

PROYECTO DE GRADUACION

Trabajo Final de Grado

El cine como arte

Análisis del Nuevo Cine Argentino

Belén Rais Fuertes

Cuerpo B del PG

13 de septiembre de 2012

Diseño de Imagen y Sonido

Ensayo

Historia y tendencias

Agradecimientos

A mi familia, que sin ellos esto no hubiese sido posible.

A mis amigos y profesores que me ayudaron durante toda la realización del proyecto.

Índice

Introducción.....p.1

1. Arte: conceptos principales.....p.6

1.1. Primeras definiciones.....p.6

1.2. Concepto actual.....p.8

1.2.1 Bellas Artes.....p.9

1.3. Estética.....p.10

1.3.1. Concepto según Hegel.....p.11

1.3.2. Experiencia estética.....p.12

1.3.3. Bello y Feo.....p.13

1.4 Escuela de Frankfurt.....p.14

1.4.1. Reproductibilidad e industria cultural.....p.14

2. Historia del cine

2.1. Iniciosp.17

2.2. Cine clásico en Hollywood.....p.19

2.3. Incorporación del sonidop.20

2.4. Vanguardias cinematográficasp.21

2.4.1. Expresionismo alemán.....	p.21
2.4.2 Impresionismo francés.....	p.22
2.4.3. Surrealismo Francés.	p.23
2.4.4. Montaje soviético.....	p.24
2.4.5. El Neorrealismo italiano	p.25
2.4.6. La Nouvelle Vague.....	p.27
3. Estética del cine.....	p.29
3.1. Lenguaje y gramática.....	p.29
3.2. Espacio fílmico.....	p.31
3.3. Profundidad de campo y perspectiva.....	p.33
3.4. Toma, plano y encuadre.....	p.34
3.5. Montaje.....	p.35
3.5.1. Principios del montaje.....	p.36
3.5.2. Funciones del montaje.....	p.37
3.6. Transiciones.....	p.38
3.7. La iluminación.....	p.39
3.7.1. Funciones de la iluminación.....	p.40
3.8 El color.....	p.41

4. Arte, cultura e industria.....	p.44
4.1 El cine como arte	p.44
4.1.1 Reproducción técnica.....	p.44
4.1.2. Concepto de aura.....	p.44
4.2 Industria cultural.....	p.46
4.3. El cine como institución	p.47
4.4. El cine como industria.....	p.48
4.4.1 El negocio cinematográfico.....	p.50
4.4.2. Producción.....	p.51
4.4.3. Distribución.....	p.53
4.4.4. Exhibición.....	p.54
5. Estética e industria del cine nacional.....	p.57
5.1. Historia del cine nacional	p.57
5.2. Estética e industria nacional.....	p.69
5.2.1 Nuevo Cine Argentino.....	p.72
5.2.2. Cine nacional contemporáneo.....	p.75
Conclusiones.....	p.79

Índice de figuras

Figura 1: Estrenos de películas nacionales y extranjeras.....p. 62

Figura 2: Fotograma de película “Mundo Grúa”.p. 77

Figura 3: Fotograma de película “El secreto de sus ojos”.p. 77

Introducción

El presente trabajo, corresponde al Proyecto de Graduación de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido, enmarcado en la categoría de ensayo. Con el objetivo general de investigar al cine como expresión artística y de qué manera influye la industria en él. Luego se analizará el cine argentino contemporáneo para situarnos a una realidad cercana, comparando dos tipos de producciones bien identificadas en el país.

Desde hace muchos años se escucha hablar del cine como “el Séptimo Arte” pero a partir de un debate entre estudiantes de Diseño Audiovisual sobre la pregunta: ¿El cine es arte, por qué? ¿Se puede hacer cine como arte y pertenecer a la industria? ¿Se puede pertenecer a la industria sin caer en el modelo clásico de Hollywood? Se observó que las opiniones eran variadas y se produjo un intercambio de ideas muy rico.

El proyecto constará de dos etapas principales. En la primera se introducirá al lector en la teoría del arte y del cine, desde sus comienzos hasta el cine actual que se observa en las pantallas de las salas cinematográficas. Por otro lado, siguiendo una lógica para poder comprender el proyecto, se estudiará las distintas manifestaciones del cine, desde lo cultural, artístico e industrial. De este modo, permite el análisis y comparación de los ejemplos del cine nacional para así poder concluir con el objetivo general.

El cine no es solamente la técnica de proyectar imágenes en movimiento, es mucho más, es lenguaje, es entretenimiento, es registro de la realidad, es industria, es pedagogía, es comunicación. Sin embargo, con la incorporación de los medios de comunicación y la industria cultural, las teorías sobre el arte y la relación entre el espectador y objeto han sido modificadas y cuestionadas. Durante la época en que el arte moderno la incorporación de la industria y comercio a la definición de cine trae consigo la duda de definir éste como arte y

detrás de esto continúan diversas teorías sobre la muerte del cine, como sucedió con Adorno en su escrito de la Escuela de Frankfurt.

Por otro lado, Benjamin plantea la necesidad de reformular el concepto de arte ante la presencia de un medio que antes no existía. El cine reproduce la realidad en toda su dimensión espacio-temporal, mientras que otras especialidades como la pintura, no lo logran. Los espectadores, a partir de una sucesión de imágenes, sonidos, colores, letras, movimientos, palabras incorporan una unidad apreciando lo bello a través de una realización cinematográfica.

El trabajo constituirá de cinco capítulos. Para *El primero Arte: conceptos principales* se consultarán distintos autores, filósofos, y especialistas que ayudarán con sus aportes. La filosofía de Kant y Hegel basándose en proyectos anteriores de grandes pensadores como Aristóteles o Platón, la incorporación de distintas disciplinas a la definición de bellas artes, se relacionan con las teorías posteriores sobre la estética artística y los conceptos de lo que es bello o no. Así mismo, se tomará como eje central los análisis de la escritora Elena Oliveras, que realizó en su libro *Estética. La cuestión del arte* una estructura de contenidos permitiendo el estudio del mismo con un orden claro.

En el segundo capítulo se concretará la teoría del cine, los comienzos, el desarrollo del cine clásico, el cine en Hollywood, las distintas escuelas y movimientos incluyendo el Expresionismo alemán, el Neorrealismo italiano, la Nouvelle Vague, y otros. En pocas palabras, la historia del cine contada de manera cronológica y ordenada. También se incluirán las teorías artísticas de cada época y cada país, la situación de la industria cinematográfica y los cambios tecnológicos sufridos.

En el tercer capítulo, se destacará la estética del cine y el lenguaje del mismo. Se realizará un análisis general de las definiciones históricas, la manera en que el cine se fue

convirtiéndolo en un lenguaje. El aporte de dos grandes figuras como David Griffith y Serguéi Eisenstein, quienes permitieron el descubrimiento de los procesos fílmicos de expresión a través del montaje. También se incluirá el estudio del espacio fílmico, que luego será fundamental para el análisis posterior de las películas. En resumen, se basará en metodologías y estudios detallados de los procedimientos expresivos, lingüísticos y estéticos.

En el cuarto capítulo se destacarán las distintas características del cine diferenciándolo de los aspectos artísticos: el cine como factor cultural y como industria. Las etapas que comprende, desde la producción, pasando por la distribución y finalizando en la exhibición. También se incluirán estudios específicos sobre el mercado y negocio cinematográfico. Aquí se comenzará a plantear las relaciones fundamentales entre una industria y los aspectos artísticos del filme.

El quinto y último capítulo del proyecto de graduación procede a analizar principalmente dos películas nacionales, teniendo en cuenta los aspectos explicados en los capítulos anteriores. Se comienza investigando la historia del cine argentino, atravesando todas las épocas en las cuales adquirió cambios a favor o en contra. Sin embargo, se concentrará la investigación en los últimos años, con la aparición del Nuevo Cine Argentino (NCA) con el cual se percibió un gran impacto social con respecto a las realizaciones nacionales, alcanzando la aceptación del público. A partir de la explicación de la estética e industria del cine local, se comienza con el análisis entre las películas del NCA y *El secreto de sus ojos* de Juan José Campanella. La elección de la película protagonizada por Ricardo Darín, representa de una manera muy explícita la calidad artística y la diferencia de un modo rotundo con respecto a la etapa de industrialización que atravesó, comparándola con las películas de Pablo Trapero o Lucrecia Martel de los fines de la década del noventa.

El motivo principal de este ensayo es diferenciar los distintos factores que atraviesan, en primer término, las realizaciones mundiales y luego las locales, desde el punto de vista artístico e industrial y lograr separar ambos términos, pretendiendo hacer entender que una película no necesariamente obtiene calidad artística por no atravesar una etapa de industrialización y viceversa. Son dos aspectos separados, que en la mayoría de las cosas conviven y son fundamentales para poder llegar a un público masivo, sin embargo, se verán casos en los cuales para los directores la función de comercialización no la tenían en cuenta desde la idea original y de igual modo marcaron un antes y después del cine argentino.

El autor de este proyecto ha recorrido a lo largo de la carrera de diseño audiovisual diferentes experiencias que lo ha acercado al tema propuesto en el mismo, obteniendo material teórico y filmográfico sobre cinematografía, que le permitirá comparar, relacionar y obtener conclusiones acordes al objetivo principal anteriormente planteado. Por otro lado ha realizado diferentes trabajos de filmación de cortometrajes que ampliaron sus conocimientos sobre técnicas cinematográficas, dirección de arte, edición y montaje.

Los objetivos específicos del proyecto de graduación buscan esclarecer tres aspectos significativos:

El primero de estos aspectos es conocer la relación que tiene el arte con el cine. Desde sus comienzos, el cine no surgió con una concepción estética. Para los hermanos Lumière, solo comprendía un registro de la realidad con un dispositivo que permitía promover el espectáculo y el entretenimiento. Después de 20 años, aparecieron las primeras formulaciones del cine como expresión artística y estética. De esta manera, se comenzó a recopilar distintos manifiestos y bibliografía que permiten la relación entre el arte y el cine. Ricciotto Canudo, Walter Benjamin, S.M. Eisenstein, entre otros generaron aportes que en el

presente trabajo se analizarán para poder llevar la teoría a la práctica actual nacional.

El segundo de los aspectos es explicar los conceptos generales de la estética cinematográfica y los elementos que la componen en relación con las etapas de la industria del cine.

El tercer y último objetivo específico es comprender el lenguaje y estética de las películas nacionales. Qué quieren transmitir los realizadores, qué factores se diferencian entre las películas del Nuevo Cine Argentino y las estrenadas en este último tiempo y qué elementos utilizaron que las llevaron al éxito.

La metodología a utilizar en este proyecto de graduación será la de investigación. El proyecto se realiza a través de la búsqueda, selección, observación, diferenciación y análisis de las películas desarrolladas durante el trabajo. Se utilizarán bibliografía específica sobre el cine y el arte y también se complementará con material manejado en distintas cátedras de carreras relacionadas.

1. Arte: conceptos principales

El objetivo de este capítulo es establecer conceptos sobre arte, desde las primeras definiciones expuestas por diversos autores hasta su significado actual.

De esta manera, se busca ubicar al lector en el tema que se desarrollará durante todo el Proyecto de Graduación, relacionado en un principio con el cine mundial para luego abordar las relaciones con el cine argentino.

Se tendrá como referencia principal a la profesora y autora Elena Oliveras, quien en su libro “Estética. La cuestión del arte” desarrolla un amplio análisis del arte y utiliza citas de filósofos, artistas y especialistas del tema para reforzar su trabajo.

1.1. Primeras definiciones

Ningún significado de arte persiste en el tiempo. El deseo de comunicar ideas y emociones por medio de imágenes, sonidos, objetos o palabras ha sido una necesidad desde los comienzos de la historia. Las figuras de los animales pintadas en las cuevas por el hombre prehistórico registraban las hazañas en la caza y plasmaban escenas de la vida cotidiana. Por otro lado, Piet Mondrian, pintor holandés, expresó una visión cósmica por medio de formas abstractas, cuadrados rojos, azules y amarillos unidos por líneas rectas. A través de sus pinturas, con planos geométricos, colores primarios y eliminando curvas, el holandés aclaró, con la realización de Composición con amarillo, azul y rojo (*Composition with Yellow, Blue, and Red*, 1921), “Todo verdadero artista se ha inspirado más por la belleza de las líneas y el color y las relaciones entre ellas, que por el tema concreto de la imagen” (Deicher, 1995, p. 34).

Es sumamente imposible entender al arte actual sin alejarse del modelo tradicional o de la belleza antigua, el concepto de arte cambia en el tiempo, siendo así las obras de arte expresiones de los diferentes momentos culturales de la historia humana.

Determinar qué es arte y qué no lo es, no es una tarea sencilla. Cada época de la historia tuvo definiciones distintas de arte "(...) A lo largo de nuestra cultura, y sobre todo su intencionalidad y sus límites, son algo sumamente cambiantes. Cada época, cada situación específica de cultura, ha entendido como arte casos diversas" (José Jiménez, 2002, p.53)

En la época del Renacimiento surge el término de Bellas Artes, exigiendo a los artistas de la época a centrar todas sus obras hacia una belleza única. Sin embargo para Aristóteles, el arte se distingue principalmente por la creación de las formas y con una virtud totalmente productiva. Los rasgos distintivos del arte también se aplican en la experiencia estética o en el choque que produce al espectador. (Olivares, 2005)

El concepto de arte deriva del latín *ars* y es el equivalente al término griego *téchne* o *tekné*. Tanto en la Edad Media como en el Renacimiento, significaba destreza, refiriéndose a la habilidad que se requería para construir un objeto, una casa, una estatua, un barco o una prenda de vestir. Todas estas destrezas se denominaban artes. El arte del arquitecto tenía sus reglas, diferentes a las del arte del escultor. Para Platón "el arte no es un trabajo irracional" (Tatarkiewicz, 1987, p. 40) y planteó junto a Aristóteles el concepto de mimesis. La clave de este concepto está en identificar el arte como una operación que obtiene una nueva realidad dependiendo del original.

Por otro lado, la definición de Galeano de arte fué "conjunto de preceptos universales adecuados y útiles que sirven con un propósito establecido" (Tatarkiewicz, ob.cit, p. 40). La pintura era un arte al igual que lo era la sastrería, la gramática y la lógica. El arte es esos

tiempos llegó a comprender un campo amplio, incluyendo no solo los oficios manuales sino también parte de las ciencias.

A partir del siglo XIX ya no había duda de que los oficios manuales y las ciencias no eran artes. En este momento, surgió un nuevo concepto de arte incluyendo solo las bellas artes: todas ellas reproducían la realidad.

La historia del concepto en Europa marcaba al arte como sinónimo de belleza, incluyendo las siete artes de Charles Batteux (pintura, escultura, música, poesía y danza y luego añadió arquitectura y elocuencia). La evolución y análisis más profundo fueron los detonantes para una nueva definición. (Tatarkiewicz, ob.cit.)

