias para la preservación de los derechos de autor, porque las películas podían ser pirateadas. El negocio del cine es muy barato y llega mucha gente. Uno de los productores fundacionales de Hollywood fue Adolf Zukor se le ocurre una forma de comercializar las películas que va más allá de la cuestión del alquiler.

El Star System: A las empresas que se hacían películas no les interesaba promocionar a ninguna figura en particular, las estrellas fueron descubriendo y haciendo el público. Toda estrella es resultado del carisma de la propia persona que se transforma en estrella y el público al que llega. Al comienzo las películas solo tenían el título de la película y la marca de la empresa productora y con suerte algunos como Griffith lograban poner su nombre, no aparecían los nombres de los actores. Por lo que el público comienza a reconocer a figuras que se repetían en ciertas películas y las llamaban La Chica de la Biograph. Por lo que las empresas tuvieron que aumentarle el sueldo a la estrella y promocionarla con su nombre y apellido. Florence Lawrence fue una de las primeras estrellas del cine norteamericano, también con Max Linder (la estrella de fama internacional debido a su nombre sencillo). Era conocido en 1905 pero se volvió más famoso en el 1910 en Francia y fue uno de los primeros que alentó la confusión entre su persona y su personaje, utilizando su propio sobrenombre artístico como nombre de su película también (Max tiene un duelo, Max y su perro, Max patinador). Hacía una película por semana. Era un mundo en el que no existía ese tipo de fama y menos para un artista, a lo sumo un político podía acceder a esa fama a través de las imágenes que se publicaban en los diarios. Por lo que el cine puso en el lugar de ser un famoso internacional a una persona, que sea reconocida una persona por su nombre y por su figura. Las estrellas son conocidas por la difusión que el cine tiene, el cine siempre internacionalizado. A partir de 1914 cuando Chaplin ya ha hecho sus primeras 30 películas, Chaplin es el hombre más famoso del mundo, las personas lo pueden reconocer de espaldas. Había artistas conocidos, del teatro por ejemplo, pero indirectamente, como Sarah Bernhardt. Porque se decía que era una artista, pero casi nadie podía acceder a verla. El Star System es fundamental para pensar en el cine de estudio porque la comercialización de las películas tiene como

ingrediente principal, la estrella, muchas veces la estrella es la que vende la película. En Griffith mucha gente admiraba como contaba las historias, con eso logró poner su nombre en los carteles del comienzo de la película. Y era un gran publicista de sí mismo, él pagaba cosas de autopromoción, se hacía sacar fotos para que por lo menos la gente que está cerca del ambiente cinematográfico supiera que ese señor era el Griffith que parecía en la película. Era un artista, se vendía como un artista, y tenía el mismo potencial que una estrella. La gente decía: vamos a ver la película de Griffith, ya no se decía vamos a ver la película de la Biograph (aunque la financie). Logra este reconocimiento de la autoría, tiene que ver con el star system.

Venta en bloque, a pesar de que es alquiler: Zukor descubre qué era más rentable cambiar el sistema de comercialización de películas (el alquiler) y era más conveniente darles a los exhibidores un catálogo, el dueño del cine elegía la película en la cual aparecía la estrella. El exhibidor tenía que alquilar la película de la estrella y las demás películas que la compañía hacía ese mes, sino no le daba la película. Este sistema lo implementaron inmediatamente las demás empresas. Zukor descubrió el enorme valor comercial de las estrellas, y por otro lado la mejor forma de amortizar el costo de sus estudios. EL estudio se amortiza produciendo la mayor cantidad de películas que pueda. Y además el cine que alquilo las películas de Zukor las va a tener que proyectar, porque ya las pago, y eso también elimina en ese cine la competencia, osea no va a poder proyectar las películas de Universal. Ese es el primer paso que los estudios y las empresas de Hollywood dan hacia el estado oligopólico que sigue existiendo. El pogo de Hollywood son de los años 20 hasta los 50, durante esa décadas se mantuvo en una estructura oligopólica. Porque esos cines que solo podían pasar las películas de Zukor fueron comprados por él. En esa época una cosa era la producción, otra la distribución y otra era la exhibición. En menos de 10 años, las tres cosas van a ser una sola. Y las empresas van a ser dueñas de todas las etapas del quehacer cinematográfico (de esas 3), asociado con otras empresas, como el caso de la Golden Meyer. Lo del alquiler de Zukor se hizo pensando en maximizar las ganancias y para que la productora no pierda los derechos de autor. Las productoras más chicas no se podían beneficiar de esta venta en bloque.

Estudio: El cine que la gente llama de estudio es cine de empresas o productoras, se usa usar como sinónimo. El cine de estudio son las Universal,. Warner, Golden Meyer, etc. El estudio es el espacio físico donde las películas se filman, es el set. Las productoras tenían varios set para hacer varias películas al mismo tiempo, al principio tenían algunos, después fueron adquiriendo más. En la época del cine mudo un mismo set se podía usar para hacer varias películas al mismo tiempo, porque el ruido de un rodaje no molestaba al de al lado. Pero con el establecimiento del cine sonoro en 1927 los estudios habilitan varios edificios específicamente para filmar, son muy altos para tener decorados enormes, y en el techo tenían una pantalla de luces gigante con variaciones para que DF pueda hacer la propuesta

que quiera en el menor tiempo posible. Salvo la RKO Pictures, son artistas unidos, una unión de artistas independientes, estaban a la par de las otras grandes productoras: Griffith, Chaplin, Douglas Fairbanks y Mary Pickford. Cada uno de los tenía su propio estudio y la empresa los representaba, les permitía ser dueños de un producto. Ellos, que son uno de los primeros independientes, les permitía ser independientes de los otros estudios para los cuales habían sido creados. Eliminaron a quien intermedia entre ellos y la sala cine. Artistas Unidos se encargaba de la distribución, comercialización y exhibición y la plata que entraba iba directo a cada uno de los socios fundadores y un poco hacia artistas unidos. A lo que durante la década del 20 se agregaron otros artistas que querían ser independientes, como Gloria Swanson. En el tiempo artistas unidos se transformo en socios de productoras independientes pero dentro de sistema, independiente de las Majors (es decir de las grandes productoras como la Meyer) pero dentro del sistema Hollywoodense. Luego va a ver otro tipo de independientes que son marginales que producen poco y muy barato, totalmente fuera del sistema de estudios. Lo más cercano independientes, dentro de Hollywood, son las empresas que se asocian, a veces con una sola película, con artistas unidos para distribuirla. Artistas unidos no tiene estudios propios, va a tener eventualmente pero para sus socios en potencia para convencerlos de que se unan, pero sigue siendo al margen de las Majors. El funcionamiento del estudio fue algo que llevo desde la década del 10 al 20 y es el productor. Cada estudio tiene un productor en jefe, en muchos casos el productor en jefe es el fundador, como Zukor. Pero eventualmente el crecimiento de cada una de estas productoras haría que la propiedad real cotiza en bolsa y se repartiera en Wall Street. Por lo que hacia 1930 los verdaderos propietarios y dueños de los estudios no son los que lo habían fundado, ellos son empleados jerárquicos. Los dueños y propietarios son Wall Street (con las idas y vueltas del paquete accionario que fuese en cada caso), fue así hasta los 50. Howard Robard Hughes invirtió mucho en cine y se compró un estudio, pero no era común en ese momento. Lo normal era que los estudios una vez que habían crecido lo suficiente repartían su paquete accionario entre quienes quisieran ganar con eso y los dueños eran Wall Street. En muchos casos el dueño y fundador del estudio quedaba como el jefe de estudio, el productor en jefe, que tenía máxima autoridad creativa sobre el plan de producción del año. La caída de la bolsa de Wall Street no afectó tanto como a muchas empresas, porque el cine seguía siendo barato y parte del ocio seguía siendo poder ir al cine. Afectó el ingreso en ganancias, pero ningún estudio clausuró o cerró durante la crisis de los 30. En el centro el proyector en jefe, a su alrededor los productores delegados, los cuales tienen la responsabilidad de crear el equipo que va a hacer 1 o 3 películas en ese año. El productor delegado, depende del tamaño del estudio y de la cantidad de productores delegados (cambian de funciones) tenía que hacer tantas películas por año, elegía quien dirigía la película, hacía el casting, armaba el equipo técnico y el elenco con los empleados del estudio. Hacia 1920 los estudios trabajan todos iguales, tiene empleados que trabajan 24/7 para el estudio, de distintos rubros técnicos. Todo lo que necesitan para hacer la película tienen su depósito de equipamiento. También cada

departamento, cada zona tiene un jefe que es el que solía aparecer en los títulos, pero normalmente delegaba su trabajo. Una productora generalmente hacía 100 películas en ese año, por eso el escenógrafo, por ejemplo, aparecía como director artístico. Era un supervisor, jefe de departamento. Lo mismo pasaba con el equipo artístico, el estudio tenía contratados directores y estrellas, y además de las estrellas, muchos actores que estaban como en planta. En eterna a las figuras, los actores que aparecían con su nombre en los títulos, se los contrataba por 7 años. A los directores se les ofrecía el mismo contrato, el pago era semanal, el pago era bueno. El departamento de guionistas se encargaba de comprar artículos, cuentos, que fueran capaces de ser adaptados al cine y además tenían escritorios (tipos que laboraba escribiendo adaptaciones de esos cuentos que se compraban, una vez que desde la producción bajan que obra que querían adaptar). La escribían entre 2 hasta que el productor delgado diera el visto bueno para que se pudiera filmar. El director recién viene después, viene después de los productores en jefe, después de los productores delegados, ahí viene el director. Que es igual que a las cabezas de equipo de las demás áreas, no tiene una jerarquía mayor que el DF o el director de sonido, estaba un poco más jerarquizado (solo por el nombre y cobraba un poco más). Y la jerarquía de las estrellas, que en función de como les fuera se les ofrecía mejor o menos, como tenían contrato de 7 años los sueldos no variaban mucho. La opción de renovar contrato siempre dependía de la empresa. Por lo que al director de estudio le llegaban guiones, él podía aceptar o no, le llegaba dentro del presupuesto asignado y en tiempo que te daban, esas dos cosas era tarea del productor delegado, que supervisaba los rodajes día a día, no se trabaja con el productor delgado. Los productores deciden que se iba a filmar y cuando, que después delegaba al productor delegado, todas las decisiones importantes las tomaban el productor en jefe.