1.2. Concepto actual

En el siglo XIX tras la aparición de nuevas técnicas como la fotografía, se comenzó a plantear nuevos conceptos. Las fotografías son productos del hombre en conjunto con una máquina. Sin embargo, dentro de la arquitectura también se encuentra la arquitectura industrial, en la cual la utilización de maquinas es fundamental. Los criterios para decidir qué era arte y qué no eran muchos y absolutamente inestables.

El único concepto estable era la belleza. Pero también entraban en juego consideraciones como la expresión, grado de seriedad, la individualidad, y el propósito no comercial. El concepto de arte antiguo ya no era válido. La interpretación liberal comenzó con las diferentes opiniones contradictorias. La palabra arte puede tener significados generales y significados particulares. Puede significar el arte como un todo, un arte único de muchas formas. O una arte particular.

Cuando se habla sobre definición de arte, se procura esbozar ideas sobre la existencia artística, en base a las experiencias elaboradas conceptualmente y dejando

abiertas las preguntas y también las respuestas. Uno de los métodos utilizados por muchos autores y expertos para definir al arte, suelen valerse de conceptos ya existentes, modificarlos según la experiencia estética.

1.2.1 Bellas Artes

A partir del concepto y determinación de lo que es arte, se realizó una división según su práctica requiriese solo un esfuerzo mental o físico. A las que hoy en día, denominamos Bellas Artes, los antiguos las categorizaron como liberales y a las artesanías, vulgares.

En la Edad Media, las artes liberales se enseñaban en las universidades y las principales eran Gramática, Retórica, Lógica, Geometría, Astronomía, y Música. Luego se distinguieron dichas artes incluyendo algunas artes mecánicas o vulgares. Estas eran, según la lista de Radulf, *ars virtuaria* (arte de alimentar a la gente), *lanificaria* (arte de vestir a la gente), *architectura* (arte de darle refugio a la gente), *suffragatoria* (arte de suministrar medios de transporte), *medicinaría* (arte de curar enfermedades), *negotiatoria* (arte de intercambio de mercancías), y *militoria* (arte de defenderse del enemigo). Así mismo, la lista de las siete artes se realizó y planteó por el orden de importancia. Se sostenía que la pintura y la escultura por el momento, era algo marginal. Sin embargo, en la época del Renacimiento, el concepto de las artes se modificó a partir de la eliminación de los oficios y ciencias de su ámbito y se incluyó la poesía. (Tatarkiewicz, ob.cit)

La separación de las Bellas Artes de los oficios manuales y de las ciencias, deriva en poder determinar conceptos y términos. En el siglo XVI, Francesco de Holanda utilizó el término de Bellas Artes refiriéndose a las artes visuales. Por otro lado, la distinción con las artesanías y ciencias hizo que se presente el nombre de artes agradables y elegantes. En el siglo XVIII, Charles Batteaux las denominó Bellas Artes. En 1765 Francois Blondel publicó un tratado sobre la arquitectura (*Cours d'architecture*) en el que incluyó junto a ella, la poesía,

elocuencia, comedia, pintura, escultura música y danza. El vínculo entre ellos era la armonía y el fuerte placer para los seres humanos actuando por medio de su belleza. (Tatarkiewicz, ob.cit.)

Actualmente para la definición de arte se parte de una premisa: el arte es una actividad humana consciente. Pero entonces, esto afirmaría que todo lo que hace el hombre es arte. Y si también se dice que el arte produce belleza, se diría que es aquella clase de actividad humana consciente que aspira y logra la belleza. Entendiendo por belleza al equilibrio, claridad, armonía de formas. “Lo bello es armónico” afirma Cardano (Tatarkiewicz, ob.cit., p. 56).

Desde los comienzos de la historia, el concepto de arte ha sido modificado según época. Para Platón, la apariencia de las cosas es reflejada por la representación misma. En cambio, Demócrito sostenía que arte se realizaba cuando se reproducía las obras reales, puras, de la naturaleza. Sin embargo ninguna de estas definiciones puede aplicarse a todo, como la arquitectura, la música o la pintura abstracta. Por otro lado, Aristóteles en *Ética nicomáquea (Ethika Nicomachea)* resalta “Nada debe exigirse de las obras de arte excepto que tenga forma”, refiriéndose a que el arte es la construcción de formas o figuras. (Tatarkiewicz, ob.cit., p. 57)

1.3. Estética

Estética procede del griego *aistetikos*, y en español significa sensación o sensibilidad, cubriendo un gran campo de la representación sensible de la experiencia humana que la obra de arte concreta. A partir de ello, se pueden definir dos áreas de estudio. La estética general, referente a los conceptos proyectados sobre los fenómenos artísticos, y la estética de género que investiga la particularidad de cada género artístico en lo general y su

especificidad como en el caso de la estética del cine, la estética de la música, la estética de la danza, entre otras. (Olivares, 2005)

La estética general comprende dos términos: el arte y la belleza. Este último ha sido protagonista desde los comienzos de la historia del arte, pero la evolución del concepto también ha permitido la modificación del término de belleza.

En la Edad Antigua y Media se ha reflexionado sobre la belleza y el arte, pero nunca se puso en juego la Estética, siendo un marca de la modernidad por la cual se comienza a hablar del concepto de subjetividad.

El término estética fue introducido en el léxico filosófico formal por el filósofo y lógico alemán Alexander Gottlieb Baumgarten en Reflexiones filosóficas acerca de la poesía (1735), que suele ser considerado como el fundador de la disciplina. Baumgarten le consagró una de sus obras fundamentales bajo el título Estética (*Aesthetica*, publicada en Frankfurt entre 1750 y 1758). Según el autor, la estética debía constituirse como ciencia del conocimiento sensible. Pensaba que este conocimiento poseía una legalidad propia, y que su perfección se alcanzaba a través de la configuración de una imagen perceptiva clara a partir de una masa confusa de datos sensibles. En este contexto le concede al arte una capacidad especial para ese logro. (Olivares, ob.cit.)

1.3.1. Concepto según Hegel

El sistema hegeliano define a la estética como lo bello producido por el hombre, en oposición a la idea filosófica de Immanuel Kant, quien defiende que la estética se encuentra en lo bello de la naturaleza. Entre otros aspectos, Hegel determina que la obra de arte no es un producto natural, sino es producido por el ser humano y siempre tiene un fin en sí. (Olivares, ob.cit.)

La existencia de la estética se basa en tres componente fundamentales, con la ausencia de alguno, este fenómeno tan complejo no se establece. El objeto creado y materializado, insuficiente sin la existencia del creador. Y asimismo, surge el espectador quien establece una relación sensitiva con el objeto creado.

Uno de los objetivos determinantes surge a partir de lo que es bello y lo que es feo. El arte representa y expresa al hombre en su sociedad y a todo lo que es humano. No se puede decir que lo bello tiene más derecho de existencia que lo feo. Ambos términos tienen tanto valor significativo como lo bueno y lo malo con respecto a la ética o lo verdadero o lo falso si se habla de lógica. Estas tres ramas de la filosofía, no son, ni pueden ser constantes, es decir, no son eternas. Y no está demás aclarar que son históricos-sociales y que pertenecen a la relación entre objeto y el mundo exterior. Tanto la ética, la lógica y la estética se relacionan y se determinan entre sí. (Olivares, ob.cit.)

1.3.2. Experiencia estética

La realidad cotidiana nos proporciona un primer indicador para identificar a los objetos de arte: los objetos exhibidos en los museos o vendidos en galería de arte. El segundo indicador comprende el artístico y económico, razón por la cual un objeto se exhibe en un museo o se vende en las galerías de arte. Ambos son complementarios. Por otro lado, es más fácil distinguir que un objeto es arte por su localización que por su valor artístico, ya que no hay una definición concreta. De este modo, se puede deducir otra faceta de la realidad social de los objetos artísticos, ser contemplados.

Jacques Maquet sostiene que existe una forma de mirar los objetos de arte diferente a la mirada de elementos en la vida cotidiana. En efecto, la relación entre el espectador y un objeto de arte es un fenómeno mental específico. El objeto se ve como un todo en su totalidad, sus diferentes partes se pueden percibir como distintas, pero no se analizan

separadamente. El objeto de arte aparece para dominar al espectador en el sentido de que le objeto es lo que importa. El conocimiento del objeto tiene prioridad sobre el autoconocimiento del sujeto.(1999)

1.3.3. Bello y Feo

Las distintas definiciones de belleza y fealdad siempre se vieron relacionadas con las épocas y culturas, sin embargo se han intentado conceptualizarlos en un modelo estable. Se podría incluso sugerir, como hizo Nietzsche “en lo bello el hombre se pone a sí mismo como medida de la perfección”. (Olivares, ob.cit., p. 57)

En un idealismo para Kant y Hegel se concebía lo bello como una propiedad del espíritu, de la conciencia. Para Kagan lo bello nace cuando el hombre social desarrolla de la manera más plena y libre sus facultades y capacidades creadoras. En otras palabras, lo bello encuentra su expresión generalizada y completa en las obras de arte, en las imágenes artísticas. (Olivares, ob.cit.)

Así mismo, muchas veces la percepción de lo feo se relaciona con la sensación de temor generando repulsión. Lo feo es una extensión negativa de lo bello (lo que no es bello). Cuando algún rasgo esencial de la belleza se encuentra ausente, es feo.

El ideal de belleza fundado de la armonía y la proporción irá cambiando frente al concepto de estética moderna. Ninguna belleza basada en reglas tendrá vigencia y solo será aceptada en la libertad de expresión de cada artista. Cada momento histórico tendrá su belleza, por eso reiteradas veces se ha dicho que el concepto mismo es inestable y ambiguo.

Jacques Maquet sostiene que la palabra bello es el término aplicado de un resultado a una respuesta visual positiva para el objeto de arte, es indicativo de un estado de la mente más que descriptivo del objeto. La relación visual que se existe entre el observador y el

objeto de arte es la estética, que detona la cualidad específica de la percepción y experiencias de los objetos de arte como tales. (ob.cit)

1.4. Escuela de Frankfurt

La escuela más influyente de Alemania se concretó en 1923 bajo la responsabilidad del director Carl Grünberg y luego se incorporó Max Holkheimen en 1931. Los integrantes más conocidos fueron Theodor Adorno, Leo Lowenthal, Franz Neumann, Erich Fromm, Walter Benjamin y Herbert Marcuse. Grupo de intelectuales de izquierda, interesados en una nueva lectura del marxismo, superando el análisis tradicional a través de disciplinas como la psicología y el psicoanálisis y aplicando la filosofía política, formaron la Escuela de Frankfurt.

Holkheimen y Adorno publicaron Dialéctica de la ilustración (*Dialektik der Aufklärung*) en el cual el término industria cultural surgió como tema de debate. “La industria cultural está interesada en los hombres sólo como sus propios clientes y empleados y, en efecto, ha reducido la humanidad en conjunto, así como a cada uno de sus elementos” (1988, p. 207). Su punto de crítica y reflexión se basa también en la estética, lo cual le permite un planteamiento de una propuesta teórica para la obra de arte.

1.4.1. Reproductibilidad e industria cultural

En cuanto a otro integrante de la Escuela de Frankfurt, Benjamin publica “La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica” (1989) en donde el autor se propone estudiar los distintos mecanismos productivos de dos nuevos lenguajes, como la fotografía y el cine, emergentes del siglo XX y la influencia de los mismos en los cambios aplicados en la difusión y recepción de la obra de arte en general.

La reproductibilidad técnica es una característica propia de dos nuevas artes: la fotografía y del cine. Tanto éste último, como la fotografía no han sido creadas para existir en

un solo ejemplar. Toda obra puede ser reproducida, pero no puede ser copiada en el momento preciso en la que fue creada. Comúnmente llamado autenticidad o el Aquí y ahora, que Benjamin describe como Aura: "Del aura no hay copia" (1989, p. 10), manifestando que aunque una copia sea exacta, algo le falta, y a la hora de reproducción, el aura queda exenta aunque no logra perder la idea de su origen. Sin embargo, la pérdida progresiva del aura tiene un aspecto positivo, permitiendo al arte exponerse y exhibirse y como resultante obtener una masificación y la reacción masiva del público.

Retomando el cine, en este caso el aura desaparece, pues a diferencia del teatro, el actor se representa a través de una cámara y no adapta su actuación al público del Aquí y ahora.

En el cine las asociaciones quedan interrumpidas por el movimiento y cambio de imagen, sometidos al llamado efecto de *shock*. En cuanto se ha formado una imagen es sustituida por otra. Es una excitabilidad frente a imágenes múltiples y en movimiento. El *shock* y la pérdida de aura van de la mano en la modernidad que describe Benjamin. La reproductibilidad técnica de la imagen trae cambios en la producción y recepción de la obra de arte tradicional. La singularidad, autenticada e irrepitable quedan desplazadas. De este modo, la percepción del movimiento y el efecto del *shock* provocan importantes modificaciones en la estructura de la experiencia estética, estudiadas anteriormente. (Benjamin, ob.cit.)

Por otro lado Adorno supone que el arte termina con la incorporación de la tecnología. Incluye al cine en las industrias culturales, concepto previamente establecido conjunto a Holkheimen y en el que sostiene que el cine no tenía nada de estética y su constante problema era devolverle al arte su derecho de existencia justificándolo como tal. El arte pierde su derecho a la existencia en la medida en que la distancia que lo separa del

mundo empírico es artificialmente colmada por la industria cultural. Es importante aclarar que Adorno suponía que las obras de arte pasan a ser un bien de consumo. (Holkheimen y Adorno, ob.cit.)

A modo de conclusión se debe destacar que la teoría del arte, la estética y la expresión artística son fundamentales para poder entender las posturas de los realizadores cinematográficos que buscan en sus películas una calidad artística y lograr una experiencia estética que le permita al espectador poder disfrutar de la obra.

Como dijo Riccottio Canudo el cine es un arte. El autor encontró en el cine una posible relación con la pintura, arquitectura, escultura, poesía, danza y música y muchos autores relacionan el estudio estético con la teoría del cine que se tratarán en los siguientes capítulos. (Romaguera y Thevenet, 1989) Por otro lado, Jacques Aumont expresa “La estética del cine es el estudio del cine como arte, el estudio de los filmes como mensajes artísticos” (ob. cit., p. 15) La Estética, como parte de la filosofía es compleja de entender con un término único y claro, sin embargo, se han planteado en el capítulo algunas consideraciones que permitirán desbordar los aspectos artísticos del cine.

2. Historia del cine

Hasta aquí, se ha estudiado al Arte desde distintos puntos de vista y sin detallar demasiado el ámbito cinematográfico. Es necesario abordar un capítulo con la historia del cine, ya que las formas, lenguajes, técnicas y estéticas que se trataran luego no se realizan de manera atemporal.

El capítulo inicia con la historia del cine, desde sus comienzos en Estados Unidos y finaliza describiendo los movimientos artísticos los cuales han producido, en su momento, películas con aspectos significativos identificadas con un estilo y forma determinada.