Género: El género es otro pilar fundamental en la industria, y lo es desde antes del cine. De la literatura sale el género, de la música, no tiene que ver exclusivamente con el quehacer cinematográfico. El tipo de género establece una relación con el público en relación con ese género. Desde que aparecen productoras que filman muchas películas por año aparecen los géneros. Los primeros catálogos de las empresas de Francia que son se los puede designar con nombre industrial. En sus catálogos aparece una división por género, que ya no existe más. Los géneros son por definición dinámicos porque cambian, el género cambia, su estado natural es el del proceso de cambio. También hay hibridación, los géneros raramente son puros, aunque haya un elemento dominante. Son características comunes a cierto tipo de films, que están en permanente mutación porque dependen del ida y vuelta con el público. En función de cómo cada estadio fue repensando los géneros en tiempo podemos darnos una idea como estos géneros fueron recibidos. La industria AV tiene una tendencia a la repetición de lo que es exitoso. Todo productor sabe que esa reiteración no puede ser exacta, el público ya vio eso, espera algo similar pero no igual. Por eso ahí aparecen las variaciones de originalidad, ahí viene la mutación de los géneros. Porque la relación con el público los obliga a ese cambio. Algo muy

común en el Hollywood de los 30, 40, 50 y 60 era que cada vez que se hacía una toma en un auto, no se subía la cámara al auto, el auto había un auto cortado por la mitad y un pantalla atrás que proyectaban una calle que habían grabando. Es una convención, luego del narrativo italiano pierde sentido. Cuando los Italianos muestran la realidad del cómo es, ese recurso que es artificio puede funcionar como convención, pero después de películas de intención más realista, ese artificio no convence, queda delatado y hace reír. Lo mismo pasa con cualquier recurso técnico del Hollywood clásico, porque toda esa técnica estuvo siempre pensada en términos de artificio, nada fue real, la cuestión es cómo se representa. Esa representación va cambiando para construir cierto verosímil. Los verosímiles pueden ser sobre una producción, sobre un país, pero van cambiando. Es una convención de la técnica. Todo es un invento artificioso y mediante técnicas se nos sugieren recursos para que nos parezca más verosímiles. Hay una censura en Hollywood desde 1922 hasta 1960, pero que no era oficial, es autocensura, porque son los 8 majors que va garantizar que la producción sea solo familiar. Para garantizar eso llaman a un político, lo llaman garante o alguien externo Hollywood, los estudios le pagan, le ponen una oficina. Todo eso los estudios y le dan poder sobre ellos mismo. Se llama Código G.

Esta es una película ambientada en medio de la primera Guerra Mundial cuando todavía norteamérica está neutral, no había entrado el conflicto. peor para el publico ya no existía, ni para Holywwodo porque esta claro quienes son los buenos y los malos. No es neutral la película. Es un melodrama, cinismo. Lo melodramático lo define es el exceso, la desmesura, las pasiones exacerbadas. Los alemanes no son malos, son los peores del universo y además de todo el mal que causan, hay un naufragio, hay exceso. La forma en la que está filmada también deriva en el melodrama. Esa película era un vehículo para una estrella, está pensada para que la protagonice ella, y que ella encarne a EE.UU.

Las 7 oportunidades: Es cómica. Buster Keaton es el único que trata de los cómicos que trata de que las estructura narrativa sea línea, sea clásica, en el sentido de respetar siempre respetar la causa-efecto. Una situación deriva en la siguiente y no está puesta de manera arbitraria. Es una regla de los clasicismos. Donde todo element del relato cumnple una funcion narrativa, no hay arbitrariedad, todo tiene una razón de ser: ya sea porque hace avanzar la trama (cada situación deriva en un obstáculo mayor para el protagonista en la película de las 7 oportunidades) o que solo sea para caracterizar un personaje (para que entendamos mejor a ese personaje). Todos elementos que nos permiten saber algo del personaje que se puede usar después en algún momento de decisión, o de resolución de la trama. Esta película está basada en una confusión, ambos están enamorados, pero él no sabe decírselo (y encima cuando más lo necesita que es para heredar), ella cree él la quiere por interés.

Cine clásico, punto de vista y moral: Todo el encadenamiento de situaciones está presentando la película nos parece lógico. Los espectadores cuando están bien contadas, no permiten suspender la incredulidad (sabemos que lo que estamos viendo no es real), pero decidimos creer eso que nos están mostrando. Al creer nos identificamos con las situaciones, con los personajes. Cuando el lenguaje clásico se sofisticó en los 70, esa identificación puede ser usada por los directores para problematizar cuestiones. Hollywood es tan preocupante que muchas veces se producen conflictos por la manera en que una película trabaja el punto de vista. El cine clásico suele ser omnisciente, pero muchos directores deciden ubicar ese punto de vista, aunque de apariencia omnisciente, en un protagonista. Para que la distribución de la información fundamental depende de lo que ese protagonista sepa, hay muchas cosas que no sabe y el público sí y otras que convienen que las sepa al mismo tiempo que el público. En cualquier caso, ese procedimiento produce identificación, porque nosotros lo permitimos, hay una serie de dispositivos narrativos que nos permiten identificarnos. Son películas que están pensadas para que si el espectador se identifica con un asesino, entonces tiene un problema. Están pensadas para que el espectador tenga que pensar dónde está parado con respecto a la película. En el cine clásico no estaba planteado esa tensión (no hacían películas de asesinos para que el espectador no se sienta identificado, todo lo que hacía John Wayne era positivo, y no era moralmente objetable). La cuestión del punto de vista, que comienza con el cine clásico, establece que si un director hace una película de asesinos por ejemplo, está tomando una decisión moral. En el caso de la década de la década de Reagan, hubo una oleada de cine de derecha muy fuerte (las primeras películas de Schwarzenegger). La presión para que los estudios hicieran eso vino por el lado del mercado. Grupos puritanos, católicos y protestantes le exigieron que en las películas no se viera atrocidades, moralmente cuestionables. Cada personaje que cometía una falta debía ser castigado por la falta cometida, y otras cuestiones que son contrarias a la historia de la ficción. Estos grupos conservadores lograron eso en Hollywood porque la incidencia que tenían en la venta de entradas era real. Cada guión que el estudio decidieron llevar rodaje tenían que pasar por la oficina del político o que señala que cosas tenían que cambiar, esto fue así hasta los 60. La censura, a medida que fueron avanzando los tiempos, fue aflojando. En el 33 la censura se afirma con un escrito, una de las cosas que no se puede representar son los conflictos entre capital y trabajo. El famoso tema de las habitaciones con camas separadas no era la realidad, está inventado por Hollywood y después las empresas que fabrican muebles empezaban a vender dormitorios así. Esos son consecuencias de la censura y que representa a la sociedad muy relativamente. En el cine Francés no hay censura, no hay esa carga moral. Si Hollywood construye los sueños, estamos obligados como espectadores a soñar así. Hollywood no era importante como productor internacional de películas hasta la Primera Guerra Mundial. La Primera Guerra hace mierda las industrias de los países europeos, que están atravesando los conflictos, los hombres tienen que ir al ejército y las compañías se quedan sin personal, las mujeres fabrican municiones. Y la demanda por ver películas sigue existiendo, la depresión del 30, las productoras un poco

sufrieron pero el negocio siguió existiendo y sobrevivieron sin mayores problemas. Durante la guerra también, la demanda por ver películas se mantuvo hasta en los peores momentos del conflicto. Hollywood tenía la ventaja de no tener la guerra en su propio territorio, cuando se involucra en el 18 manda al ejército allá, pero en el terreno propio no tiene conflicto, entonces sigue produciendo, y satisface esa necesidad en Europa que no puede ser satisfecha. Cuando termina la guerra el cine norteamericano es hegemónico en el mundo, no lo era hasta el 14. Entre el 14 y el 18 se hace hegemónico. Y mantiene esa hegemonía hasta la Segunda Guerra. La llegada del sonoro, el cine norteamericano retrocede, porque le cuesta adaptarse. Porque la gente no sale a aprender inglés para entender las películas, aparece una demanda creciente en cada país de ver cine en su idioma. Ahí ayuda para el desarrollo de las industrias nacionales, el cine Arg se transforma en industria en ese momento. El cine europeo también ve renacer sus industrias en ese momento. Y luego viene la Segunda Guerra, que sucede lo mismo. Otra vez la mayor parte de los territorios que producen películas no pueden producir más porque tiene la guerra en su territorio y otra vez el hegemónico es el cine norteamericano. Después de la segunda Guerra aparece el Plan Marshall, donde E.E.U.U asiste con dinero y con mercadería propias a la reconstrucción de los países. Esa mercadería son las películas que: Europa por 5 años estuvo ocupada por el Nazismo no se pudieron ver ahí, Francia recibe no solamente cine norteamericano, que se produce desde la liberación en el 44/45, sino también los 5 años de películas previas que no había llegado por la censura alemana del Nazismo. Esa invasión de películas produce que los estados reaccionen, protegiendo la propia industria con plata pública. Las películas no cambian la realidad, la representan.

La cuestión de que el estado financie a un cine propio que no puede y no tiene sostenerse en función del propio mercado no solamente sucede en Argentina, son los estados del mundo después de 1945. El Neorrealismo es el resultado de que Italia decida que, después del fascismo en el 22, después de la invasión nazi a Italia, no quedaba nada, solamente podían ver cine Yankee. Por eso el estado empezó a financiar el cine propio, que se administra a través de un fondo público. Todos los países encuentran las formas de poner recursos públicos en el cine, a través de impuestos directos e indirectos. La creación del INCAA en el 57 casi que es una de las últimas expresiones mundiales de eso. Porque en la posguerra fue el Peronismo, a partir del 46, pedido por la propia industria empezó a poner plata en el cine. En el 55 se cortan esos fondos con el discurso que solo habían adelantado a la corrupción. Y entonces la industria le pide a la dictadura de Aramburo una solución, que fue la creación del INCAA, que toma una propuesta para financiarse que no era el uso de recursos del banco de desarrollo (que se usaba durante el peronismo). Sino querían un fondo de fomento que estuviese alimentado por la propia actividad AV o cinematográfica. Fue gracias a la industria que presionaron a través de sus figuras más destacadas. La Argentina fue considerada en el 57 (fue cuando se creó el INCAA), se dispone que ese fondo de fomento se va a constituir con un 10% de cada entrada vendida (de las entradas del cine que se ve en Argentina). La

exhibición financió la producción del cine nacional. Eso es lo innovador de la creación del INCAA, no es la misma forma que el Peronismo financiaba el cine durante el 46 y el 55. La forma de financiación del Peronismo fue más autónoma, no hay un organismo que decida arbitrariamente qué proyectos se aprueban y que no. Y además para distribuir esa arbitrariedad, se hace premiar, con plata de ese fondo fomento a las películas terminadas no a los proyectos. Tienen que arreglárselas para financiarlas, la idea era adelantar capitales independientes. Los tres primeros premios te devolvían toda la plata de la producción, y además les queda la taquilla. Está pensado para alentar la participación en el cine de capitales independientes. Y no nos olvidemos de las interrupciones institucionales (el golpe de estado en el 62, 66 y otro en el 76), los huecos democráticos son cortos y muy condicionados por la estabilidad política.

Por más chicos que fueran los mercados antes de la primera Guerra Mundial eran el cine era mucho más masivos, tenía más potencial para sostenerse e incluso por los mercados locales, lo veía mucha gente, después de la Primera Guerra el cine es mudo y es barato de producir. Después de la Segunda Guerra ya es diferente porque aparece la TV y la producción disminuye en cantidad, después de la Segunda Guerra el cine ya es sonoro y los costos son más altos, la industria tiene otros costos. Después de la primera guerra no hay proteccionismo, se sigue produciendo con el peso del cine nortamericano presente en todos lados, hasta la Unión Soviética.

¿Por qué los estados europeos siguieron financiando el cine cuando estaban mal económicamente? Es una decisión de política cultural, de no perder identidad, no perder la posibilidad de que la gente se pueda ver representada en eso que está allí. Italia además tiene una tradición de cine que remontan a los primeros años, los primeros largometrajes son Italianos, Italia es uno de las primera industrias, son películas sobre la antigüedad, son películas largas antes de que exista el largometraje. Hay una tradición de cine muy importante en Italia alentada inclusive en el fascismo, la industria del cine no fue estatal, pero fue muy empujada por el estado. Los estudios de Cinecittà, los más grandes que hubo en Europa durante muchos años, fueron construidos por Mussolini. Una de las primeras escuelas saque fue el Centro Experimental de Roma lo construyó Mussolini y se lo dio a dirigir Mussolini. Durante el fascismo consideraba que el cine propio era importante, las empresas que lo hacían eran privadas, pero el estado aportaba plata igual. Había una atracción de pensar el cine como propio que no se podía resignar, abandonarlo hacia sus propios medios suponía perderlo, que toda la tradición científica desapareciera. Con el mismo objetivo surgen los museos, la cinematecas después, es parte del patrimonio cultural por lo que hay que cuidarlo. Hay que tratar también de que ese mercado propio que no te alcance de expandirse, con ayuda estatal, a otros países. Eso lo hicieron todas las naciones importantes después de la Guerra. Canadá antes de la guerra casi no tiene cine, empieza un programa muy importante para producir documentales y películas de dibujos animados de

vanguardia que según ellos es una zona que hay mucho talento, meterlo en festivales y ganar premios, todo financiado por el estado, eventualmente después hacer largometrajes. Se difunden esas películas a través de las embajadas, cada embajada de Canadá en cada país tiene una cinemateca que cualquier cine club puede buscar películas de Canadá, que promueven en la mayoría de los casos de manera indirecta, porque se importaban como cine y no como propaganda del estado, representaba la comunidad canadiense. Como las películas de Norman que hacía animación abstracta, hacía películas, como Vecinos que ganaba un Oscar, que se conoce a través de las embajadas, no a través del mercado. Ese modelo lo imitaron el Instituto que representa a Alemania, que hasta los 90 trajeron copias de 16mm, a veces en 35mm. Y la embajada de Francia que tenía un servicio cultural con una cinemateca con más de 500 títulos, toda la historia del cine francés, con los títulos comprados, con copias hechas por el estado francés para difundir el cine francés acá y en la región, eran cinematecas regionales. La embajada Argentina alimentaba cine de Perú, Bolivia, Uruguay y Paraguay, hay otras de esas en Brasil, en distintos puntos de EE.UU, el servicio cultural de las embajadas no solo no difundió el cine propio, sino que lo financiaban también, porque el cine es importante. Puede pasar que a través de estas políticas crezca esa demanda por ese cine que no es propio pero que la gente consume. La gente no puede elegir lo que no conoce. Había momentos, como nuestro país y la relación Dolar- Euro, que a los distribuidores independientes se les hacía imposible afrontar lo que implicaba la exhibición de una película extranjera por eso acaba no llegando otra cosa que no era cine Norteamericano. Hay empresas antimonopólicas que se oponen a la lógica norteamericana desde fines de los 40. Pero que duraban 20 años, pero después mediante empresas que son hijas independientes de otras empresas se volvió a la estructura del monopolio. Entonces hoy en día las cadenas de cine son de los mismos dueños que los dueños de los estudios. Esas cadenas están hechas para explotar el material extranjero. Lo mismo pasa en Francia, Italia, etc, cada uno mantiene la legislación de algún tipo de proteccionismo a la exhibición y a la producción. El error argentino es que no se le ha reclamado al estado, plata para difundir eso que se produce con la financiación del estado. Y mucho menos se le ha pedido plata para preservar eso que el estado ayuda a producir, no tenemos cinemateca nacional. Todo nuestro cine histórico está en riesgo. Si la comunidad AV nunca pidió para difundir, ni para preservar. A muy pocos directores les interesó la razón de ser de la producción, que es la exhibición. El cine argentino genera divisas y es conocido y consumido mucho mejor en el exterior que en el propio país. Desde el año 99, el cine argentino ha sido parte fundamental de los festivales de cine del mundo, tanto de los de primera como los de segunda línea. Que una película se vea en festivales genera que la película se estrene en Europa o que la compre un canal, eso genera divisas, se paga en Euros y Dólares que entran al país. La histórica batalla por la cuota de pantalla es obligar a los dueños de los cines que por tantas películas extranjeras pasen un porcentaje de cine nacional. Desde los 60 que eso se intenta aplicar y no funciona porque estas salas no están hechas, la lógica con la que se ven las películas en esas salas no está amortizado. Las películas extranjeras

que se ven en esas salas ya han recuperado sus costos en sus respectivos mercados y todo lo que hacen acá es ganancia. Y cuando se les hace un lugar a las películas argentinas no suelen durar una semana porque no pueden competir con la publicidad y la inversión de la empresa que paga en dólares. A no ser que sea una película apoyada por alguna plataforma en la cual tendríamos personajes de fama extra cinematográfica como Francella, una enorme inversión en publicidad, que no es inversión en gaita, sino que son canjes de empresa-empresa. Todo esto son formas de legislación proteccionista de los AV que empiezan en el mundo después de la Segunda Guerra Mundial, y el estado norteamericano tiene su forma de protección estatal que es precisamente presionar sobre los estados para asegurarse que no haya trabas para la distribución de las películas. Eso lo hacía La Motion Pictures Association of America. En EE.UU las productoras, aún en un estado de oligopolio, compiten en algunas cosas por el mercado interno. Pero hacia afuera se juntan para vender sus productos de la misma forma. Y en relación al fondo de fomento, la ley que modifica la degradación del 57 que decía el 10% de las entradas. En el 57 la exhibición cinematográfica estaba concentrada en los cines, los cines eran muchos más grandes y había mucho más cine, con esa plata alcanza para financiar la producción argentina. En el 94 deja de ser así, modificación de la ley del 57 se da ampliando los recursos que recibe el fondo de fomento, a las otras formas de la exhibición. Se trató de aplicar la nuevas lógicas de la ley a nuevas formas de exhibición. La exhibición en el 94 está en los cines pero también en la TV por cable, el TV abierta y los alquiler de VHS y DVD. Por lo que cada película que se pasa por TV abierta o por cable, cada película alquilada por VHS o DVD, va plata para el fondo de fomento. Imitando el sistema de los países Europeos, Alemania, Italia, Francia, España. El instituto se llena de plata, recupera años de crisis y puede volver a convocar proyectos para producir. Luego el cine argentino es el resultado de ese fortalecimiento del fondo de fomento. Fue la ley del 94, el apogeo del cine argentino. Hoy el cine está como está porque hoy la exhibición no está más en donde dice en la ley del 94, está en las plataformas. España establece que cada película vista en las plataformas van centavos de Euros al fondo de fomento de España. Las empresas no lo quieren pagar. A partir de 1927 hay un salto en los costos por la diferencia de tecnología, el cine en la época muda es más barato de producir que en la época sonora. A partir de la llegada del sonoro hay un estándar industrial de costos que sube. En el caso del cine sonoro en Argentina, lo introduce un técnico español Alfredo que estudia los distintos tipos de sonido que hay e inventa un sistema, y con ese sistema se filman las primeras películas sonoras a partir del año 32 en adelante. Porque las primeras sucursales de la Western Electric que son licenciatarias de sistema de sonido creadas en EE.UU alquilan sus equipos más caros que lo alquilaba Alfredo. La Western, baja sus precios lo que sabotea a Alfredo. Él producía y compraba películas a la Kodak, La Western convence a Kodak de que no le venda, le deja de vender a Alfredo, por lo que él empieza a comprarle a Alemania. Viene la guerra y Alemania está muy pobre, pero está activa durante la década del 30. Después termina usando sistemas de sonido

desarrollados afuera. La producción de los primeros sistemas es de un argentino, era radioaficionado.