2.1. Inicios

Todo comenzó con la primera fotografía tomada en 1826, que permitió una serie de descubrimientos haciendo posible que en la actualidad se hable de cine. Eadweard Muybridge registró una sucesión de fotografías de caballos corriendo, con cámaras que poseían películas de placas de cristal y de rápida exposición. En 1882 Étienne-Jules Marey inventó una cámara que registraba doce imágenes diferentes en el borde de un disco giratorio de película denominada escopeta fotográfica y en 1888 construyó la primera cámara con una tira de película flexible. Más adelante, el celuloide (material plástico de nitrato de celulosa inventado por Eastman Kodak), hizo posible establecer una serie prolongada de fotogramas y los proyectores permitieron su reproducción.

En 1893, William Kennedy Dickson diseñó una cámara que realizaba películas en 35mm y con la dirección de Thomas A. Edison se desarrolló el Cinetoscopio, permitiendo mostrar las películas a espectadores individuales. Sin embargo, los hermanos Lumière tenían como objetivo que los filmes pudieran proyectarse en forma masiva.

Las primeras películas mostraban un único plano y una única acción. Auguste y Louis Lumiere sacaban las cámaras a la calle, parques o fábricas para filmar acciones de la vida cotidiana. El resultado final fue “La salida de la fábrica Lumière” (*La Sortie des usines Lumière*, 1895) de menos de un minuto que presentaba a los obreros saliendo de la fábrica luego de una jornada laboral. El éxito fue inmediato. Las películas de los realizadores dieron la vuelta al mundo: así nació la industria cinematográfica y con ella una nueva forma de expresión artística.

La demanda de técnicas más complejas era fundamental para que el cine siga siendo interesante. En 1896, Georges Méliès instauró su propio estudio en el cual, gracias a una infraestructura apropiada, le permitió incorporar efectos especiales a sus películas y decorados más complejos, con el objeto de establecer mundos de fantasía. Su estudio se proponía causar una fuerte impresión al hacer desaparecer y aparecer objetos tan grandes como un auto. Además comenzó a realizar narraciones más extensas.

La cinematografía era todo un éxito. Gracias al cine, el hombre podía ver el mundo y viajar sin moverse de su asiento. El gran triunfo del cine se debía en gran parte al efecto de realidad que producía, impresionando al espectador. Se cuenta que durante la proyección del film de los hermanos Lumière, los espectadores se echaron hacia atrás para no ser arrollados por el vehículo en “La Llegada del tren a la estación de La Ciotat” (*L'arrivée d'un train à La Ciotat*, 1896). (Bordwell y Thompson, 1995)

A continuación, se comenzaron a abrir compañías de producción y distribución. Algunas de ellas fueron *Pathé Frères* y *Ferdinand Zecca* en Francia. Las películas francesas, italianas y norteamericanas dominaban los mercados mundiales. No obstante, la Primera Guerra Mundial fue la causa de que se prohibiera el paso de películas de un país a otro y

aquí es cuando Estados Unidos empieza a dominar la producción cinematográfica del mundo.

2.2. Cine clásico en Hollywood

Edison inauguró su primer estudio en 1893 y lo llamo *Black Maria*. Su deseo era expulsar a las compañías rivales y explotar sus potenciales al máximo. Formó *Motion Picture Patents Company* conformada por diez empresas teniendo las únicas acciones y patentes para realizar, distribuir y exhibir películas. En 1915 fue declarado monopolio por el Gobierno de Estados Unidos y se abrieron nuevas compañías en Hollywood ya que la demanda era mayor. De la unión de pequeños estudios se originaron *Paramount* (fusión entre *Famous Players* y *Jesse L Lasky*), *MGM* (unión de Metro, Goldwyn y Mayer), *Fox* y *Universal*.

A continuación, Edwin S. Porter emplea el montaje paralelo y se comienza a observar el uso narrativo de la profundidad, como es en el caso de “Asalto y robo de un tren” (*The great train robbery*, 1903) en donde el montaje creaban una historia narrativa coherente, marcando un punto de inflexión en la historia del cine.

Paralelamente, entre 1903 y 1908 se implementan dos grandes estructuras que permiten el auge comercial del cine: la creación de salas cinematográficas exclusivas para la proyección de cine y la creación de los grandes estudios. Por otra parte, se desarrollaron los principios básicos de continuidad, emparejamiento de eje de miradas y el corte en movimiento. Ente 1911 y 1915 el plano y contra plano aparece en películas como “La marca de fuego” (*The Cheat*, Cecil B. DeMille, 1915) estableciendo un sistema estandarizado por todos los directores.

En este periodo se comenzó a hablar del cine como arte, sin embargo el producto era uniforme, todos los estudios utilizaban el mismo sistema de producción y una manera de

trabajo similar. Muchos productores independientes se unieron para crear una compañía de distribución propia llamada *United Artists* a la cual pertenecían Charles Chaplin, Douglas Fairbanks, Mary Pickford y David Wark Griffith.

2.3. Incorporación del sonido

En 1926 se estrenó en Estados Unidos “Don Juan” (Alan Crosland), acompañada de orquesta y efectos de sonido en disco. Esto se hizo posible gracias a la *Warnes Bros* que invirtió en un sistema de sonido.

En 1927 se estrenó “El Cantor de Jazz” (*The Jazz Singer*, Alan Crosland) otra película que tuvo un éxito tan grande que convenció a los grandes estudios a invertir sabiendo que el cine era rentable. En 1930 la mayoría de las salas cinematográficas poseían un sistema adecuado para reproducir sonido en películas. Aunque en la puesta de escena, esta incorporación tuvo desventajas ya que como las cámaras se tenían que colocar dentro de una cabina y no se podían mover, los actores debían situarse en un lugar puntual. Sin embargo al poco tiempo se recuperó la flexibilidad del movimiento, utilizando recursos de movilidad de cámara y reemplazando por elementos de menor tamaño.

Cada estudio se especializo en un enfoque propio. MGM invertía en decorados, vestuario y efectos especiales. *Warner Bros* especializado en películas de género de menor costo, gangster y musicales especialmente. Universal se especializaba más en películas de terror. La existencia del musical fue estimulado por RKO en películas como “En alas de la danza” (*Swing Time*, George Stevens, 1936) aplicando la narración clásica pero con música.

En los años 20 algunos filmes ya contaban con secuencia en *Technicolor*, utilizando dos colores para combinar el resto, aunque aún era un sistema muy costoso. Luego se perfecciona y se comienza a usar los colores primarios surgiendo una amplia gama de tonos,

pero para ello era necesario incrementar la luz en la escena. De este modo, se incorporan luces más brillantes que luego varios directores comenzaron a utilizar para el cine en blanco y negro. La combinación de luces y película más rápida facilitaron la técnica para generar la profundidad de campo con mas luz y una apertura menor obteniendo un estilo de enfoque más profundo. Por ejemplo la composición en el “Ciudadano Kane” (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) situaba las figuras en primer término, cerca de la cámara, mientras que las figuras de fondo se veían menos nítidas.

2.4. Vanguardias cinematográficas

2.4.1. Expresionismo alemán

El gobierno alemán, al comenzar la Primera Guerra Mundial apoyó a la industria cinematográfica nacional y en base a esto, en 1916 se prohibió la incorporación de películas extranjeras. Para promover los filmes de post guerra, el Gobierno fusionó el *Deutsche Bank* con varias compañías cinematográficas fundando *Universum Film* (UFA) a fines de 1917 y obteniendo los mejores estudios de Europa.

En 1919 la UFA pudo ingresar al sistema internacional y se inauguró el *Palatz* de Berlin. Allí se proyectó “Madame DuBarry”, una película de Ernst Lubitsch, quien tiempo más tarde fue contratado por los estudio de Hollywood.

En 1919 la compañía *Decla* propone introducir un guión en base a una estética expresionista. Anteriormente esta vanguardia se había desarrollado en la pintura, en el teatro, literatura y arquitectura. Pero esta vez los cineastas expresionistas establecieron un movimiento artístico europeo en la cinematografía, que trascendió su propia época y sus propios límites. Junto a Hans Janowitz y el austriaco CarlMayer, Robert Wiene propone incorporar en el cine “El Gabinete del Doctor Caligari” (*Das Kabinet des Dr. Caligari*, 1920).

También se implementaron otras facetas artísticas como películas abstractas o con influencia dadaísta como “Vormittagsspuk” (1928) de Hans Richter. Como estilización estética esta película fue un arte como una pintura expresionista. (Bordwell y Thompson, ob.cit.)

La puesta en escena de los films de esta categoría fue fuente de estudio durante muchos años y lo sigue siendo. Las formas están expuestas de una manera exagerada y distorsionadas, poco realistas y con un fin puramente expresivo. El exceso de maquillaje de los personajes es uno de los recursos de igual importancia que los decorados, conformando elementos visuales dentro del filme.

Por causas económicas y sociales que estaba atravesando Alemania en ese entonces, las películas extranjeras ingresaban con más frecuencia al país y salía más caro realizar películas nacionales. Muchos artistas y actores fueron entonces a trabajar a Estados Unidos obligando a la industria alemana a comenzar a competir e imitar los productos norteamericanos. (Bordwell y Thompson, 1995)

2.4.2. Impresionismo francés

En 1912 las películas norteamericanas fueron frecuentes en Francia y esto derivó a que el público concurriera a ver más cine extranjero que nacional. Sin embargo la generación de nuevos directores (Abel Gance y Jean Epsteins entre otros) se opusieron a los distintos artistas que tenían como objetivo único vender sus películas a mayor precio posible, sin tener en cuenta las expresiones artísticas y estéticas.

El cine debía ser una oportunidad para que los artistas pudieran expresar sus sentimientos y las características del movimiento nombrado Impresionismo. Se basaba en representar a través de la forma narrativa la conciencia del personaje, utilizando diferentes

recursos como el *flashback*, para recurrir al pasado, sueños y fantasías. Epstein, en particular, adapta un cuento de Edgar Allan Poe, “La caída de la Casa Usher” (*La chute de la maison Usher*, 1928) realizando una película poética llevando al espectador a observar una vida más próxima al sueño que a la realidad.

“Rose France” (1919), una película de Marcel L’Herbier representa el arte en movimiento, utilizando contraste de luces y sombras y sobreimpresiones de imágenes para expresar estados psicológicos de los personajes. Los cineastas experimentan con formas de transmitir los estados mentales mediante nuevos usos de fotografía y montaje.

Otro de los recursos utilizados fue el montaje subjetivo, el cual se utiliza generalmente para dar a conocer el estado de ánimo o qué piensa el personaje, en ocasiones se asocia con sus recuerdos. También, se incorporó como medios tecnológicos las locomotoras para el manejo de la cámara o la variedad de objetivos.

Con el tiempo, el cine francés impresionista termina aceptando y realizando trabajos bajo las condiciones del cine comercial y popular, aunque sin renunciar del todo a sus teorías estéticas y tratamiento de las imágenes. El movimiento desapareció en 1929 aunque las influencias seguirán de pie. Jean Epstein declara “El cine es por excelencia, el aparato de detección y representación del movimiento, es decir, la variante de todas las relaciones en el espacio y en el tiempo, de la relatividad de toda medida, de la inestabilidad de todos los puntos de partida, de la fluidez del universo.” (1957, p.13)

2.4.3. Surrealismo Francés

Las películas surrealistas pertenecían a un movimiento el cual pretendía mostrar las corrientes ocultas del inconsciente. Luis Buñuel fue el cineasta más conocido del movimiento

y distintos artistas como Salvador Dalí comenzaron a interesarse en el cine de esta vanguardia.

La característica principal del movimiento es su carácter totalmente anti narrativo. La lógica narrativa no existe, como tampoco en los sueños. La intención de las películas es estimular los impulsos más profundos del espectador. Esta corriente del cine está completamente relacionada con la pintura y en sus películas hay elementos propios de ella, como en el caso de las hormigas de “Un perro andaluz” (*Un chien andalou*, Luis Buñuel, 1928) las cuales fueron idea del pintor Dalí. Por otro lado, también se utilizó un montaje discontinuo, fracturando cualquier lógica de espacio-temporal.

Por otro lado, Buñuel define al cine tal y como sus películas lo expresa:

El cine es un arma maravillosa si lo maneja un espíritu libre. Es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto. El mecanismo productor de imágenes cinematográficas, por su modo de funcionar, es entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece al de la mente del hombre, o mejor aún, el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño. (Aranda, 1975, p. 389)

2.4.4. Montaje soviético

Las películas rusas más destacadas hasta el momento eran los melodramas y tenían un público mayormente nacional. A partir de la revolución bolchevique en 1917, cineastas jóvenes tomaron medidas provisionales que darían como resultado el surgimiento de un movimiento cinematográfico nacional. Así fue como Lev Kuleshov experimentó con material fílmico de la guerra e intentó sistematizar principios de montaje escribiendo ensayos sobre nuevas formas artísticas.

Aunque el cine soviético buscó fines políticos particulares, partió de la necesidad de dar consistencia a expresiones revolucionarias universales y a la vez responder al modelo que definía al cine clásico de Hollywood, en cual las relaciones visuales componen un tiempo y un espacio claro y uniforme: tiempo y espacio deben encadenarse lógicamente según los principios narrativos. (Bordwell y Thompson, 1995)

A partir de la Nueva Política Económica y la aparición de películas y equipos cinematográficos pertenecientes a productoras que se habían ido del país, la producción soviética comenzó a aumentar. El cine como arte, debía convertirse en un recurso para la construcción del Estado socialista.

Las obras de Serguéi Eisenstein y Dziga Vertov son ejemplos claros de esta corriente. Aunque ambos comparten la idea del cine como medio para explicar, construir, interpretar y exaltar la nueva realidad social de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, plantearon dos teorías distintas. Por un lado, Vertov implementó la teoría del Cine-Ojo, refiriéndose a que el cine debe mostrar la realidad tal como se presenta, sin utilizar técnicas que permitan transformar la realidad, mostrando una objetividad integral. Eisenstein, en cambio, plantea un choque emocional al espectador para producir acciones psicológicas a través del manejo de los hechos, los cuales son el resultado de una acción dramática manifestado por el filme y representado por héroes o personajes particulares. Por otro lado, hace hincapié en la definición de un tema que debe derivar en la construcción de la película, elaborando previamente una teoría para sustentarlo: "Cada pieza de montaje (plano, escena, secuencia, acto), no existe como algo aislado, sino como representación particular del tema general" (Eisenstein, 1989, p.23)

2.4.5. El Neorrealismo italiano

El término neorrealismo representaba el deseo de una generación de desligarse de las convicciones del cine italiano del momento. Su principal objetivo era revelar las condiciones sociales con ayuda de distintos factores económicos y culturales que contribuyeron. “Bajo Mussolini, la industria cinematográfica había creado epopeyas históricas colosales y melodramas sentimentales sobre la clase alta (denominados películas ‘de teléfono blanco’) que muchos críticos consideraban artificiales y decadentes” (Bordwell y Thompson, ob.cit., p. 477).