Cine mudo en Argentina

Glucksmann, Lepage, Py: La primera proyección en Argentina, se discute si fue la primera función, si fue material de los Lumiere supone, que fue 1896. 1897 (material medio legendario) se hizo el primer registro en Argentina, hay un señor clave en este periodo que fue Eugenio Py (fotógrafo) que emigró como muchas personas, las cuales fueron los primeros que desarrollaron la industria local. En monentonento empezó a trabajar en una casa de artículos de fotografía de un señor llamado Lepage, y en un momento empezaron a importar material para filmar (cámaras, cámaras Lumiere). y trabajando para Lepage en 1897 filma en Plaza de Mayo la bandera argentina. Ahí uno se da cuenta que hay un poco de mito fundacional (esto de que la primera filmación sea justo de la bandera argentina). A partir de ahí lo que prevalece son los registros documentales. Los primeras productoras locales son Casa Lepage (venta de insumos fotográficos, camarógrafo- Eugenio Py). Alguien que también es muy importante es Max Glucksmann que migra a la Argentina y trabaja también para Lepage, Lepage vende su negocio y se vuelve a Bélgica donde nació. Y Glucksmann queda a cargo de esa casa, y lo convierte en no solamente en una casa de venta de insumos sino también en distribuidora de material, productora, va a tener una cadena importantes de cines. La librería El Ateneo en su momento fue el cine Grand Splendid (fue el palacio cinematográfico argentino en 1915 aprox se inauguró, era de Glucksmann). Glucksmann también va ser un empresario muy importante en la industria fonográfica, en la grabación y comercialización de discos. En el edificio donde está ubicado el Ateneo también tenía un lugar para hacer grabaciones, Gardel muchas veces cantaba en las proyecciones de cine, grabó en el el lugar de Glucksmann. Hay una película llamada El Último Payador, con Hugo del Carril y el director fue Homero Manzi. En este racconto biográfico de la vida de la vida de este músico muestra como él graba un disco. Esta bueno para ver la tecnología primitiva para la grabación de discos, tenían un cornetas gigantes, los músicos prácticamente se introducían en los instrumentos para que se pudiera registrar el sonido. Glucksmann termina siendo un empresario muy importante en como mucha gravitación por sobre todo en Latam sobre todo en los países fronterizos a Argentinas. Cuando en Hollywood estaba la distribución vertical (producir, distribuir y exhibir), Glucksmann era un tipo que lo hizo en la década del 10 en Argentina. En esos primeros años, son años en los cuales había mucha gente fascinada con esas novedades. Eugenio Cardini era un aficionado, viaja a Europa, se compra una cámara Lumiere y como Hobby hace registros fotográficos, filma un Gag muy breve. Esas son las cosas que suceden de esa proliferación de materiales que surge con la novedad del cine. Eugenio Cardinoi práctico desde el amateurismo el cine. Glucksmann y Lepage van a producir lo que en ese momento eran los noticieros, el primero que se conserva es de 1900 y se llamaba La Llegada de los Campos Sales (presidente de Brasil) a la Argentina. En ese corto podemos observar

la influencia del estilo Lumiere, un desfile incesante de gente, por un lado tenemos la voluntad de registro de un hecho social político e importante y por el otro la intención estética de los Lumiere, de impregnar movimiento al registro. Lo importante de estos primeros años son las producciones de noticiarios.

Texto de Cohen y tipo de cine: Describe el espíritu de clases con el que se producían estos primeros registros. Estamos en años, en términos nacionales y culturales, de las grandes masas inmigratorias en las grandes ciudades, pero eso no está. Si aparecen las clases populares, aparecen porque algunas sociedad benéfica va y le tira un vuelco y ahí aparecen. Se celebra a la élite, ahí aparece esta conjunción entre la élite política y el cine con elementos que dan testimonios de una modernización. Si las elites liberales estaban a cargo de la modernización del país, el cine también es testimonio de esta nueva tecnología. El cine en ese momento se consideraba como un hecho científico, dentro de este espíritu positivista, moderno y liberal. Se representan todo el tiempo presidentes, personas de la clase alta, en cuanto a hechos sociales se representan momentos de ocio. Son figuras a las cuales en los cines, la clase baja lo consumía, la clase alta era la figura aspiracional. Y la élite nacional a principio de siglo, tenía una ideología marcadamente liberal y positivista. En el cine se podía ver como producto de esa misma ideología positivista y liberal, el cine al principio (antes de que se lo apodere Melies y toda esa contracara más fantasmiosa y oscura) era prensado como un producto del progreso científico. El hecho de lo que se representaba y la tecnología que lo representaba se aunaban en ser productos del positivismo, del avance científico, del liberalismo. El estilo que prima en estas representaciones es el estilo Lumiere, vemos siempre al señor Mitre o cualquiera de la elite avanzando hacia la cámara. Hasta 1915 la producción hegemónica y masiva del cine va a ser ese tipo de noticiarios y con esas temáticas que tiene que ver con representarse. En 1910 es el año del centenario de la Revolución de Mayo, ahí parece una efusión de hechos culturales que celebran a la nación, a la clase, toda la gente de la elite fue parte de la revolución y de los años de la guerra de las independencias o civiles. Por lo que la representación desde clase social alta ya implicaba una conexión con los años formativos de la nación. Mucho de lo que se va a representar, dado el fervor de los años del centenario, tiene que ver con esta élite inaugurando monumentos, relaciones patrias. La primera ficción nacional fue la Revolución de Mayo de Mario Gallo.

Film d'art, cine Italiano y Mario Gallo: En Francia había algo que se llamaba Film d'art la que se inaugura en Francia en 1907, la primera película de ese movimiento era el asesinato del duque de Guisa. En 1907, 1908 hay una vuelta de querer culturizar un poco el cine, de hacerlo aceptable para el paladar burgués, el Film d'art es el representante más claro de ese intento, se trataba de representar hechos históricos, cine histórico, mucha tensión en el vestuario, ciertas angulosidad que asocia al cine histórico, mucho cuidado con la dirección de arte, es el cine de qualité, cine de calidad, tenía cosas integrantes en la puesta en escena. Porque el teatro tenía cierto trabajo de puesta en escena, de la búsqueda del movimiento

narrativo, los actores dentro del espacio de la escena. Esa búsqueda espacial se traduce en esas películas. Cierta búsqueda también de la profundidad de campo era muy común en las películas filmadas en exterior. Los Lumiere también utilizaban una inclinación de cámara para lograr esa profundidad. En las películas de los inicios el espacio es chato, la cámara va de frente, la escenografía está pintada y todos los personajes en línea. En el Film d'art hay una búsqueda de profundidad de campo, hay una acción que se va dando en un espacio más rico, con más texturas, tiene elementos interesantes más allá de la vanidad culturosa del principio de la búsqueda que había. El cine está tratando de legitimarse, Mario Gallo está tratando de practicar cine, sacarlo de ese terreno aceptado que eran los cortos Lumiere, sacarlo de la ficción pero desde un espacio legitimado que era el Film d'art en Francia y contacto hechos de la historia Argentina, el 25 de Mayo. El primer corto que filma Gallo se llama "Esta desaparecido" fue el fusilamiento de Dorrego, traslada el tema de los hechos históricos del Film d'art a hechos históricos argentinos y contando hechos a lo billiken. El cine que consumía la gente, además del poco que se producía acá, era el cine Italiano y el Francés. Y el Italiano era un cine muy basado en la reconstruir hechos históricos del pasado, de la antigüedad, la película más famosa es de 1913 es una gran épica histórica con muchos despliegue. Filmaban el volcán de Pompeya, el rol del Imperio Romano, tenía esa impronta histórica de lo que contaba. El cine Francés era más variado. Ambos cines tenían una impronta teatral, primaba esta exploración sobre el espacio escénico, había a veces un montaje dentro de un plano por ejemplo, se lograba narrar a través de la puesta en escena. Pero el montaje, ese estilo de ritmo, y esos elementos que trae el cine norteamericano o algún exponente asilado en Francia no se consumía acá. Se traslada ese estilo europeo a las pocas cosas que se producían acá, como las que producía Mario Gallo. Su primera película es de 1909, produce estas películas, todas hechos históricos hasta 1912, son películas de dos rollos, cada rollo de película eran de 9/10 minutos. El siguiente paso que hizo fue un largometraje de ficción histórico llamado "Amalia" en 1914. "Amalia" es una novela argentina publicada en 1852 de José Mármol, era una novela de propaganda, se publicaba a modo de señal en un diario, era una ataque frontal al régimen de Rosas. Tiene este elemento fundacional de ser la primera novela argentina, y también fue el primer largometraje argentino, no fue el primer largometraje, pero tuvo un efecto y una durabilidad más larga que los demás. Estuvo producido por una señora de la élite y por una sociedad de beneficencia que quería juntar fondos para construir una capilla y una escuela para chicos pobres. Está hecho por todos los apellidos de todas las calles de la capital, de la argentina, toda la oligarquía participa, que recrea esos episodios de conflictos entre unitarios y federales. Es bien el efecto de este estilo Film d'art, el estilo Lumiere, de la búsqueda de legitimación. Hay un cuidado miui grande en el vestuario, en la dirección de arte, los vestuarios era de la familia de la gente, los muebles, todo eran originales de la época, había un preeminencia al Film d'art de lo accesorio, de los detalles decorativos, hay una búsqueda de recrear una época. Tiene elementos narrativos similares a los de Dickens, lo que narra son las tramas entre unitarios y federales, las comparaciones. La adaptación se interesa por