Libre de la censura, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica y Luchino Visconti crearon diferentes películas con un gran reconocimiento mundial. “Roma, la ciudad abierta” (*Roma città aperta*, 1945) de Rossellini y “El ladrón de bicicletas” (*Ladri di biciclette*, 1948) de De Sica fueron algunas de las más reconocidas.

La puesta en escena del neorrealismo se basaba en decorados reales y la fotografía se inclinaba hacia la rudeza de los documentales, expresando lo que había dejado la guerra en el país. También, se contrataban actores no profesionales en la actuación para mantener la esencia del personaje. Por otra parte, el manejo de la cámara fue una novedad. La capacidad de poder aplicar el doblaje y la postsincronización de los diálogos permitió que se utilizaran equipos de menor tamaño y peso, permitiendo una mayor capacidad de movilidad. En cuanto a la narrativa, los films cuentan con argumentos organizados y se rehúsa a proporcionar un conocimiento omnisciente de los hechos. Es decir, presenta generalmente, un fragmento de la vida tal y como es, con finales abiertos.

Sin embargo, en 1949 la censura y las presiones del Estado promovieron a limitar el movimiento. Por esta razón, reaparecieron las producciones cinematográficas convencionales, como los melodramas sobre la clase alta. No obstante, en algunas películas

de Federico Fellini, como “Los Inútiles” (*I Vitelloni*, 1953) se observan suficientes elementos característicos del movimiento. También, el neorrealismo italiano ejerció gran influencia en grupos como la Nouvelle Vague.

2.4.6. La Nouvelle Vague

Como en Inglaterra, Italia o Estados Unidos, también en Francia aparecieron directores con gran experiencia, formados en escuelas de cine o vinculados con revistas especializadas. Como es el caso de Jean Luc Godard, Jacques Rivette, Francois Truffaut, Eric Rohmer, Jean Pierre Melville y Claude Chabrol quienes escribían en publicaciones para *Cahiers du Cinema*. En la misma expresaban, entre otras cuestiones, que un autor no escribe los guiones literalmente, sino que refleja su personalidad en las realizaciones, logrando una concepción estética de la puesta en escena cinematográfica. Dijo Godard en 1959 “Gracias a nosotros, los autores cinematográficos han entrado por fin en la historia del arte”. (Memba, 2008, p. 227.)

La *Nouvelle Vague*, término usado por los cineastas y críticos para referirse a un nuevo grupo de cineastas franceses creado a fines de los años 50 y principios de los 60, propuso como objetivo luchar contra los antiguos sistemas y rígidas estructuras del cine francés tradicional y estadounidense. Los representantes de la nueva ola tuvieron como distintivo la libertad en todos los sentidos: libertad de expresión, de creación de nuevas técnicas y libertad en lo referente a la producción fílmica.

Imitando al neorrealismo, los directores utilizaban localizaciones reales en París. La cámara se desplazaba utilizando travelling, siguiendo a los personajes e implementando la llamada cámara en mano, como ocurre en “Al final de la escapada” (*À bout de soufflé* - 1960) en la cual el director, junto a la cámara, se mueven por la escena de acción. Además, los

protagonistas en ocasiones carecen de una meta u objetivo y el montaje discontinuo perturba la forma de narrativa convencional. Los finales eran abiertos y en muchos casos confusos.

En definitiva, gracias a la formación de esta nueva ola, la realización cinematográfica deja de ser una empresa industrial para convertirse en una expresión de autor, de creación personal, comparable a la literatura o la pintura, permitiendo al cine francés la experimentación artística.

En 1964, a pesar de que la mayoría de los directores pertenecientes a la *Nouvelle Vague* poseían sus productoras, la industria francesa apoyó con la producción, distribución y exhibición y finalizó con la absorción del grupo.

En conclusión, en este capítulo se pretendió desarrollar la historia del cine, desde sus comienzos, el cine clásico de Hollywood y los movimientos cinematográficos a los cuales pertenecían cineastas que trabajaban dentro del sistema de producción corriente y se unieron con el fin de compartir maneras de hacer cine, con un estilo y forma determinada.

Por otro lado, los conceptos anteriormente desarrollados sobre estética, permiten relacionar los hechos que sufrió el cine, con resultados cinematográficos, para poder comparar los filmes de Hollywood y los pertenecientes a los diferentes movimientos.

3. Estética del cine

A lo largo de la historia del cine los conceptos de estética y técnicas han ido variando para permitir la evolución y así imponer normas lingüísticas para lograr su perfeccionamiento como representación artística.

El lenguaje escrito está formado por palabras, frases, párrafos y capítulos. El cine también tiene unidades narrativas, siendo la más elemental el plano.

Aquí se detallarán los conceptos de cada elemento del lenguaje de las imágenes en movimiento, que luego serán modificadas y adaptadas por los realizadores. Es el caso de Woody Allen, quien sorprende con la idea de introducir al espectador al film de una manera simbólica, como hizo en “La rosa púrpura de El Cairo” (*The Purple Rose of Cairo*, 1985), siendo el protagonista de la sub-película el que sale de la pantalla y se relaciona con el público: “Amigo, escucha, estás del lado equivocado!”

3.1. Lenguaje y gramática

Ricciotto Canudo expresa “(...) Nuevo, joven, vacilante, busca sus palabras y su voz. Y nos conduce, con toda nuestra complejidad psicológica adquirida, al gran lenguaje verdadero, primordial, sintético (...)”. (Aumont, 2005, p. 163) Tanto para Canudo como para otros teóricos franceses había una necesidad de construir una filosofía del cine. La estética se implementó en el cine mudo, siendo principalmente un arte de la imagen y las palabras donde las escrituras ruidos, música, entre otros, deben aceptar su función más importante.

En 1924 Bela Balazs en su ensayo *Der Sichtbare Mensch* (El hombre visible) fue uno de los primeros que estudió el lenguaje cinematográfico planteando tres principios de los cuales se partirá para el análisis: la imagen se divide en planos, la variación de encuadre de

los planos de detalle dentro de una misma escena y la utilización del montaje permite la yuxtaposición de los planos teniendo como resultado la escena. (Martin, 1990)

En 1935, Raymond J. Spottiswoode publica en “Gramática del filme” (*A grammar of the film: an analysis of film technique*) una tabla de las estructuras y efectos del film basándose en los trabajos de Eisenstein y Rudolf Arnheim, en la cual define los principios estéticos para un lenguaje de cine correcto. Por otro lado, para Marcel Martin el lenguaje se constituye históricamente gracias a D. W. Griffith y S. M. Eisenstein. El término, entonces se define como el conjunto de procedimientos expresivos elaborados por el cine para contar o comunicar ideas. Cuyos procedimientos no se encontraban en los comienzos del cine, a razón de que solo se basaba en registro filmado y la reproducción de la realidad, considerando que la historia y la narración son fundamentales para el lenguaje. (Martin, ob.cit.)

El lenguaje cinematográfico es universal y está constituida por elementos que le son propios. Sin embargo, hay lenguajes específicos de cada director para organizar y dar sentido a la película de una manera particular y conteste de cada uno. Asimismo, el lenguaje varía de acuerdo a la época y al género. El montaje es también un recurso primordial que constituye técnicas y contenidos.

Muchos teóricos han discutido del término de lenguaje en el cine durante todo el transcurso de la historia. Marcel Martin cita a Jean Cocteau, realizador francés, quien declara “una película es una escritura en imágenes” (Martin, ob.cit, p. 21) y Alexander Arnpux quien afirma que el cine como lenguaje posee distintas técnicas propias como el vocabulario, las flexiones, la elipsis y su gramática. La gramática cinematográfica es la descripción sistemática de la estructura y el funcionamiento de ese lenguaje cuya correcta aplicación ha de producir un uso claro y comprensible del lenguaje. (Martin, ob.cit)

Es necesario nombrar una serie de técnicas o reglas cinematográficas que permiten el concepto del lenguaje, como los planos, la profundidad de campo y perspectiva, la iluminación, los enlaces y transiciones, los sonidos y el montaje. “La gramática cinematográfica estudia las reglas que presiden el arte de transmitir correctamente las ideas por una sucesión de imágenes animadas, que forman un film” (Aumont, ob.cit, p. 168)

3.2. Espacio fílmico

Una película está constituida por imágenes fijas, llamadas fotogramas. Esta imagen al reproducirse en una pantalla por un proyector da origen a una imagen en movimiento. Tanto la imagen del fotograma como la imagen en pantalla se presentan bajo la forma de una imagen plana y limitada por un cuadro. El cuadro define lo que es imagen y lo que se encuentra fuera de la imagen. En el cine, el formato del cuadro se define por dos parámetros: el ancho y alto.

El cuadro juega un papel trascendental en la composición de la imagen y es uno de los primeros materiales que compone el cineasta llevando al espectador a ver una porción de espacio, semejante al espacio real, componiendo así la sensación de realidad específica del cine, que se manifiesta en la ilusión de movimiento y profundidad. De este modo, Andre Bazin se basó en la metáfora del pintor Léon Battista Alberti y calificó al cuadro de “ventana abierta al mundo” (Aumont, ob.cit, p. 24). Los primeros espectadores de películas se sorprendieron con la representación de la ilusión de profundidad como sucedió (y muchas veces expuesto como ejemplo) con los primeros espectadores asustados por la llegada del tren en “Llegada del tren a la estación de La Ciotat” (*L'arrivée d'un train à La Ciotat*, Louis Lumière y Auguste Lumière, 1895.)

La imagen está limitada en su extensión por el cuadro y es así como parece percibir solo una porción de este espacio. Esta porción de espacio imaginario contenida en el interior

del cuadro es lo que llama campo. El campo se percibe habitualmente como la única parte visible de un espacio más amplio que existe sin duda alrededor y en el Diccionario teórico y crítico del cine se define como la porción de espacio que se percibe en la imagen fílmica. El espacio invisible que prolonga el sector visible se denomina fuera de campo, ligado sin excepción al campo, es decir solo existe en función de él. (Aumont y Marie, 2006).

El fuera de campo se define como el conjunto de elementos que son asignados imaginariamente por el espectador. Entre el campo visible (campo) y el fuera de campo se establecen relaciones variadas a través de la conexión sonora, narrativa e incluso visual. El primero es el campo real, delimitado y observable; el segundo es un campo imaginario, formándose de sentidos con respecto al primero, con la entrada y salida de los personajes, con la mirada hacia fuera de campo o con los ruidos que se oyen provenientes de afuera del encuadre.

En efecto, tanto el campo como el fuera de campo, pertenecen ambos al espacio fílmico. Ésta no solo se define por los aspectos visuales sino como nombramos anteriormente también por el sonido, que puede ser emitido en campo o fuera de él. La disposición de la puesta en escena crea la composición del espacio fílmico y consiste en la organización de las formas, texturas, luz, oscuridad, etc. y el cineasta utiliza la puesta en escena para guiar la atención del espectador por la pantalla, condicionando la percepción del espacio representado y poniendo de relieve ciertas partes de él.

3.3. Profundidad de campo y perspectiva

Además de la reproducción del movimiento en las imágenes cinematográficas, tanto la perspectiva como la profundidad de campo son dos técnicas utilizadas que ayudan a la percepción de la profundidad.

La perspectiva surgió en la representación pictórica y Jacques Aumont la define como “el arte de representar los objetos sobre una superficie plana, de manera que esta representación se parezca a la percepción visual que se puede tener de los objetos mismos” (ob.cit., p.30). Si una obra parece natural es porque es una pintura representativa, imitando la visión del ojo humano, intentando fijar una imagen obtenida con las mismas características que la imagen retiniana. Los objetivos de una cámara hacen lo mismo que el ojo humano, a diferencia que los lentes se pueden cambiar y cada uno ofrece relaciones de perspectiva diferentes. Un lente gran angular puede exagerar la profundidad mientras que el teleobjetivo la reduce.

No obstante, la profundidad de campo también permite la ilusión de profundidad y nitidez de la imagen que logra a partir de ciertos parámetros, como la cantidad de luz que entra en el objetivo o la distancia focal. La imagen fílmica es nítida en una parte del campo y la extensión de esta zona de claridad se define como profundidad de campo. Es una característica técnica de la imagen y se puede modificar variando el foco del objetivo o la abertura del diafragma.

Asimismo, la distancia focal es la distancia desde el centro de la lente hasta el punto donde los rayos de luz convergen en un punto de foco de la película. Existen lentes de corta distancia focal como es el caso del gran angular, lentes de distancia focal media como los objetivos normales y los lentes de focal larga siendo el caso de los teleobjetivos. La distancia focal también determina la profundidad de campo. Según David Bordwell “la profundidad de

campo es la gama de distancia ante el objetivo dentro de las que los objetivos se pueden fotografías en foco nítido” (ob.cit, p. 228).

3.4. Toma, plano y encuadre

La toma es la unidad física o segmento básico de filmación que corresponde al tiro ininterrumpido de la cámara. Durante el rodaje la toma puede repetirse muchas veces, pero en la película terminada vemos solo una de las tomas filmadas. En el montaje en cambio, la definición de plano se convierte en la unidad, el fragmento mínimo de película, que con la yuxtaposición de otras unidades que formaran el film. En otras palabras, en el rodaje el plano designa el fragmento de la película que corre de forma permanente en la cámara, entre la puesta en marcha del motor y su detención.

En el lenguaje del cine, el término plano se puede estudiar de dos maneras distintas. Desde el punto de vista del tamaño existen diversos encuadres posibles para visualizar un personaje, objeto o paisaje, tales como el plano general, entero, americano, medio, pecho, primer plano, primerísimo primer plano y el plano detalle.

Vale aclarar que existen ángulos de cámara que expresan una relación de posición, de lugar y de ubicación establecida entre la cámara y los personajes. En el ángulo normal, el eje óptico de la cámara coincide con la línea imaginaria que parte desde la mirada hacia el horizonte. El ángulo picado, cuando se percibe el ángulo visual desde una posición de altura de la cámara ubicada por encima del nivel habitual desde el que se ve la realidad. Por el contrario el contrapicado, también llamado *supine*, en el cual el ángulo de la cámara apunta perfectamente hacia arriba, es decir, el punto de vista está situado abajo.

En términos de movilidad se hace referencia a los planos fijos o planos en movimiento incluido el *zoom* y el *travelling*. En el cine el encuadre puede ser móvil. La

cámara puede variar su posición física respecto a los objetos filmados. Las funciones de los movimientos de cámara se rigen por varios principios. El realizador puede tener como objetivo expresar un sentido dinámico a la acción, proporcionando una impresión de continuidad de espacio y tiempo; puede acercarse o alejarse de un personaje u objeto estático, acompañar el trayecto de un personaje; crear efectos de urgencia en el registro de la imagen o remarcar la capacidad dramática de un personaje. En relación con el *zoom*, generalmente se utiliza para direccionar la atención en un personaje, como también el movimiento panorámico que es el giro vertical u horizontal de la cámara sobre su propio eje, similar al movimiento de cabeza del hombre. El *travelling* es el desplazamiento de la cámara en el espacio. Se utilizan comúnmente las guías móviles, rieles, *dolly* o *steadycam* para poder realizar estos movimientos que muchas veces son en alturas o en lugares que no son fáciles de ubicar para el camarógrafo. Jacques Aumont, introduce el *zoom* como parte de los movimientos de cámara y lo define como *travelling* óptico. Permite el acercamiento o alejamiento del contenido del campo visual, sin necesidad de realizar desplazamientos de cámara. El *zoom* permite la sensación óptica de agrandar y achicar los objetos del campo visual, a diferencia del *travelling* que se acerca a ellos, respetando el volumen y la dimensión de los objetos de los objetos encuadrados. (ob.cit., p. 42.)