recrear una época y preste elite celebrándose a sí misma. A veces tiene elementos que tiene que ver con el cine de atracciones (esta primacía del efecto por sobre el relato), el relato deja todo el tiempo a momentos que son puro mostración, que no tiene funcionalidad narrativa. La película es una recreación de los cortometrajes de los noticiarios de Glucksmann, la familia Mitre saliendo de la Iglesia y gente caminando, todo el tiempo lo que vemos en Amalia es un noticiario Glucksmann del siglo 19. Muy en estética Lumiere, no hay una voluntad narrativa, está este interés de la elite por registrarse a sí misma en sus rituales sociales de la elite (tal cual lo hacen los noticiarios de Glucksmann). La película se estrena en el Teatro Colón, participa el presidente en ese momento, y sus ministros, y todas las familias y se entrega un programa de mano muy lujoso (que era el tipo de programa que se entregaba cuando iban a ver una obra en el Colón). Por lo que hay esta voluntad de legitimación del cine, de hacer un espectáculo digno de sí mismo, la película se vio en un par de funciones en el cine de Glucksmann, porque él fue el productor. Fue una película producida por la élite, para ser vista por la élite, eran un círculo cerrado al cual el resto de la sociedad no podían entrar. Es una película élite, estilo europeo, Film d'art.

El cine de las masas populares: El cine comienza a ser parte de la cultura de masas y consumido por los sectores populares en 1915. Se estrena una película llamada "Nobleza Gaucha", está producida por el señor llamado Humberto Cairo que trabajaba para Ajuria que era un distribuidor de películas. Había dos grandes empresarios: Glucksmann y Ajuria. Ajuria tuvo la idea de producir esta película que incluye un elemento cultural muy vital y muy masivo en la Argentina en ese momento que es el criollismo, que está relacionado con la gauchesca. El Martín Fierro fue una novela escrita por José Hernández que pertenece a la élite, se apropió del idioma o la forma de hablar gauchesca y fue consumido por los inmigrantes que querían pertenecer a este país, que querían aprender cómo se hablaba en Argentina para no quedar excluidos de la sociedad, que querían aprender los valores culturales. La masa inmigratoria, la masa urbana consumía mucho de los productos literarios de la gauchesca. Nobleza Gaucha utiliza esos elementos que estaban desperdigados popular y hace esta historia popular.

- **La técnica de Nobleza Gaucha:** El cine de Amalia es carente de montaje, carente de dinámica. En Nobleza Gaucha se nota la influencia de cierto estilo tipo que uno diferencia, no de manera excluyente, de lo que sucedía en Norteamérica. Donde había una voluntad de mayor ritmo, agilidad, montaje, montaje paralelo. En todos ese despliegue de recursos, más dinámico que lo que había en el cine Europeo (sobre todo el Italiano y Francés). Amalia está toda filmada en PG, no hay reencuadres prácticamente. En Nobleza Gaucha hay trabajo sobre el espacio, hay puntos de vista, hay planos que suceden desde el punto de vista de un personaje, hay un flashback fugaz y pequeño, hay 3 travellings. Hay un travelling desde un medio de locomoción que uno pensaría que en la utilización de ese travelling hay una intencionalidad

anecdótica y narrativa. Porque se está dejando atrás al gaucho y ese inmigrante acriollado. El argumento es muy básico, es un estanciero que secuestra a la china del gaucho, y el gaucho tiene que ir a la ciudad a recuperarla. Cuando el estanciero se lleva a la china, el gaucho persigue a caballo al auto, vemos el auto en movimiento, vemos desde el auto en movimiento al gaucho que no llega a alcanzar al auto. Los travelling instalan un conflicto que es el central en esa narrativa que es el de tradición y modernización, campo vs la ciudad. La película plantea una negociación que está simbolizada en ese momento en el cual el gaucho con el inmigrante finalmente alcanzan el tranvía. De la película sobrevive el guión, más que el guión es el tratamiento, un texto tipeado a máquina de 10 carillas que escribió Cairo. Él caracteriza al estanciero como un inmigrante, es un chacarero y se llama Don Pepe, es un extranjero mal escrito muy malo, muy sádico. El nombre del estanciero en la plaza se llama José Granin, un nombre medio desterrórizado (en esta cuestión que vemos entre lo local, el inmigrante).

- **Contexto social y la figura del gaucho:** Encontramos una escala de valores que tiene que ver con un momento nacional de crisis, vamos a hablar de esta contraposición y la carga simbólica que tenía el espacio urbano y el espacio de campo. La élite local es la generación del 80, era del movimiento positivista, del progreso, del querer llegar a ser Norteamérica, Europa y Sarmiento. Con la crisis del proyecto nacional con una inmigración que no obedeció de ninguna manera a la función que la elite planificaba. Sino que se empiezan todos a apolotonar todos en la ciudad, huelgas, movimientos de resistencia y muchos resisten a integrarse y a adaptar esta identidad nacional que el estado trata de difundir con los mecanismos de la educación pública, el cine (cuando hablamos de los cortos de Gallo). Vemos que la ciudad no es un ámbito de progreso, sino un ámbito de resistencia, los ideales del proyecto nacional liberal. Dentro de la elite empieza a parecer una tendencia nacionalista retrograda, mas que proyectar a Argentina hacia un futuro integrado, en la cual asimilaría el modelo norteamericano-europeo, hay una serie de rechazo hacia ese futuro, y hay una búsqueda de regeneración, de identidad en el pasado. Se piensa en el fenómeno del gaucho, el rechazo al fenómeno urbano, que no aparece como ese lugar que pensaban las élite, sino como un lugar de asedio y de peligro para las élite. Podemos pensar que la elección de la adaptación por parte de las elite de Amalia tiene que ver con eso. Amalia sucede en la época del Rosismo y trata de una ciudad asediada por los masoqu coastos, por los gauchos, por los negros que respondían a Rosas, al elite del siglo 20 esta asediada por la masa de los trabajadores. Por lo que hay una antinomia. Esto dentro de las elite mismas y de las ideologías hegemónicas tenemos dos tendencias: Una progresista que es la liberal y otra nacionalista que ciertos valores. Lugones en 1913 da una conferencia en la cual va a un presidente en la cual instala el Martín Fierro la gran identidad nacional. Por lo que la figura de gaucho aparece como una figura disputada

en los campos de la cultura y de la sociedad, porque aparece esta figura de gaucho por parte de Lugones como un ideal inalcanzable para el inmigrante y aparece en la cultura popular las adaptaciones del Martín Fierro, en fascículos baratos y en Juan Moreira que fue un gaucho malo, rebelde y un novillero. Moreira no era el gaucho prototipo que habitaba en el medio del campo, era un tipo que habitaba en los bordes de la ciudad. Ya tiene algo de personaje urbano, era un gaucho que asesinaba policías en rebelión. Por lo que la figura del gaucho está en disputa y es interesante la apropiación. Todos esos significantes culturales juegan en Nobleza Gaucha. Es una batalla cultural entre unitarios y federales por la figura del gaucho, había mucha batalla cultural, había disputa dentro de las élites (la élite que buscaba Estados Unidos o Europa y la élite que rompió la tradición. Y Amalia es una estrategia de aniquilamiento de las élites que estaban en conflicto. Porque esa división entre unitarios y federales que respondía a ese proyecto nancionalista liberal, los federales están tratados como gente de bien, la aristocracia local. El peligro no está en Rosas, sino en las negras, en el gauchaje, en la clase baja. Hay una idea de abroquelamiento (defensa) en los relatos de la elite de disputar los conflictos y hay mucha disputa por quién se hace de la cultura local, en esta disputa alrededor de la figura del gaucho.

- **Realizadores:** Fueron Humberto Cairo, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera, Gunche y la Pera fueron los técnicos, eran fotógrafos, en 1910 empezaron a filmar cosas y fueron los responsables de los elementos más perdurables de la película.
- **Análisis y exhibición:** Es una película cinematográfica que a través de los recursos cinematográficos produce sentido. Tiene muchos elementos que lo hilan con los primitivos. El éxito fue enorme, en cuanto a venta de entradas. Las películas argentinas duraban en cartelera 2 o 3 días, una semana como mucho. Nobleza Gaucha se vio meses, se exportó, se vio en España, y en países limítrofes. Esa película con lo cuenta interpeló a una masa de gente. De ahí el cine producido en la argentina hace su entrada dentro de la cultura de masas local. Se dice que la película no se arrancaba con la gente entonces el que trabaja escribiendo los intertítulos de las películas extranjeras que importan escribió nuevos intertítulos sobre todo incorporando estrofas de sobre todo el Martín Fierro, también del Fausto. Eso dicen algunos testimonios que fue lo que disparó la película, que generó una conexión con el público. Después del éxito que tuvo, ahí es cuando la argentina pega, en términos de una protoindustria local de cine un despegue. Porque estamos en los años de la Primera Guerra Mundial en 1914, y en Europa no había gente capaz de hacer películas, Hollywood todavía está encarándose como potencia, y ahí se abrió una ventana para el reemplazo de importaciones. Ese vacío del exterior produce la posibilidad de una generación de la industria acá. De repente se filman un montón de películas, repitiendo hasta el

hartazgo la fórmula de Nobleza Gaucha, multiplica la gauchesca, crean un conflicto entre el campo y la ciudad.