3.5. Montaje

El montaje en un filme es un trabajo técnico y se compone de tres operaciones: selección, combinación y empalme, teniendo como fin la unión de elementos separados (planos) y concluir en el film. En otras palabras, el montaje es “la organización de planos de un film en determinadas condiciones de orden y duración” (Martin, ob.cit, p.144) definiendo en gran medida la organización de la película y el efecto que producirá a los espectadores.

De igual modo se puede considerar al montaje como la coordinación de un plano con el siguiente. El montador elimina el material que no quiere utilizar y une los planos elegidos.

Según las épocas, países o escuelas, se han privilegiado funciones del montaje. Durante muchos años se tuvo en cuenta el montaje de transparencia, generando entre una toma y otra un empalme lo menos notable que se pueda.

3.5.1. Principios del montaje

En las primeras películas no se requería de montaje ya que eran planos continuos que se proyectaban tal como habían sido registradas. El montaje definió así una de sus funciones, la narrativa. También se define por la función de marcar vínculos o divisiones entre los planos, establecer metáforas o menciones simbólicas y/o crear efectos rítmicos fijando la duración de cada plano. (Aumont, ob.cit.)

Al principio del siglo XX, cuando hacer cine como los hermanos Lumière o Georges Méliès significaba colocar la cámara y dejar que esta impregnara lo que pasaba por delante de ella, aparecieron hombres que comenzaron a experimentar otra manera de contar en el cine. Cineastas como Porter, Griffith, Pudovkin, Kuleschov y Eisenstein utilizaron técnicas para ir más lejos en el arte de contar historias con imágenes.

David W. Griffith expresó efectos dramáticos en la narración, apelando a la emoción del público. Al contrario de Porter, quien cambiaba el punto de vista de la acción por razones físicas. Tanto Pudovkin como Kuleschov, llevaron aun más lejos estas nuevas prácticas. Pensaban en el montaje desde el rodaje mismo, e incluso, desde la escritura del guión, acentuando la intensidad dramática pasando del plano general al plano más cercano detallado, al que llamaron montaje constructivo. Así crearon acciones que en la realidad no se desarrollan. Ahora bien, el experimento de Kuleschov fue muy importante ya que

representaba tres interpretaciones distintas con el cambio del orden de los planos (primer plano cara del actor + primer plano de plato de sopa humeante; primer plano de la cara del actor + primer plano de una mujer; primer plano de la cara del actor + primer plano de un ataúd).

Sergei Eisenstein, por otro lado, llamó montaje intelectual a la acción de intercalar tomas que no tenían continuidad dramática con las acciones desarrolladas sino un significado puramente simbólico, generando una idea y haciendo pensar y reflexionar al espectador. Por ejemplo, es el caso del montaje métrico, que es referido a la longitud de la toma relacionada entre sí o el montaje rítmico, el cual se pone en relación la acción y las direcciones, para respetar una continuidad. El montaje intelectual se puede observar en “Octubre” (*Oktyabr*, Sergei M. Eisenstein y Grigori Aleksandrov, 1928) que se alternan tomas del ascenso por la escalera de un líder con imágenes de un pavo real.

3.5.2. Funciones del montaje

“El montaje es el principio que regula la organización de elementos fílmicos visuales y sonoros o el conjunto de tales elementos, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y o regulando su duración” (Aumont, ob.cit., p. 63). La utilización del montaje tuvo como efecto estético principal la liberación de la cámara, hasta entonces limitado por el plano fijo. La primera función del montaje fue la narrativa asegurada por la unión de los elementos de la acción según una relación de temporalidad. En “La vida de un bombero americano” (*Life of an American Fireman*, 1902), Porter ideó el montaje paralelo de acciones que se desarrollaban en forma simultánea, sentando las bases del cine narrativo. Allí enlaza dos líneas de acción, una del bombero llegando al edificio incendiado y otra de un plano de una mujer y su hijo dentro del lugar. Tras el resultado de la película de Porter, en la cual finalmente se contaba

la historia del bombero que salva a una mujer y a su hijo de un incendio, se utilizó el montaje alterno.

Luego de que Griffith implementara la alternancia de planos de diferentes dimensiones para lograr el sentido de una escena, se aclaró que el espacio cinematográfico es distinto al espacio real ubicado frente a la cámara. Y el montaje no solo intenta unir fragmentos de películas, sino que permite dar una orientación dramática.

Además de narrar, el montaje crea ideas, genera conceptos y produce significados. El montaje expresivo se basa en la yuxtaposición de planos con el fin de establecer entre ellos relaciones conceptuales, que van más allá de la mera continuidad narrativa. En la película de Griffith “Intolerancia” (*Intolerance*, 1916) una mujer espera la sentencia de su marido y el director expresa su rostro angustiado y por un instante sostiene un plano de sus manos, cuyas uñas se clavan en su piel. Este es uno de los momentos más dramáticos, ya que el director supo elegir entre la gran cantidad de material, ofrecido por la realidad solo esos dos detalles. La unión de fragmentos le permitió a Griffith ir más allá de la narración circunstancial, ofreciendo al espectador la dimensión de la angustia del personaje. Sin embargo, para Eisenstein cada plano no tenía valor expresivo suficiente y acabado, el sentido nacía del conflicto entre el primer plano y el segundo. El cineasta pretendía crear conceptos abstractos para lograr principios asociativos. En “La huelga” (*Stachka*, 1925) alternó las imágenes de obreros con las que de unos matarifes cumpliendo su labor. El montaje expresivo tiene como objeto producir un efecto directo y preciso a través del encuentro de dos imágenes transmitiendo un sentimiento o una idea. Deja de ser un medio para convertirse en un fin y tiende a producir en todo momento efectos de ruptura en la mente del espectador.

3.6. Transiciones

El montaje supone la articulación de planos, y los enlaces entre ellos se realizan mediante transiciones. Por un lado, el corte directo se basa en el paso de un plano a otro continuo e inmediato, sin intermediaciones, manteniendo la relación de escala, tamaño y lógica narrativa. Por otro lado, el fundido encadenado sugiere la unión transitoria de dos imágenes sucesivas. Mientras una de ellas se disuelve progresivamente hasta desaparecer, la otra se sobreimprime a la primera hasta ganar en calidad visual y reemplazar a la anterior. Cuando se observa que la oscuridad va opacando lentamente el plano hasta culminar en el negro total se habla de fundido a negro. Es efecto de cortinilla muestra un plano siendo desplazado por el siguiente, gracias a la presencia de una barra vertical u horizontal que atraviesa la pantalla. A pesar de los términos de transiciones que se han determinado en el lenguaje del cine, el más utilizado es el corte directo.

3.7 La iluminación

La composición de la atmosfera, es creada por la iluminación que constituye un factor determinante en la expresividad de la imagen. La luz transforma, modifica, altera, destaca, colorea y subraya los personajes y objetos registrados por la cámara. La luz natural también influye en las escenas realizadas en exteriores. Sin embargo actualmente la mayoría de los filmes utilizan proyectores o pantallas reflectoras para hacer los ajustes necesarios. No obstante, con la iluminación en interiores es más fácil construir escenas sin tener la desventaja de los factores naturales de la noche y del día que influyen sobre el escenario. (Martin, ob.cit.)

Con el uso de la luz se puede obtener efectos importantes para la acción dramática. El uso de las sombras, por ejemplo, se utilizó en el Expresionismo, obteniendo expresiones de angustia con un valor simbólico, narrativo y estético. En el Neorrealismo italiano, en

cambio se utilizaron luces con poco contraste, rechazando la utilización de la luz como fuente de dramatización.

El director de fotografía propone un esquema de iluminación que se empleara en cada encuadre, teniendo en cuenta el estilo visual que el director general planifica para el filme. También asume la responsabilidad sobre el buen funcionamiento de la cámara y sus accesorios. Construye, organiza y controla la luz, debiendo conocer las características de las fuentes luminosas, su orientación, disposición e intensidad.

Al analizar la iluminación de una película hay que tener en cuenta las características de las fuentes luminosas. Su naturaleza, es decir, natural o artificial. Si es natural preexiste el rodaje y puede ser luz solar o la luz nocturna. Con respecto a la dirección, la iluminación puede ser frontal: en la misma dirección de la cámara, obteniendo el efecto de aplastar y originando una imagen plana. La luz lateral proviene de uno de los lados de donde se sitúa la cámara. Ésta crea la sensación de volumen dándole relieve a los objetos en escena. En el caso de la luz cenital se instala por encima de la escena y por último la contraluz se encuentra en sentido contrario a la cámara, por detrás de los objetos. En oposición, la luz contrapicado o *supina*, la cual la dirección es desde abajo hacia arriba, invirtiendo las sombras del rostro. Se utiliza comúnmente para escenas de misterio o terror.

3.7.1. Funciones de la iluminación

La luz cumple distintas funciones en un film, dependiendo de lo que el director quiere expresar. Hay técnicas de iluminación tradicionales destinadas a generar ambientes luminosos obteniendo un clima específico, tratando de imitar los climas de manera natural.

Si bien la luz sirve para iluminar los objetos del encuadre para que se puedan distinguir, muchas veces se dispone de una determinada manera que permita que el rostro

de un actor cambie rotundamente la expresión, dándole un efecto dramático mediante la disposición y orientación de las luces. La iluminación desde arriba da un enfoque de juventud y frescura mientras que la luz en dirección contraria impone un sentimiento de maldad.

Para finalizar el concepto de iluminación en el cine, es importante nombrar los distintos tipos de herramientas que se utilizan para la transmisión de luz utilizadas generalmente en las películas: las lámparas de cuarzo, luces HMI (posee la misma temperatura de color del sol), *Fresnels*, *scoops* y *spot* elipsoidal.

3.8 El color

En los primeros ensayos de fotografía en color, el cine ignoró la incorporación de éste. La imagen fílmica era en blanco y negro. Sin embargo el color se comenzó a implementar a principios de 1900, en los espectáculos cinematográficos en los cuales se coloreaban las imágenes, añadiendo color por color a la película, pintados a mano. Esto se realizó en muchos films de Méliès como en "El inquilino diabólico" (*Le Locataire Diabolique*, 1909).

Más tarde se implementaron maneras fotográficas alternativas que consistían en obtener tres negativos, que registraban los tonos rojos, azules y verdes de la secuencia. De éstos negativos se sacaban tres positivos semitransparentes, de color cian, magenta y amarillo. Al ser estos colores complementarios de los utilizados en escena, lograban controlar la intensidad de los colores primarios que llegaban a la pantalla, aumentando la similitud con la realidad. (Eisenstein, 1989)

Mientras se sucedían diversos experimentos y búsquedas, a partir de 1925 Herbert Kalmus implementó el *technicolor*, que se lograba con una emulsión en dos películas que se unían una a otra generando por un lado, en una especie de gelatina, los colores rojo-

anaranjados, y por el otro los verdes. Unos años más tarde el proceso se perfeccionó, al añadir simultáneamente una película más, aumentando las posibilidades de la paleta, en la que se conseguía por primera vez el rojo brillante y dramático que se convirtió en la característica principal de este proceso.

La utilización hacia 1955 de los procesos sustractivos tipo Eastmancolor permitió el desarrollo del cine en color, con bajo costo, convirtiéndose corriente a partir de 1960. A partir de los años setenta, el blanco y negro se convierte en una opción estética, preciosista, usada en muy pocos filmes, casi siempre de origen independiente y con fines artísticos o de ensayo. Hacer una película monocroma en la actualidad es señal de búsquedas plásticas o de experimentación narrativa. Su uso puede extenderse a la totalidad del metraje de la cinta, o sólo a algunas escenas, e incluso convivir con el color en los mismos fotogramas. El director Michel Hazanavicius en su película “El Artista” (*The Artist*) estrenada en el año 2011, supuso romper con la seguidilla de estrenos de películas en color y asombrar con su film, que a pesar que no cuenta con diálogos (película muda), es en blanco y negro.

Actualmente, en muchos casos, el cambio de color, la saturación o intensidad, se realiza por métodos digitales. Los operadores y técnicos de fotografía aplican a cada escena el tono, intensidad y saturación adecuada a la secuencia que se está filmando.

Las funciones del color en el cine son diversas. Se habla de un color pictórico cuando se intenta evocar el colorido de las tomas e incluso su composición. Cuando el realizador recrea una cromática de época se lo llama color histórico. El color simbólico se utiliza para subrayar efectos determinados y por último, el color también produce efectos anímicos distintos según el tono, denominado como color psicológico. (Arnheim, 1996)

El color permite una percepción más natural y cotidiana de los objetos fílmicos. Gracias al registro cromático se puede distinguir un tono de otro, una atmosfera de otra, una

escena soleada de una invernada. El color permite privilegiar la importancia de algunas aéreas en vez de otras, permite concentrar la saturación de determinados colores en una zona de la imagen, dejando a otra con tonos menos fuertes, estableciendo centros de interés señalados por el color o lograr un equilibrio en la composición. Por otro lado, el color genera distancia dentro del encuadre.

La función expresiva del color conduce a una percepción emocional. Los colores cálidos y potentes remiten a una atmosfera exaltada o eufórica, los colores fríos y débiles evocan una atmosfera apagada. Los colores fríos suelen sugerir tranquilidad, ausencia, reposo, serenidad, etc. mientras que los colores cálidos sugieren agresividad, provocación, estimulación, etc.

Con el fin de explicar los conceptos generales del lenguaje y estético del cine, se analizó de una manera ordenada los distintos factores y técnicas que se involucran en una realización cinematográfica.

Para analizar una obra se requiere distintos conocimientos estéticos como del lenguaje propio, en este caso el lenguaje del cine. Lo importante aquí es poder reconocer distintas técnicas y la forma en que se utilizan. Se pretendió ofrecer un panorama sobre la teoría y estética a partir de los análisis más completos realizados por autores que se dedicaron a organizar la información de una manera amena para entender el lenguaje del cine.

4. Arte, cultura e industria

4.1 Cine como arte

4.1.1 Reproducción técnica

Las obras de arte han sido siempre potencialmente reproducibles (Benjamin, 1989). Haciendo un recorrido histórico, en la época de los griegos existían solamente dos modos de reproducción técnica de una obra. Por un lado, la actividad de fundir y por otro acuñar. De tal modo las únicas obras artísticas que en esa época podía reproducirse eran los bronce, las terracotas y las monedas. Todas las demás, eran de carácter irrepetibles.