En 1917 Hollywood pone sus barras. La Fox pone una oficina local de distribución, Para 1919 ese auge está exterminando, lo que va a ser el cine argentino de los 20 va a ser algo que nunca logra despegar, algún oportunista ve la posibilidad de un negocio, pone plata y se filma una película, pero alguna con éxito, alguna sin éxito. Nunca se termina de constituir una base firme, una industria, hubo un proyecto interesante sobre otra película que fue Juan sin ropa. Cairo venía de la distribución del negocio del cine, con toda esa plata que va a hacer con Juan Sin Ropa. Nobleza Gaucha se reestrena sucesivamente, la película se reestrena en 1930 con agregados sonoros, va a sufrir un remake en 1937, seguía dando plata, produjo unos dividendos insólitos. A partir de ahí, Cairo vuelve al negocio, pero de la exhibición, va a ser vanguardia en un hecho que es en el cual todos los exhibidores le cerraron las puertas al cine nacional. Cairo fundó el cine argentino como industria, hizo plata con eso y se encargó de sabotearlo. Pero Gunche y La Pera que venían del mundo de producción, pensaron un proyecto, armaron productora, se asociaron con una actriz muy importante que se llamaba Camila Quiroga, y trajeron un técnico camarógrafo que es George Renoir, que filmó una película como camarógrafo una película de Raoul Walsh (gran director de cine clásico Hollywoodense). También filmó en Francia. Montan unos estudios, unos laboratorios, hay un proyecto a largo plazo que terminó fracasando porque no tuvieron éxito con las películas, y porque la coyuntura, en el caso de Cairo, se le fueron cerrando las alas al cine argentino. Y el enorme avance de Hollywood hicieron que esos proyectos, a principios de los 20, dejarán de existir. Lo que hizo Cairo como exhibidor, con todo ese dinero, fue comprar salas de cine, pero dejó de estrenar películas argentinas. Qué es lo que va a pasar con el cine argentino todo el tiempo, las películas argentinas se suelen pasar en horarios muy marginales, y sobre todo el espacio de estreno son los cines de barrio, periféricos. En los cines del centro que permiten una repercusión importante en la prensa y en las personas no tiene acceso, prácticamente, el cine marginal argentino hasta los 30. Tenía que ver con la percepción general de que generalmente las salas de cine hacían más dinero con una película extranjera que con una local.

Juan sin Ropa: Retoma el tema de la gauchesca. Hay un movimiento entre campo y ciudad. Es una persecución llevada a cabo por gente de teatro, los Quiroga, y también por George Renoir. No está completa, no se entiende. Se produce un levantamiento social, hay una sublevación. Se trata de una huelga reprimida, que termina con una respuesta violenta no solamente de la empresa, sino también por el contacto que tiene la empresa con el estado y la policía federal de ese momento. Se estrenó en enero del 19, en un momento histórico en el cual la providencia quiso que el malestar social de trabajadores del sur de la provincia de la Ciudad de Buenos Aires llevarán a cabo una huelga violenta con piquetes violentamente reprimidos por la policía federal. Recordado esto como la Semana Trágica. Que no

solamente fue una jornada de represión, sino varios días, no solamente se reprimió a los trabajadores de esos talleres, sino que hubo hasta pogromos en la Ciudad de Buenos Aires. Los pogromos fueron los altos actos de violencia sobre la población judía imitados de Centroamérica y de Rusia por parte del establishment eslavo del centro de Europa. "Un Pogrom en Buenos Aires" registra hasta marcando en los números de las calles, en las puertas de Buenos Aires los lugares donde la Liga Patriótica, un grupo armado persiguieron gente judía asociando la condición de Judío con el activismo político de izquierdas, represión a grupos comunistas. Tenemos en esa película una fuerte reacción contra el gran activismo político moreno y esta película se estrena una semana antes. Estuvo en disputa el estreno de esta película. Estuvo también en disputa la lectura histórica de considerar que la película era el resultado de los acontecimientos de los talleres Vasena. La película fue baja de cartel, se vuelve a subir más adelante. El momento en el cual se produce la situación más violenta de la huelga recibe un tratamiento por parte de las decisiones estilísticas del director. Tiene un montaje alocado, muy dinámico, con corridas de los personajes cortadas en el movimiento, se corta en el movimiento y se continúa luego de la inserción de algún plano de un personaje mirando de un personaje recibiendo algún tipo de violencia. Generando una sensación de espacio móvil. Recordando la dificultad que tenía el cine de atracciones o el cine primitivo para generar un espacio dinámico. Como se va solventando históricamente con el aporte de la escuela norteamericana para generar representaciones de acontecimientos narrativos que adquieran cierta vitalidad, sin ese símbolo tan estático. En el momento de la explosión de la huelga hay quienes llamaron la atención acerca del enorme parecido de ciertos momentos rítmicos de las uniones de montaje con Eisenstein y con la huelga de Eisenstein. El montaje soviético está muy caracterizado por el dinamismo extremo, sobre la velocidad del montaje. Llamó mucho la atención el montaje de Juan sin Ropa por los, las corridas, los disparos. Hay una construcción sentimental muy profunda sobre ese Juan. En el momento en el que un perro lo acompaña a la estación y se vuelve a casa solo es porque Juan es un personaje, teniendo en cuenta el contexto histórico del criollismo, tiene que movilizarse del campo a la ciudad. Tiene que migrar del interior hasta las zonas urbanas para encontrar un nuevo tipo de trabajo, para volverse un obrero y dejar de ser un hombre del gaucho. Es el movimiento inverso del Juan de Nobleza Gaucha ya que, el de Juan de Nobleza, es un hombre que su sola existencia refuta la vida de la ciudad, es un personaje que impugna los valores de la ciudad que quedan muy asociados al señor José Gran. José Gran es un tanguero que se va disfrutar las noches del fin de semana a la ciudad, su trabajo habitual es en el campo, parece despreciar el campo, está alejado de las feos con las cuales la gente de campo disfruta sus tardes, su auto también lo describe visualmente ya que él refiere un auto con caballos, está alejado de las faenas en las cuales la gente del campo disfruta sus tardes. Y el personaje positivo de la película es Juan, alguien que representa lo anti ciudadano, es Juan a caballo con el mate y la guitarra con su amigo italiano que sí conoce la ciudad. En el caso de Juan sin ropa tenemos una inversión, es un gaucho que quiere ir a la ciudad porque no hay laburo en el campo, la están

pasando mal, la familia no está hacendada, Juan emigra a la ciudad con esa despedida muy emotiva. Juan es un personaje que por su estampa y por su forma de proceder ya inspira cierto respeto moral que después entra en juego. El final muestra a Juan transformado en un industrial del campo, no sabemos cómo ocurrió. Juan deja el campo atrás para perderse en los avatares de la vida obrera, en la ciudad o en los suburbios, y logra obtener la mano de la hija del dueño del frigorífico, la hija del hombre más poderoso de la historia.

Texto de Ana Lopez: Ella aborda la cuestión de la modernización en América Latina y en Buenos Aires. Ella trabajó la cuestión de los estudios latinoamericanos desde Estados Unidos. Los procesos de la modernización en latinoamérica materiales van por un carril donde hay lugares que concentran la modernidad, por ejemplo las grandes urbes, las capitales. Mientras que hay gran parte de los territorios de un mismo país que mercanecen una situación de pre modernidad. El rol del cine y de los distintos medios es generar una fantasía o una ilusión de modernidad. Las películas podrían generar una ilusión de un sector que va al cine, sobre todo películas que tiene como espectadores y que basan su éxito como Nobleza Gaucha y Juan sin Ropa en sectores medios, medios bajos (No Amalia) que en el cine logran identificarse. Y en contra una otredad, este cine con estos personajes no es cine europeo, ni estadounidense, el espectador puede ver al otro, puede tomar consciencia de que está viendo una película y qué papel le corresponde a el espectador y desarrollar una posición propia. Allí surge el nacionalismo que tiene que ver con el reconocimiento de la otredad, y a la vez una elaboración propia, en un equilibrio simple cambiante entre tradición y modernidad. Cuando vamos a ver como espectador, unas de estas películas encontramos que hay parte de su propia historia, o una imagen de la pampa, o un personaje tradicional que es el gaucho. Que tiene que ver con los valores que se le atribuye a aquellas cuestiones que frente a lo que ve un espectador de la década del 20, empieza a constituir una tradición. Todos los países que se industrializaron generaron una idea de nación, que era una invención alrededor de fines del siglo 19. Alemania se unifica en esa época, Italia se unificó más tarde, nosotros tenemos nuestra revolución. Lo importante es pensar a estas películas nacionales como películas que generan una idea de nación pero no una idea de nación estática, sino una idea de nación dinámica y moderna. Como Juan sin Ropa, viene de la tradición, viene de una ámbito pre moderno que e sel rural, van a ciudad, trabaja en un frigorífico, aprende los procedimientos de la lucha obrera, vuelve al campo, los emplea y puede establecer con técnicas modernas un camino para su propio ascenso social, porque aspira a un matrimonio con la hija de alguien que le da un espacio de ascenso social. Son pocos los años de diferencia, entre el planteo que tiene el lugar del gaucho en Nobleza Gaucha y el lugar del gacho en Juan sin Ropa. Y se revalida la lucha social, una de las cuestiones interesantes es que lo que se ha dado llamar el realismo socialista en Cohen (que habla de la representación de los conflictos sociales) lentamente se empiezan a dar en estados películas de manera propia que ya no le deben a ningún otro tipo de cinematografía, sino que es una

elaboración argentina propia. Y que toma elementos de los géneros, pero que hace una versión argentina de las distintas problemáticas, sobre todo de los sectores que eran el público que sostenían al cine. Tenemos que empezar a pensar en una producción que busca dar al espectador una identificación con esa modernidad. Muchas veces vivían en conventillos, el cine llegaba hasta donde llegaba el ferrocarril, no es una sala como había en el ámbito urbano. Este imaginario que se crea le da a los espectadores la posibilidad de identificarse, de subjetivar con aquellos elementos de la modernidad que los veían lejanos. No existían porque no estaba en el ámbito donde vivían o porque no había una industrialización plena. Ferreyra estuvo activo durante toda las décadas del 20, lo podemos pensar como el director de cine independiente. Él filma sus películas, haciendo sus producciones, teniendo su propio capital, no estaba pensado hasta avanzada la década de 30 en un sistema de producción vertical. Sus protagonistas eran personas que pertenecían a los sectores medios, medios bajos, él filma *Puente Alsina* en la década del 30 y opone dos realidades, muy parecida a *Juan sin Ropa*.