Aproximadamente 600 A.C por primera vez se ha podido reproducir técnicamente el dibujo a través de la xilografía y la escritura por medio de la imprenta. Luego, con el invento de la fotografía, la reproducción manual de las artes plásticas dió paso a la reproducción técnica, la cual desplaza al ojo humano que mira por el objetivo. A partir de las primeras representaciones del cine, se comenzó a reproducir las imágenes (y más tarde el sonido) a la misma velocidad con la que un actor habla. Es hacia 1900 cuando la reproducción técnica no solo se ocupa de las obras de arte heredadas, sino que también ocupa el lugar de un procedimiento artístico autónomo. Se puede destacar de este modo dos formas de manifestarse: la reproducción de la obra artística heredada y el cine como arte en su figura tradicional.

4.1.2. Concepto de aura

Walter Benjamin introduce el concepto de aura haciendo referencia al aquí y al ahora de una obra de arte. Cualquier reproducción que se realice o se haya realizada de una obra artística carece de esa inserción real en tiempo y espacio. Es decir, cualquier reproducción de la Gioconda no posee esos dos componentes temporo-espaciales e históricos que posee

el original. Como consecuencia de ese aquí y ahora del original aparece el concepto de auténtico. La autenticidad se vincula directamente con el ámbito de la tradición, en donde la contemplación de la obra de arte se manifiesta solamente con la presencia personal, mientras que en las reproducciones técnicas la presencia masiva conduce a la desaparición del aura de la obra. (Benjamin, ob.cit.)

La unicidad de la obra de arte se identifica con su ensamblamiento en el contexto de la tradición...Pero a unos y a otros se les enfrentaba de igual modo su unicidad, o dicho con otro término: su aura....Es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual. Con otras palabras: el valor único de la autentica obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil. (Benjamin, ob.cit., p. 4)

También el autor expresa que las masas actuales aspiran a acercarse con la necesidad de adueñarse de los objetos, por eso las reproducciones y las copias avanzan sobre aquellos originales auténticos, saliendo al encuentro de cada destinatario.

En las obras de arte se pueden destacar tanto el valor cultural como el valor exhibitivo de las mismas. En un principio, las producciones artísticas estaban relacionadas con lo ritual, exhibidas a cantidades limitadas de personas. A medida que se apartan de lo ritual se comienzan a exhibir a mayor número de personas. Es en ese momento es cuando comienza la preponderancia del valor artístico. Con posterioridad con la aparición de la sociedad de masas y de las reproducciones técnicas (fotografía y cine), el acercamiento de las mismas a gran cantidad de espectadores toma relevancia el valor exhibitivo. (Benjamin, ob.cit.)

Haciendo una reflexión sobre lo que Benjamin describe respecto al avance del valor exhibitivo sobre el valor artístico y tomando posición ya no en el tiempo histórico en el que el autor expreso estos conceptos, se podría pensar que en la actualidad con la aparición de

nuevas tecnologías de reproducción, el cine y la fotografía vuelven a tomar un lugar preponderante como objetos artísticos apropiándose otros medios técnicos del valor exhibitivo, como por ejemplo la televisión, internet, etc. Asimismo, el cine se puede ocupar más de lo artístico que de lo exhibitorio.

4.2 Industria cultural

Fue un cambio significativo que modificó tanto la manera de producción como el lugar social de la cultura. Así describían a la industria cultural Theodor Adorno y Max Horkheimer durante los años 40 perteneciendo a la Escuela de Frankfurt. Los autores expresan que dicha industria conlleva la muerte del arte, transformándose de objetos estéticos como simples mercancías. Desde esta óptica el cine se alejaría del arte para convertirse en un bien de consumo. El objeto estético se publicita, anuncia y se consume. Esta mirada no tiene en cuenta que la industria cultural no es algo estático ni uniforme y aunque se intenta transformar al individuo en un consumidor y al arte en una mercancía, el mismo sistema social genera anticuerpos y lleva a reflexionar sobre la idea de arte en la actualidad. (Casetti, 1994)

Por un lado, existe una gran oferta de obras artísticas cinematográficas, pero por otro lado, hay una complicidad del espectador como consumidor, y es por eso que la industria cultural trata de convertir a los bienes de consumo en arte. A esto Francesco Casetti lo llama estetización de la mercancía, a diferencia de cómo pensaban Adorno y Horkheimer como una mercantilización de la estética. La industria cultural es una construcción permanente, el espectador en tanto consumidor cómplice le asigna un valor estético a esa mercancía dándole un estatus de obra artística. "La capacidad de la industria para explotar su capital y ensanchar su radio de acción la conduce más a convertir los bienes de consumo en arte que a lo contrario" (Casetti, ob.cit., p. 144)

4.3. El cine como institución

Hay que entender al cine no como una simple empresa sino como una organización social. El concepto de institución cinematográfica se analiza a partir de los escritos sobre el tema por Casetti quien manifiesta distintas realidades: producción, consumo, costumbres, creatividad, bienes económicos, relaciones sociales, comportamientos concretos y actitudes mentales. Todos estos elementos funcionan en sintonía, entendiendo al cine como una organización social capaz de integrar, de dar sentidos de pertenencia y de dictar normas de conducta. El autor explica al cine como una totalidad de hechos humanos manifestando la necesidad de las poblaciones de dedicarle tiempo a ver películas, entrar a una sala, disfrutar el espectáculo, reconocer una historia, reconocerse en ella, formar opiniones, etc. (ob.cit.) De este modo, el cine como institución social es un camino de doble vía. Es influido por el ambiente social y a su vez lo altera.

Por otro lado, Ian Jarvie explica porqué una película es buena o mala atribuyéndole tanto a la maestría técnica, a la capacidad imaginativa y creativa y el dominio que tenga el artista sobre el material fílmico. Ellos son los elementos que establecen la diferencia entre el mal y el buen cine destacando que aquellas cualidades no son individuales y se manifiestan en las estructuras y organizaciones sociales. También Metz reconoce que existe una maquinaria triple compuesta por una maquinaria industrial que realiza productos lo más eficaces posibles, una maquinaria mental que es la encargada de producir en el espectador la capacidad de gozar de la película y una tercera maquinaria expresada en la crítica y cuyo objetivo es perpetuar la obra. (Izquierdo, 2007)

Otro teórico que se ocupa del paradigma del cine como institución es Odin Roger quien manifiesta que existen mecanismos, tanto para construir un film como para construir la

forma en que este se leerá y la institución cinematográfica sería ese dispositivo social que permite una interacción entre el cineasta y espectador. (Izquierdo, ob.cit.)

4.4. El cine como industria

Desde una mirada socio económica del cine, Peter Bächlin destaca “en la economía capitalista un filme en cuanto producción intelectual goza de todos los requisitos para hacer una obra de arte pero necesariamente es también una mercancía, a causa de las diversas operaciones industriales y comerciales que exige su producción y su consumo” (Casetti, ob.cit., p.130). Luego se detiene en tres puntos que considera importantes: el film como un producto de masas, el cine como organización industrial y las relaciones entre producción, distribución y exhibición. Hace una distinción entre arte y mercancía, explicando que el hecho expresivo como tal no será el que se comercialice, sino que la mercantilización es el condicionante del hecho artístico.

El cine como industria requiere que sea producido, distribuido y exhibido a gran escala y la cantidad de películas ofrecidas tiene íntima relación con la cantidad de espectadores y también a la inversa. Es decir, la distribución en las salas está ligada tanto a la cantidad de filmes ofrecidos como a la cantidad de espectadores.

A partir de 1960 comienza un nuevo paradigma en referencia a la manera de relacionar los aspectos económicos con los estéticos. Es el caso de Guback, quien hace su aporte comparando la cinematografía estadounidense con la europea, destacando las técnicas estratégicas que despliega una sobre otra para conquistar el mercado y hace un análisis de diferentes películas para conocer los efectos que produce la política expansionista norteamericana. (Izquierdo, ob.cit.)

En 1980 se desarrollan interesantes trabajos de un grupo francés liderado por Patrice Flichy y Bernard Miegh de los cuales se comienza a relacionar al cine con todo el sistema de los medios de comunicación y tanto las elecciones técnicas como así también las industriales se analizan desde el punto de vista de sus implicancias ideológicas o políticas. Es a partir de la década del 80 que se considera que una película no es solamente un bien económico sino que también tiene una estructura significativa. Por eso, estudiosos del lenguaje cinematográfico, como Thomas Elsaesser, realizan reflexiones intentando conectar lo simbólico con lo económico. Cuando se habla de simbólico, no se hace otra cosa que decir que el cine es un medio expresivo, un lenguaje que expresa ideas o sentimientos. (Izquierdo, ob.cit.)

Ya entrando en estos últimos años, las nuevas formas de analizar el cine no se centra en análisis sobre un solo tema, como por ejemplo la historia de los films y los autores, la historia de las estructuras industriales, etc, sino, que la mirada sobre el cine es multidimensional, compara las distintas facetas del mismo y lo analizan desde sus complejidades. En esta dirección se pueden destacar los aportes de Bordwell, Brunetta o Sklar.

El estadounidense David Bordwell es uno de los teóricos del cine más importantes y es considerado el padre de la teoría cognitiva del cine, basándose en la psicología cognitiva para comprender los afectos de las películas. En otras palabras, el autor analizaba los procesos mentales por los cuales se elabora el conocimiento en tanto se almacena, se recupera, se reconoce, se comprende, se organiza y se usa la información que se recibe a través de los sentidos. (1997)

Este punto de vista de Bordwell sobre el cine, es una mirada que no se centra en un recorte temático, sino que lo hace desde una perspectiva más global. El cine clásico de

Hollywood, según el autor, es “Un cine excesivamente obvio” (ob.cit., p. 3) como lo define en un capítulo de su libro. Los realizadores usan estrategias basadas en la psicología cognitiva, la cual intenta descubrir las leyes básicas del pensamiento, para que los espectadores sigan viendo esos films: estrategias narrativas, manipulación de símbolos, etc. Entonces queda claro que el aporte que hace Bordwell es explicar de algún modo la relación directa que existe entre cine obvio y la cantidad de espectadores que accede a él y la implicancia que tiene en el cine como industria.

Es por eso que el cine de vanguardia, que rompe con los cánones narrativas o visuales habituales, no es un cine de masas. Gian Piero Brunetta (2008) además de reflexionar sobre algunos autores y otros cinematográficos italianos, pone la mirada sobre las interacciones que existen entre el arte y el contexto histórico y explica que el cine italiano, en su mejor momento tomó distancia del modelo industrial y se acerca a lo artístico, generando así una marca de identidad al cine italiano. (Izquierdo, ob.cit.)

Robert Sklar recientemente fallecido, fue un estudioso del cine. En su libro *Movie-made America* se dedica a estudiar el cine de Hollywood contextualizándolo tanto en lo social como en lo político. Sklar sostenía que el cine de Hollywood es una maquina de sueño que moldeaba la realidad, proyectando “una versión de la conducta y valores estadounidenses más osada, violenta, cómica y fantástica que la interpretación corriente de las elites culturales tradicionales” (1994, p. 267) y para él era justamente ese ingrediente lo que hacían tan populares las películas y es así como explicaba la masividad del cine norteamericano.

Como consecuencia de los aportes de estos teóricos se puede observar la interrelación que existe entre el cine y la industria, como la utilización de diferentes estrategias para hacer que el cine sea también una industria.

4.4.1 El negocio cinematográfico

Las exigencias sociales, la intervención de la política y la economía son factores que han permitido la modificación de la industria cinematográfica durante toda su historia. Hay tres actividades fundamentales que una película forma parte del circuito propio de la industria: la producción, la distribución y la exhibición.

Una película es producida por empresas encargadas de la financiación para su elaboración, obteniendo, después de un extenso trabajo, el film en sí. Luego los derechos de comercialización son conseguidas por empresas de distribución para ser cedidas a las salas de cine.

En su libro, el autor Sklar distingue dos puntos específicos y característicos del cine estadounidense. Por un lado el carácter estético-conceptual, refiriéndose a la realización de un cine entendible para un público masivo. Por otro lado, la estrategia comercial. La industria cinematográfica es una industria compleja, que abarca desde la producción hasta la comercialización. A medida que aumenta la demanda, aumenta la producción.(1994)

En la actualidad y en la comercialización de la mayoría de las películas, se incorpora la TV y el DVD. Las empresas encargadas de la producción y distribución hoy en día también comercializan con los principales medios de comunicación y el soporte de reproducción audiovisual (incorpora también el *BluRay*). De la misma manera, en muchas películas nacionales el apoyo de distintas productoras televisivas es de ayuda financiera para su realización. No está de más aclarar que internet, como medio de distribución y exhibición comprende también un apoyo importante.

4.4.2. Producción

David Bordwell aporta en su libro tres etapas que las películas experimentan en la fase de producción: la preparación, el rodaje y el montaje. En la primera instancia, se desarrolla una idea en la cual los realizadores planean como van a efectuar, promocionar y distribuir el filme. En la segunda etapa se pone en marcha la actividad de obtener las imágenes y los sonidos que luego pasarán a la tarea de la edición, la cual se basa en el montaje. (ob.cit.)

Según cada película, las formas de producción varían según presupuesto o por maneras que se adoptan de trabajo. Hay casos en que una misma persona se encarga de la función del director y luego del montaje o también puede suceder que el director cumpla la función de productor y financie la película, aunque en la mayoría de los casos necesita ayuda de otras personas. Sin embargo, la división del trabajo es fundamental en las producciones cinematográficas.

El productor y el guionista son los que comienzan con la etapa de preproducción de una película. El primero financia el producto y organiza, tanto independientemente (proyecto propio) como formando parte de un estudio.

La función del productor es desarrollar el proyecto de un guión para obtener apoyo financiero y luego decidir quiénes pertenecerán a su equipo. Durante el rodaje, su función se basa principalmente en ser mediador entre el director y la productora financiera. Luego, se encargará de organizar la distribución, promoción y marketing de la película.

Así mismo, dependiendo de la magnitud de la producción, las funciones nombradas se pueden también subdividir con el fin de distribuir tareas. El jefe de producción, por ejemplo, organiza la realización de la película o el productor asociado, quien es el encargado del personal técnico. El guionista elabora el guión a partir de la idea del productor. En la mayoría del cine de producción con objetivos a conseguir la mayor recaudación, se sigue

generalmente las narrativas tradicionales, en las cuales al personaje protagonista se le otorga metas bien definidas. También se contratan al director, los actores, equipo técnico, locaciones y se calcula el presupuesto.

En la etapa de la realización de una película, el director es el encargado de controlar el rodaje. Sin embargo, en la mayoría de las producciones, la división del trabajo es realizada por otras personas, como el diseñador de vestuario, director artístico, equipo de diseño de producción, entre otros.

Cuando se habla de la manipulación del material rodado se hace hincapié a la etapa de postproducción. En la actualidad y en muchos casos, se comienza a montar al mismo tiempo que transcurre el rodaje. Paralelamente el encargado de montaje recibe el material para verificar la imagen y el sonido, y constatar el foco, la exposición, el encuadre, etc. Luego realiza el pre montaje, sin efectos ni música. Por otro lado, se comienza con la composición de la banda sonora y efectos espaciales, en el caso de que los haya.

A pesar de que la película como producto se logra a partir de la producción, la distribución y la exhibición, permite la institución social del film.

4.4.3. Distribución

Esta labor se realiza a partir de la conexión entre las productoras y las empresas de exhibición. En la mayoría de los casos, las distribuidoras son parte también del apoyo financiero de la película y se encargan de las acciones de promoción y publicidad para el lanzamiento del filme. La empresa distribuidora pone a disposición del público el producto elaborado a través de distintas ventanas de exhibición (cines, Internet, Dvd, etc.), obteniendo como objetivo extraer de cada película la mayor rentabilidad. Esta rentabilidad se puede obtener a partir de la copia de la película a las salas de cine, a través la venta o alquiler de

Dvd o *BluRay*, y mediante la cesión de los derechos de emisión de una determinada película a una productora televisiva.

4.4.4. Exhibición

Es esta acción, la de exhibir, la que permite que una película llegue al público, a través de la comunicación pública de la producción. La sala de los cines es el lugar físico en donde el espectador se pone en contacto con la película. Una vez que pasa un determinado tiempo, se comienza con la distribución en DVD y luego por televisión.

Jacoste Quesada asigna a la empresa de distribución dos funciones específicas: exponer la película en un ambiente adecuado e interpretar los gustos y deseos del público. Por otro lado, el autor hace énfasis en dos mercados fundamentales para que el filme sea exhibido. Se refiere al primer mercado como las salas cinematográficas y a un segundo mercado que constituyen distintos formatos de proyección del producto como el Dvd, empresas de televisión que ofrecen sistemas pagos de cine y la televisión no paga. (Izquierdo, ob.cit.)

Sin embargo, aunque en términos de comercialización se hable de dos mercados específicos de los cuales se obtienen grandes ganancias, para la mayoría de los autores y cineastas, el proceso de distribución se desarrolla en un contexto específico: las salas de cine.

Las formas de exhibición domésticas permiten poder disfrutar de ellas en cualquier momento. Las salas especializadas, como filmotecas realizan reposiciones y ciclos cinematográficos las cuales exponen títulos de películas que no se encuentran en el mercado tradicional y de masas. Actualmente gracias a nuevos medios de exhibición como

Internet, el intercambio de archivos permite recuperar películas olvidadas por el mercado. Estas películas vuelven a ser objetos no comerciales entre diferentes usuarios.

La película requiere una serie de costos de producción, distribución y exhibición. El precio final del producto no tiene relación con los costos de fabricación y comercialización posterior, sino que se establece con anterioridad. Es decir, el valor de la película no lo determina la película en sí, sino el contexto y la modalidad de consumo. Por ejemplo, en las salas de cine, es el precio de la entrada. En la copia de DVD, es el precio del alquiler o compra, y en la televisión, la publicidad.

En definitiva, la película mantiene ciertas similitudes con el resto de las industrias productivas, aplicando el film como producto creado para ser consumido y permitiendo la reproducción (copias) para la exhibición y la posibilidad de proyectar en forma simultánea en distintas salas al mismo tiempo. En pocas palabras, la producción se encarga de la elaboración de la película, la distribución de canalizarla hacia el espectador y la exhibición permite la conexión real entre el film y el espectador.

Con la aparición de los grandes estudios cinematográficos en Hollywood a principios de siglo XXI, el concepto de cine se perfiló hacia el objetivo de comercialización cultural en la cual se invirtió (e invierte) mucho dinero con el objetivo de recaudar más. Industrias alternativas como el cine francés, inglés y español consiguieron ser una excepción de este nuevo concepto del cine, venta y mercantilización.

El crítico Josep María Caparrós, analiza la historia del cine sobre la realidad actual y propone diferenciar el cine con el arte, suponiendo que no todo el cine es arte o industria. No todo el cine tiene como objetivo vender, financiar y hacer negocio sobre sus producciones. De este modo, comparando el cine con otras artes, la música por ejemplo, también tiene

como objeto lo artístico, sin embargo necesitan la financiación de su producción y la recaudación de beneficio que aporten mayor o menor rentabilidad. (Yusti, 2009)

Como expone Caparrós, generalmente lo incomprendido, distinto o minoritario es arte y el resto es industria. Pero también, muchos realizadores presentan sus películas en la industria cinematográfica y no por ello dejan de tener presente lo artístico. Es decir, no por ser minoritaria un film es por sí misma arte, y no por contar el apoyo de los canales de comercialización más poderosos una película es solo industria. En la mayoría de los casos, el cineasta precisa que su obra se conozca, que llegue a un determinado tipo de público que está buscando y para ello necesita una industria y sin ella, la obra no cumple con las expectativas del realizador. De lo contrario intentara incluirse en el mercado de la industria participando de festivales o simplemente incluirla en alguna productora.

5. Estética e industria del cine nacional

En este último capítulo se expresa el objetivo final del trabajo. El mismo, como se mencionó al principio del proyecto, es un análisis de las películas realizadas durante fines de la década del noventa, que pertenecen al movimiento conformado por distintos realizadores como Pablo Trapero, Lucrecia Martel, Martín Rejtman, Lisandro Alonso, Diego Lerman, entre otros, denominado Nuevo Cine Argentino.

A partir del desarrollo de la historia del cine nacional, se complementará la información obtenida en los capítulos anteriores y así distinguir la industria nacional de la industria estudiada en el capítulo cuatro, que se basó principalmente en el mercado internacional.

Para obtener el objetivo, el análisis previo del Nuevo Cine Argentino se comparará con las estructuras, estéticas y narrativas que presentan las películas nacionales en la actualidad y poder finalmente, determinar si la industria influye en el cine como arte, con finalidades artísticas y estéticas. ¿Se puede hacer cine como arte y pertenecer a la industria? ¿Se puede pertenecer a la industria sin caer en el modelo clásico de Hollywood? Solo falta responder esas dos preguntas propuestas al comienzo del proyecto.

5.1. Historia del cine nacional

“La historia del cine no comienza en el cine mismo, sino en la vida social de los pueblos.” (Getino, 2005, p. 17)

La primera exhibición de un film en Argentina se realizó en el Teatro Odeón de la Ciudad de Buenos Aires el 28 de julio de 1896 con una demostración de la obra cinematográfica de los hermanos Lumière “La llegada de un tren a La Ciotat” (*L'Arrivée d'un train à La Ciotat*, 1895). Al mismo tiempo, Europa operaba la importación de productos y

maquinarias cinematográficas que llegaban de Francia y gracias a ellos, en 1897 se registró la primera película procesada en el país llamada “La bandera argentina” bajo la dirección de Eugenio Py y luego, en 1888 se inauguró la primera sala cinematográfica, el Salón Nacional. Mario Gallo en 1908 tituló “El fusilamiento de Dorrego” a la primera película dramatizada del cine nacional, “Gallo hacia ‘cine sobre teatro’ pero también pretendió hacer ‘cine sobre cine’ es decir, imitando lo que veían, el cine europeo...” (Getino, ob.cit, p. 19)

Por otro lado, fue Max Glucksmann, en 1908 quién se encargó de la actividad productiva, de la distribución y comercialización en Argentina, Uruguay y Chile. Por otra parte, el español Julián de Ajuris fundó la Sociedad General Cinematográfica dedicada al alquiler de películas que reemplazó el sistema de venta utilizado hasta el momento para su exhibición.

Finalmente en 1915 se estrena “Nobleza Gaucha” dirigida por Humberto Cairo, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera, siendo un éxito rotundo que cumplió con todas las expectativas de los productores, incitando a seguir invirtiendo en nuevos proyectos cinematográficos “...El éxito de Nobleza Gaucha fue extraordinario, y su costo, 20 mil pesos, se cubrió con una ganancia excepcional de más de 600 mil pesos” (Getino, ob.cit, p. 21)

En la década de 1930 se comenzó a utilizar el sonido en la producción fílmica nacional y unos años más tarde se desarrolló la industria cinematográfica. Argentina Sono Film (1933) y Lumiton (1931) cumplían una función similar a los grandes estudios de Hollywood que ya han nombrado en capítulos anteriores.

La industria del cine argentino crecía a mayor velocidad. La cantidad de producciones de películas aumentaba año tras año: en 1932 se estrenaron dos películas, en 1933 seis, en 1935 trece, veintiocho en 1937 y en 1939, cincuenta.

Octavio Getino enumera distintos factores que permitieron el auge en la industria nacional del cine. Por un lado, una mayor experiencia, comparada con el resto de los países de América Latina, tanto en el ámbito industrial y comercial como en el técnico. Por otra parte, los estudios de Hollywood no tuvieron éxito al incorporar el habla hispana en sus películas, permitiendo que el cine nacional tenga un desempeño óptimo en el sonido en español. No obstante, la industria del cine supo comprender y acertó con los gustos del público del cine argentino, y del mercado latinoamericano. (ob.cit.)

Dos líneas ideológicas se establecieron a partir del éxito del cine nacional en esa época. El cine destinado a las clases altas y medias, siendo comedias con escenarios lujosos como dos películas de Francisco Múgica: "Margarita, Armando y su padre" (1939) y "Así es la vida" (1939). Por el otro lado, el cine esteticista, el cual estaba influenciado por los filmes europeos, como "La Fuga" (1937) de Luis Saslavsky. También el cine de mitificación popular, cuyo director más conocido fue Luis César Amadori, que realiza películas como "El canillita y la dama" (1938), "Caminito de Gloria" (1939) y "Hay que educar a Nini" (1940). Aquellas que fueron producciones populistas, realizadas en tiempo record de sus producciones, comedias fáciles.

El cine nacional se vio obligado a modificar la temática, el lenguaje y tratamiento y los contenidos de sus películas: se sustituyeron los escenarios naturales por estudios al estilo hollywoodenses, los personajes debían poseer rasgos similares al europeo, el diálogo realista fue reemplazado por el tipo literario hispano (tú es vez de vos) tratando de imitar lo que más se podía al cine europeo y estadounidense.

Luego de la asunción del presidente Juan Domingo Perón, los productores comenzaron el reclamo al gobierno nacional para recibir apoyo económico.

En agosto de 1944 se concreta la primera medida proteccionista, con el decreto que insta la obligatoriedad de pasar películas argentinas en todos los cines del país, en la siguiente proporción: los cines de primera línea de Capital Federal con más de 2.500 localidades, deben estrenar un film cada dos meses los restantes de primera línea y todos los que estaban en el radio céntrico de la misma ciudad, uno por mes; los demás de la capital y los situados en el interior del país dos semanas de cada cinco. (Getino, ob.cit, p. 38)

De esta manera que el cine nacional comience a aumentar el desarrollo de films con la ayuda del disminuir la cantidad de películas extranjeras con control en la exhibición de los mismos.

A partir del golpe de Estado de 1955, tras derrocar al presidente Perón, el cine quedó paralizado: "...Hubo piedra libre para traer material extranjero que el público trajo entusiasmado después de la relativa veda" (Getino, ob.cit, p. 44). En efecto, solo se filmaron doce películas durante 1956 (a diferencia de 1954 que se habían estrenado 45) y nuevamente aumentaron los films extranjeros.

En 1956 surgieron diversos cineastas, realizadores y críticos de revistas especializadas y cineclubes y constituyeron la Asociación de Cine Experimental, la Asociación de Cortometrajes y la Escuela de Cine de Santa Fe. En 1958 se desarrolla una política de estímulo en la producción cinematográfica, incentivando asimismo a la realización de cortometrajes. Además en Estados Unidos, el auge de la industria publicitaria estaba en pleno crecimiento, ayudando así a la promoción y consumo de los films hollywoodenses afectando a la producción nacional.

Luego de la finalización del mandato del presidente de facto Juan Carlos Onganía y la asunción del General Lanusse, se produjo el *boom* de la literatura argentina y la música

nacional, hasta el punto que comenzó a competir con la música extranjera. El cine comercial también encontró expectativas en el mercado argentino. Fernando Ayala y Héctor Olivera realizaron una serie de películas que ilustraban las canciones más conocidas y populares del folklore nacional llamado "Argentinísima" (1972).

25 de mayo de 1973, el mismo día que asume al gobierno Héctor José Cámpora, Leonardo Favio estrena Juan Moreira (1973). "Si Juan Moreira se transformaba en uno de los mayores éxitos comerciales del cine nacional, la razón no había que buscarla tanto en el film mismo, como en las circunstancias y el estado de ánimo que enaltecía a las grandes masas" (Getino, ob.cit., p.63). La película muestra la injusticia social a través de la representación de los gauchos de fines de siglo XX.

Por otro lado, la productora Aries realizó a cargo de Héctor Olivera la película "La Patagonia rebelde" (1974) que muestra las huelgas realizadas por distintos grupos para exigir mejoras laborales. Otros films taquilleros del momento fueron "Quebracho" (Ricardo Wullicher, 1972) y "La Raulito" (Lautaro Murúa, 1975).

Con respecto a las instituciones encargadas del cine, el gobierno de Cámpora definió quienes conducirían el Instituto de Cine (actualmente Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales). Hugo del Carril y Mario Soffici estimularon a los sindicatos de la industria, como el de los técnicos, directores y productores independientes. La intervención del Estado en materia de producción, distribución y exhibición fue una de las medidas previstas por el ante proyecto de ley. También el estímulo de la industria privada, renovación de planteles directivos, incremento de la exhibición de películas argentinas. En 1973 unos cientos de cineastas asistieron al Sindicato de Luz y Fuerza bajo el lema "el cine es un patrimonio de la Nación y sólo pertenece al pueblo, que eligió el cambio y no el continuismo, la liberación y no la dependencia" (Getino, ob.cit., p.67).

Octavio Getino hace un análisis de los cambios más importantes realizados en el ámbito del cine desde el gobierno de Cámpora hasta julio de 1974, cuando muere Perón: acceso a películas prohibidas por motivos y justificación ideológica política, como “La Naranja Mecánica” (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971) o “Último tango en París” (*Ultimo tango a Parigi*, Bernardo Bertolucci, 1972), mejoras en la producción nacional, fortalecimiento de las organizaciones de cine y política de participación, elaboración de un proyecto de legislación de liderar y promover los valores industriales y culturales de la cinematografía, etc.

Refiriéndose a la usurpación del Gobierno por los Militares “la Argentina vivirá uno de los momentos más trágicos de su historia. Su cinematografía, naturalmente, también” (Getino, ob.cit, p. 70). A partir de aquí, todo el avance positivo del cine nacional se desmorona. El proyecto de ley de cine fue archivado por el Gobierno de turno, las organizaciones gremiales, como así también la participación en ellas desaparecieron, se comenzó con la censura y prohibición de películas, ya casi la cantidad de películas que se producían por año era 80% menos al año siguiente.