Puente Alsina: Hay una trama romántica entre un obrero pobre y la hija de un ingeniero de a lo más en el rancho donde vive el obrero pobre. Allí no hay luz eléctrica, no hay medios para vivir como vive esta joven rica. Nos muestra cómo coexiste la modernidad con la pre modernidad. Es la modernidad de la que habla López. La modernidad se refiere a un cine que lleva a toda la población, si hay medios para que el cine llegue al lugar donde viven, el cual les da una fantasía de modernidad. Porque muchas veces esos espectadores no tienen forma de llegar al estilo de vida que tienen los protagonistas de las películas modernas. Esto va a generar en los espectadores una noción, es decir una idea de pertenencia a una nación y a una comunidad en común, una comunidad que es imaginaria. Por lo que nosotros vamos a tener un uso de las imágenes desde el poder con los noticieros. Max Glucksmann es un productor que hizo noticieros.

La película del gran diario de la Argentina: Es de Valle, hablando del diario de la nación, fundado por Mitre. En el cual se ve reflejado los elementos descriptivos previamente, lo histórico. Como Mitre que es senador, que busca ligarse con una especie de psicología, con un imaginario histórico mítico, como la nación sobresale como tribuna periodística de Latinoamérica. Esta pieza documental es de 1930, tiene muchos recursos acerca del montaje típico de la vanguardia.

El surgimiento del cine sonoro

La industrialización del sonido es uno de los pilares del trauma que atraviesa la industria porque afecta a toda la narrativa, que empezó con la forma con la que se desarrolló/diseño/constituyó la industria. Y ese diseño tiene que ver con algo previo que son las formas narrativas elegidas, a un determinado modo narrativo le correspondió un determinado modo de producción, y el tema de los estudios. Al modificarse un ingrediente fundamental de la narración que es el sonido, también hubo que hacer modificaciones logísticas. Todo se volvió más caro, los estudios

tuvieron que ser acondicionados para filmar cine sonoro, y esto solo para hablar de cuestiones técnicas. Pero también hubo una experticia que era la de manejar diálogos en el cine, el diálogo ancla la acción. Todo lo que tuvo que ver con el uso del cine se tuvo que ir descubriendo y aprendiendo. Hay una diferencia entre el momento de la invención del dispositivo que permite el registro de sonido y hay otro momento, el de su industrialización. Este segundo momento suele ser el que siempre cae en la historia, se señala como importante. En 1927 se estrenó el Cantor de Jazz que no fue la primera película sonora, pero sí marcó el momento en el que la aplicación industrial del dispositivo (que permite el registro de sonido y reproducirlo, que también permite el sincro con la imagen) resultó rentable. Fue esa película lo que marca el momento de la invención del cine sonoro se demuestra rentable. En la segunda mitad del siglo 19 hay inventores que buscan formas de registrar el sonido y reproducirlo, Edison antes de inventar su aparato para apartó para capturar la imagen y reproducirla había inventado el fonógrafo. Es un tocadiscos que captura determinados sonidos y los reproduce. Después los soportes cambian, los mecanismos con los cuales se logran cambian pero quieren lograr ese concepto (capturar sonido y reproducirlo). El fonógrafo es anterior al Kinetoscopio de Edison. Hay un aparato de Edison que se comercializó sin éxito similar al Kinetoscopio que fue una combinación del fonógrafo con el kinetoscopio, es decir el cine sonoro, en 1900 o incluso antes. Lo llamó Kinetófono y combinaba las dos cosas: un cilindro con el fonógrafo y el kinetoscopio. Edison industrializaba rápidamente sus inventos. La película El Cantante de Ópera cuando se rodó el mismo motor con el cual se ponía en marcha el Kinetoscopio también se ponía en marcha un cilindro, por lo que además de poner los ojos en el visor tenía que colocarse unos auriculares. Hubo muchos inventos/sistemas en distintas partes del mundo tratando de lograr el mismo concepto, pero todos compartían los mismos problemas: el primero problema fue la facilidad con la que los dos aparatos se iban de sincro, no tener el registro de sonido e imagen en un mismo soporte, las dos cosas se tenían en soportes separados el riesgo de las dos cosas circularán a velocidades diferentes, por lo cual se fueran de sincor eran permanentes. El segundo problema fue, en el caso de la reproducción de sonido, los tocasco antiguos llevaban una púa, pero era en realidad un clavo afilado y pesado. Los primeros cilindros de cera y luego los primeros discos de pasta (que surgieron en el 38) tenían ruido de fondo que estaba impreso como parte del sonido que registraban porque la misma membrana que había grabado el sonido también hacía ruido. Por lo que mientras que ese sistema de grabar y reproducir no fuera más liviano, que en el caso de la reproducción de discos va a aparecer en el 50, había ruido de fondo. La calidad del registro y la reproducción no eran buenas. Y el tercer problema era la amplificación, no había electrónica, los primeros condensadores y aparatos que permiten amplificar la voz se inventaron para el teléfono a finales del siglo 19. Los primeros micrófonos son una temprano pieza de la electrónica. Había que encontrar una solución para amplificar el sonido de manera que se transmitiera a lo largo de un cable hacia otro lugar, es la falta de amplificadores electrónicos. Es el mismo problema que tienen los gramófonos de esa época. Los fonógrafos y gramófonos

tienen una trompa, son aparatos que funcionan a densidad, van a cuerda. Un aparato de eso podía servir para tener en la casa, pero para salas grandes no servía. Pero no obstante de los tres problemas, todos los inventos relativos al primer cine sonoro siempre van a estar pensados alrededor de los dos soportes, siempre van a estar pensados hasta principio de la década del 20 con la imagen por un lado, el sonido por otro con el objetivo de lograr la sincro, son inventos que no tiene un solo padre. A comienzos de la década del 20 Lee de Forest resolvió muchos de los problemas y estableció una rutina del trabajo que se mantuvo mientras existió el cine film. De Forest había generado capital inventando un capacitor, un aparato de estos que eran necesario para replicar las voces en el teléfono, su área de investigación era una forma temprana de la electrónica. Inventó un capacitor, una forma de amplificar la voz. Ese aparato ya invirtió en sistema de cine sonoro para revolucionar la industria, llamado el De forest phonofilm. Inventó casi todas las rutinas que fueron necesarias y que fueron puestas en prácticas hasta 2014 que fue cuando se dejó de usar el cine film. Fue el inventor de la amplificación, se puso a desarrollar aparatos de amplificación en base a electrónica más potente que le permitieran instalar parlantes en una sala grande y mediante la electrónica amplificar el sonido. Tenía un ayudante. Teniendo en cuenta la calidad del registro, él se puso en contacto con otros inventores y se dio cuenta que desde finales del siglo 19 ya había gente que estaba tratando de registrar el sonido, no de manera física (con una membrana una aguja, un disco tiene 1 surco, porque es un surco el espiral). En ese momento había gente que estaba pensando en cómo se podía registrar esto de otra manera en la cual no haya contacto entre la pieza que lee o que graba y la parte que registra. La respuesta era la luz. Por lo que desde 1870/80 hay experiencias de personas que tratan de registrar el sonido en papel fotográfico. Es el papel fotográfico enrollado que pasa frente a una célula fotoeléctrica, el sonido son vibraciones del aire, si esas vibraciones se pueden concentrar y lograr que esas vibraciones concentradas debería dejar un patrón. Por lo que debería ser posible también el mecanismo inverso, reproducir el patrón, correr el patrón, y frente a una lámpara fija, el papel fotográfico grabado y las células fotoeléctricas y deberíamos poder tener la vibración sonora otra vez (es decir la que grabó eso). De Forest empezó a trabajar en esto y se dio cuenta que las películas fotográficas podían grabar sonido. Sin los defectos con los que en ese momento se registraba sonido: al no haber contacto no hay ningún ruido de interferencia producido por ningún objeto físico, solo hay luz. Puede haber otras interferencias que tiene que ver con el revelado de ese material fotográfico, se hacía mal, no se hacía con la densidad adecuado, entonces ese registro sonoro. También depende del tipo de sistema con el que se graba: hay una que es una densidad variable que son rayas de distinta densidad, si eso se revela mal el resultado es horrible porque nunca logras reproducir como debería ser. Lo más usado fue siempre una especie de electrocardiograma que la luz va formando, tiene más rango para el revelado, si está contrastado se escucha bien. De Forest lo que hizo fue poner la banda de sonido en un costado de la película, para eso hubo que achicar el fotograma, hasta ese momento eran de 35mm. El problema era el revelado, la densidad fotografía de la imagen y del sonido requieren revelados

distintos para lograr un resultado útil de los dos. Si filmaba una imagen y grababa el sonido sobre una película al mismo tiempo su problema era el revelado. Si revelaba se escuchaba bien el sonido y se veía mal la imagen o al revés, y ahí descubrió que necesitaba densidades distintas. El proceso de revelado fotográfico es diferente para lograr una calidad óptima. La solución es que se tenía que tener un negativo para la imagen y otro para el sonido y combinar esos dos negativos en la copia. Cuando hacemos la copia, tenemos las dos cosas que ya se revelaron en la primera etapa, y luego tenemos una copia integral con imagen y sonido. De Forest esto ya lo tenía solucionado para el año 1923/24, lo llevó a empresas y lo empezó a explotar, tuvo una circulación por E.E.U.U. y luego por el mundo. En 1926 llegó a la Argentina y se grabaron distintos artistas populares como Sofia Buzan (cantante de tango), artistas de varieté, algunos monólogos, políticos dando discursos (se lo filmó a Yrigoyen asumiendo la presidencia), se compraba una licencia y se usaba. Al tener juntas los elementos en una misma película, tenemos impresas las dos cosas por lo cual resolvemos el tercer problema que era una pérdida de sincro. Una lámpara con una célula fotográfica lee la imagen y otra lámpara con otra célula fotográfica lee el sonido.

Vitaphone: De Forest fue a la Warner Bros y ellos le dijeron que no, pero luego ellos idearon su propio sistema. Se asoció con la Western Electric que construye su imperio sobre la telefonía, tiene varias sub empresas. Juntas formaron una tercera empresa que iba a diseñar un sistema de cine sonoro para la industria. El objetivo del proyecto era tener su propio sistema de sonido para licenciarlo, gran parte de la historia de la tecnología tiene que ver con las licencias. Todos iban a tener que pagarle un tributo para usar el proyecto, esto ya lo había inventado Edison con el cine mudo, en las guerras de las patentes, es lo mismo. Había registrado el hecho mismo de capturar imagen y reproducirlas, por más que uses otros aparatos. Además Warner decía que el éxito o la genialidad del sonido le iba a permitir iban a poder finalmente echar a los músicos. Las películas eran mudas pero había músicos en las salas de cine tocando música para esa película y era parte del personal estable de la sala de cine. En ningún momento se le ocurrió que el cine podía tener palabras, el cine mudo eran carteles y música, su idea era que en vez de que hubiera una persona tocando música para la película podía grabar la música para la película y reproducirla. El aparato era un proyector que andaba a 24fps, podía variar porque el cine mudo no necesitaba una velocidad fija pero el sonido sí y los tocadiscos que iban a reproducir, a cada rollo de película le correspondía un disco. Y en vez de ir a 78 que era la velocidad normal de la electrónica, iba a 33 tercios por la calidad de la banda, el sonido era malo, y tenía un sistema de amplificación (porque la Western Electric hacía teléfonos). El aparato de la Warner se llamó Vitaphone. Esto ocurrió 2 o 3 años después de que el aparato de De Forest, empezaron a hacer cortos, pero en realidad es un retroceso. Warner pone su empresa al borde de la quiebra, hace cortos y finalmente hacen un largo llamado Don Juan que se estrena en 1926, totalmente muda, solo una voz, tiene música grabada y algunos efectos de sonido que están en sincro en el duelo de espadas y

una campana, después todo música. La protagonizó uno de los grandes actores de la época llamado John Barrymore. Descubren que la música grabada y reproducida en la sala de cine no se escuchaba igual que tener al músico tocando en la sala.

El cantor de Jazz: Warner convocó a un artista llamado Al Jolson (muy conocido de la época). Esta película convenció a la industria de que el cine sonoro era rentable, pero no fue la primera película sonora. Edison, De Forest ya habían hecho películas sonoras, que son previas a Al Canto de Jazz, también está Don Juan que no fue un éxito. El Cantor de Jazz es una película muda. Hay una escena donde el protagonista está en un bar, lo invitan a cantar y hay sincronismo entre su canto y la imagen, pero el que canta no está cantando y luego se sienta en la mesa y vuelven los carteles. Hay música de acompañamiento todo el tiempo como en las películas mudas. Había habido cortos de la Warner antes en donde solo cantan. La narración clásica sufre un cambio, se rompe algo. En la narración clásica lo fundamental es la identificación, el código, la reglas permite que uno se identifique con los protagonistas, te importa lo que le pasa, sientes si hay suspenso, permite que te metas en eso sabiendo que es ficción, que no te importa, porque si todo está como corresponde (el eje en el pontaje) entrada en el código. En el Cantor estás entrando y saliendo todo el tiempo del sistema narrativo de la película, propone algo y después propone otra. Eso es consecuencia de no tener idea de lo que es el cine sonoro. La gente podía pensar y de hecho pensó que el sistema era como lo que ya habían visto: podía estar el propio Al Jolson detrás de la pantalla cantando, podía haber un disco, como los que tenían en su casa, en sincro con la imagen. El que lo impuso fue el propio Jolson porque la escena que todo el mundo se fue comentando es una escena donde él improvisa, se reencuentra con su madre después de muchos años, y es una escena de él, la madre y el piano. Él lo que tenía que hacer era lo mismo que las escenas anteriores que era cantar, y él además improvisa, canta, se da vuelta, y entre frase y frase de la canción sigue tocando con una mano el piano y empieza hablar con la madre. La actriz que hace de la madre no sabía que hacer, no tenía guión., se nota en la actuación, le dice que siga tocando el piano, improvisa. Y eso es lo que provocó la reacción en el público, porque estaban viendo y escuchando a un tipo al mismo tiempo, no se podía trucar con un disco. Tuvo un éxito comercial tremendo y costó menos plata que Don Juan, transcurre en el presente, son 5 actores y Al Jolson, no había que pintar vestuarios, ni conseguir grandes decorados. Jolson fue más responsable de haber logrado convencer a la industria de que el sonido tenía potencial que cualquier productor técnico. Las taquillas explotaron.

El cine sonoro se fue descubriendo a sí mismo solo, con prueba y error, nadie lo inventó. En las primeras películas sonoras hay música hasta que alguien canta, pero no hay uso del diálogo. Va a haber cinco años de transición en donde había: las películas mudas, las películas mudas con música, las películas música y un poco diálogo, las películas mudas con música y un poco más de diálogo, las películas que tiene una verison con música y diálogo y otra versión muda (que son dos distintas

porque tiene montaje distinto). Hasta 1932 que se estabiliza todo y aparece el cine clásico. Luego del Cantor de Jazz ya no se le compra más la licencia a Warner, deciden ellos mismos fabricar su propio sistema de sonido. Por lo cual van a hablar con la Best Telephone, que ya tenían todo su equipo porque De Forest tenía un asistente, porque al asistente le pagaron para que se pase a la Best Telephone con todos los secretos de De Forest. La Best con otro nombre inventaron el mismo sistema de De Forest pero para Fox y se llama distinto, y De Forest no pudo capitalizar nada. Él cobraba regalías por sus inventos previos al teléfono. La Belt y la Western estaba vendiendo dos sistemas de sonido distinto a dos empresas cooperativas que iban a competir entre sí para financiar una empresa. Luego vino la batalla entre el sistema de De Forest llamado Mouviton y el Vitaphone (se rompían los discos). Por más de que era más sofisticado de lo que había hecho Edison, y otras empresas que comercializaron cine sonoro, no estaba garantizado el sincro, el operador tenía que chequear si se iba a de sincro y ajustarlo. Pero era muy complicado, porque cuando empalaban si perdían dos fotogramas se generaba una pérdida de sincro porque no podían sacar dos fotogramas del disco. Por lo cual se agregaba la misma cantidad de fotogramas perdidos negro, los discos se podían romper, la valija que te devana venia con una copia de disco. Pero a partir del éxito del cantor de Jazz hubo un montón de cines que salieron a comprar los amplificadores del Vitaphone y a encargar el sistema en sus salas de cine, La Warner empez a vender sus licencias sin saber que la Fox también tenía un sistema, La Fox también empezó a vender sus sistemas. Entonces pasaron esos 5 años donde apareció gente que transformaban las películas Mouviton a Vitaphone para que lo puedan pasar en sus cines que eran Vitaphone pudieran proyectar películas Mouviton y viceversa. Hubo de todo en esos años a partir de una guerra comercial inexistente porque los dos inventores eran de una misma empresa, financiada por dos empresas distintas. El Cantor se estrena en 1927, en el 26 se estrena Don Juan y en el 27 la Fox ya está haciendo películas sonoras. Con todo esto en marcha, uno se da cuenta, revisando las películas de esos años, que hay que encontrar conceptualmente el cine sonoro, que no lo inventa nadie, va sucediendo cuando los primeros grandes directores como Hitchcock en UK empiezan a hacer sus primeras películas sonoras son los que empiezan a decidir y a pensar la forma que va a tener el cine sonoro en el futuro. El cine sonoro de EE.UU. está inspirado en la música y en reproducir música por eso allí todos los ojos de las empresas se dedican a hacer espectáculos musicales. Broadway pasó a ser la meca para Hollywood, dos puntas del país se juntaban por una producción artística. Por lo que empiezan a haber musicales filmados, como la Melodía de Broadway de 1929, una de las primeras películas donde no hay carteles, es todo hablado, la cámara se planta de frente al escenario, y la gente pasa por el escandio con muy poca gracia de puesta en escena, no estaba filmada por artistas. Todos los hombres que habían desarrollado todo el lenguaje del cine mudo no estaban conformes con eso y lo primero que hicieron fue ver cómo podían hacer para no perder lo alcanzado por el cine sonoro potenciado con el sonido. Pero mientras

tanto la industria fue creciendo solamente registrando audio de lo que sea y aparecen ciertas limitaciones técnicas.

City Lights: Es una película muda, hecha en el año 31 cuando el sonido ya estaba impuesto, tiene toda música, Chaplin dobla todo. Tiene una escena inicial en donde están dando un discurso, pero no se comprende nada de lo que se dice. Todo el mundo habla en la película pero sin sentido porque no se entiende.