CUADRO 1: ESTRENOS DE PELICULAS NACIONALES Y EXTRANJERAS. Años 1931-2004							
AÑO	NACS.	EXTRS.	TOTAL	AÑO	NACS.	EXTRS.	TOTAL
1931	4	S/D		1968	32	411	443
1932	3	S/D		1969	31	186	217
1933	6	S/D		1970	28	391	419
1934	6	S/D		1971	35	360	395
1935	14	S/D		1972	32	409	441
1936	17	S/D		1973	40	326	366
1937	30	S/D		1974	39	328	367
1938	41	S/D		1975	33	221	254
1939	50	S/D		1976	21	224	245
1940	49	S/D		1977	21	260	281

Figura 1: Estrenos de películas nacionales y extranjeras. Fuente: Getino, O. (2005). *Cine argentino, entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus.

A continuación en el país prevalecieron las comedias ligeras y filmes de cantantes que aparecían en las novelas, a pesar de que el Gobierno hacia 1978 intentó reactivar la producción de películas, solo se obtenían films comerciales, sin valores culturales relevantes.

El 31 de marzo de 1981 finalizará la primera etapa del Proceso de Reconstrucción Nacional. Si comparamos lo ocurrido en nuestra industria en estos últimos años con referencia al lustro anterior, obtendremos las siguientes respuestas: ¿Se produjeron más películas? No. ¿Se atenuó la censura? No. ¿Se dio el mismo trato a las películas nacionales que a las extranjeras? No. ¿Mejóro la imagen interna y externa del cine nacional? No. ¿Hubo coherencia entre la política del INC y la del Ente de Calificación? No. ¿Hubo un criterio racional en el otorgamiento del subsidio? No. ¿Hubo renovación de valores? No. ¿Se sancionó la nueva ley? No. En una palabra: ¿llegó a nuestra industria el Proceso de Reconstrucción Nacional? No (Getino, ob.cit, p. 23)

El país estaba atravesando una dura situación que afectaba incluso a la actividad cultural y la industria cinematográfica. La clase media ya no tenía accedía a las salas cinematográficas fácilmente. El mayor consumo de los filmes era en Capital Federal y Buenos Aires (55% del mercado) puesto que se habían disminuido las salas en los barrios con el objetivo de reducir el consumo cultural de las grandes masas.

Por otro lado, las productoras y distribuidoras extranjeras se comenzaron a beneficiar de la situación, acrecentando su poder sobre el mercado nacional. Según el informe de *Motion Picture Export Association* de Estados Unidos, la recaudación en 1977 en Argentina fue de U\$S 8.800.000 mientras que durante 1978 fue de U\$S 14.800.000. (Getino, ob.cit., p.74)

Varios realizadores, directores, productores, actores y críticos quedaron frenados o dificultados para trabajar en el país obligándolos a exiliarse. También hubo muchas personas del rubro desaparecidas y los que quedaron en el país, les fue muy duro seguir trabajando.

Tras un país herido por el Golpe Militar, 1982 fue el año en que menos películas se produjeron en Argentina (solo diecisiete filmes). Unos pocos directores abordaron sus realizaciones fundamentando su producción y basándose en la idea de mostrar los problemas que se vivían en ese entonces. Fernando Ayala y Juan José Jusi estrenaron "Plata Dulce", como también lo hizo David Lipszyc con "Volver".

Frente a la Casa de Gobierno, en ese mismo año, determinados grupos de trabajadores, directores y actores se manifestaron a través de la Comisión de Movilización de la Industria Cinematográfica Argentina expresando los intereses en común. Por un lado sostenía que el productor nacional no podía absorber los costos financieros asignados, y también se veían en constante competencia con las producciones extranjeras, que sostenía una mayor calidad técnica y artística, sin poder competir con ellos. En 1983 se estrena "La República perdida" (Miguel Pérez) que narra los sucesos acontecidos en el país desde 1930 hasta 1976. La película fue un éxito rotundo y alcanzó el millón de espectadores. (Getino, ob.cit.)

La Asociación Argentina de Productores Cinematográficos Independientes (AAPCI), Directores Argentinos Cinematográficos (DAC), Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (SICA) y Asociación Argentina de Actores (AAA), entre otros, presentaron el llamado "medidas de emergencia imprescindibles para poner en marcha la recuperación de la cinematográfica nacional" refiriéndose a la influencia de los películas norteamericanas en otros países y con el fin de querer modificar la actual situación de Argentina solicitando

apoyo político. “El cine debe ser, y de hecho lo es, no solo una industria, sino un elemento informativo en tanto testimonio, y formativo tanto transmisor de ideas” (Getino, ob.cit., p. 80)

Con el gobierno radical de 1983 se anuló la medida de censura en las películas, liberando muchas que habían sido prohibidas durante el gobierno de facto. En 1984, terminada la censura formal, se permitió mejorar el avance de la industria en el país y se ampliaron los temas atractivos para el mercado: política, sexo, drogas y violencia.

Las películas que se habían estrenado hasta el momento eran exclusivamente comerciales, como las más conocidas de Palito Ortega, Adolfo Aristarain y Los Parchis. Por el contrario, “Camila” (María Luisa Bemberg, 1984) quebró con el cine comercial poniendo en primer nivel al cine de calidad nacional.

Entre 1984 y 1988 la principal función del cine nacional fue cumplir como vínculo entre cultura y política con los países europeos. El Gobierno Nacional comenzó a otorgar fondos al Instituto Nacional de Cine (INC) y se plantearon tres formas de producción. El cine comercial, cuyo objetivo principal es la rentabilidad económica con el menos esfuerzo productivo y creativo (producidas por Aries Cinematografía, Argentina Sono Films y Cinematografía Victoria) las cuales era de rápido éxito para espectadores menos exigentes. Los artistas más conocidos fueron Alberto Olmedo y Jorge Porcel. El cine de calidad, opuesto al anterior, con intereses estéticos y técnicos, con alto nivel de realización y desarrollando temas históricos o problemas sociales tales como “La Noche de los Lápices” (Héctor Olivera, 1986). Por último, el cine de autor, estimulado por la política del estado y con reconocimiento en festivales y muestras nacionales e internacionales.

La línea comercial de las películas del momento contaba con el 40% de los títulos. Eran películas de bajo presupuesto y realizadas en pocas semanas. Algunos ejemplos son “Los bañeros más locos del mundo” (Carlos Galettini, 1987) y “Brigada explosiva contra los

ninjas” (Miguel Fernández Alonso, 1986). El 60% restante correspondía a los directores-productores, quienes cumplían distintas funciones desde la idea de la obra hasta su producción, con guiones de su autoría deseando a algo más que al éxito comercial, tratando de adquirir calidad artística y reconocimiento cultural. (Getino, ob.cit., p.84)

Olivera en su filme “La noche de los lápices”, manejó un lenguaje directo y realista apelando la sensibilidad del espectador. Getino afirma “El propósito eminentemente comercial de este film -la denuncia tenía también interés de mercado en esos años- no disminuye su valor testimonial, reforzado por la lectura que habrían de darle las nuevas generaciones de espectadores” (ob.cit., p. 90). Un año después del estreno de “Camila” (María Luisa Bemberg, 1984), “La historia oficial” (Luis Puenzo, 1985) ganó el Oscar a Mejor Película en Lengua Extranjera y el Globo de Oro a la mejor película de lengua no inglesa. De este modo, entre los años 1980 y 1986 las películas locales compitieron con los películas extranjeras.

Sin embargo, a partir de 1986 muchos autores se enfocaban en la participación en festivales internaciones, dejando una leve producción para el público nacional. Por otra parte, en Argentina ocurrió un proceso inflacionario del 40% y surgió el plan Austral, favoreciendo más aun a la producción extranjera. Incluso, se cerraron salas. (Getino, ob.cit.)

Durante el gobierno de Raúl Alfonsín, no se planteó una política para el desarrollo integral del cine argentino. Los empresarios exhibidores pretendían aumentos en la entrada a las salas, sumado al auge del video de acceso fácil para los hogares.

Se comenzó a utilizar el término audiovisual para categorizar al cine durante la presidencia de Carlos Menem. En 1987 en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, un grupo importante de directores y técnicos de cine, tv y video, compartieron las relaciones entre ambos medios audiovisuales y solicitaron la

incrementación de nuevas políticas bajo el nombre de Espacio Audiovisual Latinoamericano. "Los medios de comunicación audiovisual requieren de políticas integrales que, al mismo tiempo, respeten el carácter específico e intransferible de cada medio, en sus aspectos económicos, sociales y culturales". (Getino, ob.cit., p. 112).

La producción de películas en este periodo fue baja. Solo 75 películas durante 1989 y 1994. Empresas como Argentina Sono Film o Aries solo se arriesgaban al éxito seguro y no producían de más. Además, la Ley de Convertibilidad permitió un alto incremento en los recursos del INC. Los sectores de exhibición se beneficiaban por el aumento del precio de las entradas a las salas de cine, multiplicando sus ingresos. El mercado nacional percibió el desinterés del público optando por elegir las películas extranjeras, sumado a que por razones económicas, las videocaseteras, la televisión por cable y el alquiler en videoclubes eran aun muy accesibles para la mayoría de los ciudadanos.

En 1992 se empleó la Ley de Impuesto que permitió el aumento en los recursos del fondo de fomento de INC, destinado parte de ello a subsidios para la producción local. Sin embargo, la concurrencia del público al cine para a ver películas naciones fue la más baja de la historia. Según Getino "El filme norteamericano ubicado en el puesto 15 de las recaudaciones, obtuvo más éxito en el mercado local que el conjunto de los títulos argentinos estrenados en 1994" (Getino, ob.cit., p. 129).

En 1995, a partir de la implementación de la nueva Ley de Cine (ley 24.377) que invocaba el Espacio Audiovisual Nacional, se crearon nuevas instituciones y asociaciones como: Sociedad Argentina para la Promoción de las Artes (SAPA), Sociedad Anónima de la TV (SATV), Video Cable Comunicaciones, Multimédios América, Telefé, Artear y productores asociados y Asociación de Entidades de Cine y Artes Audiovisual (ADECA) entre otros. A continuación se estrenaron 61 películas, como "Caballos Salvajes" (1995) de Marcelo

Piñeyro y coproducciones internacionales como “Las cosas del querer II” (1995) de Jaime Chávarri, consiguiendo aproximadamente 90 mil espectadores por película. Sin embargo, ningún filme poseía calidad narrativa, repitiendo esquemas ya vistos sin profundizar en aspectos estéticos. (Getino, ob.cit.)

Asimismo, surgieron empresas televisivas coproduciendo algunos títulos como “Comodines” (Jorge Nisco, Daniel Barone, 1997) e innovando en el mercado al utilizar el recurso narrativo de *remake* de las películas norteamericanas. También se comenzó a implementar la promoción publicitaria y los largometrajes con dibujos animados.

El consumo de maquinarias, materiales, filmes, ideas, lenguajes, etc. de los países más desarrollados de la industria del cine han sido siempre elementos que permitieron seguir y copiar de algún modo el modelo extranjero.

Durante 1995 y 1996 comenzaron a surgir nuevos realizadores y técnicos de escuelas como la Fundación Universidad del Cine (FUC), la Universidad de Buenos Aires (UBA) o la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC) con un buen nivel. Pablo Trapero, uno de los cineastas más reconocidos en el ambiente nacional e internacional, manifestó en “Mundo Grúa” (1999) los escenarios populares, describiendo los contextos de la época en blanco y negro y con un sonido roto que pretende mostrar las carencias económicas de la producción, aprovechándolas como recursos estéticos y narrativos. Este tipo de producciones, como lo fue también “Pizza, birra, faso” (Adrián Caetano, 1998) son resultados de filmaciones realizadas en poco tiempo y equipos reducidos pero con un alto nivel de experimentación, correspondiendo a un cine independiente o de autor que posteriormente se lo llamó Nuevo Cine Argentino.

Otros títulos estrenados entre 1998 y 2000 fueron “Garage Olimpo” (Marco Bechis, 1999) y “Esperando al Mesías” (Daniel Burman, 2000). Estos autores compartieron la

necesidad de utilizar sus obras como mirada a determinadas situaciones políticas o sociales del país, con valores críticos e ideológicos, con un mercado indagatorio y testimonial. Este nuevo periodo de cine nacional despertó el interés del público y de los grandes críticos locales y extranjeros. Los productores empezaron a perder interés por las películas comerciales, mejorando la calidad de los proyectos cinematográficos destinados a un público más experimentado en materia de percepción audiovisual y al mismo tiempo más exigente.

En 2000 a pesar de la crisis económica política y social que estaba atravesando la Argentina, la mayoría de los cineastas continuaron produciendo filmes, como fue el caso de "Nueve reinas" (Fabián Bielinsky, 2000) o "El hijo de la novia" (Juan José Campanella, 2001).

Durante la transición del gobierno de Néstor Kirchner se firma el decreto 1536/02 que le permitirá al Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) volver a poseer los recursos que se le habían quitado en 1996. Esto permitió estimular la actividad productiva nacional.

5.2. Estética e industria nacional

La continua disputa que surge entre críticos, realizadores y el público en general con respecto al cine, si es comercial, independiente o arte, procede desde el nacimiento del mercado. Lucrecia Martel aclara "En mi caso, yo lo pensé de esta manera: filmé como una monja y después vendí la película como una puta... Si hacemos películas que no ve nadie, estamos llorando porque nadie las ve; y si te dicen de hacer una película comercial que se va a ver decimos: 'No, eso no lo hago'. Esa contradicción es la vida de nosotros" (Getino, ob.cit., p.122).

En el cine nacional se encuentran frente a dos grandes opciones. Una es el cine creativo de bajos presupuestos, reconocidos por la crítica local e internaciones y por otro

lado la aparición en los años noventa de grupos empresariales que realizan no más de cuatro películas por año y recaudan la mayor cantidad de dinero. De esta manera, Getino determina que el porcentaje de las películas nacionales son resultados de esas tres o cuatro películas que la gente va a ver a las salas de cine y que representan solo el 10% de las películas nacionales realizadas. (ob.cit.)

A partir del 2002 se trata de encontrar puntos de equilibrio para que los realizadores con intereses artísticos y estéticos se relacionen de algún modo con los resultados comerciales. Películas como “Kamchatka” (Marcelo Piñeyro, 2002), “El perro” (Carlos Sorín, 2004), “Historias mínimas” (Carlos Sorin, 2002) y “Familia rodante” (Pablo Trapero, 2004) fueron resultados con calidad artísticas y resultados comerciales.

En 1999 se comenzaron a desarrollar algunos festivales con el objetivo de difundir diferentes expresiones del cine mundial como el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI) en la Ciudad de Buenos Aires permitiendo llegar a conocer las producciones que las grandes salas de cine las ignoraban por su carácter independiente e innovador.

La situación actual de la industria cinematográfica está marcada por el aumento constante de las relaciones entre los medios audiovisuales y los sectores industriales y financieros como fue los casos de muchas películas estrenadas en los últimos años con la participación de grandes productoras, como Polka o Patagonik Film Group. Así sucedió con grupo Clarín el cual está a cargo de la promoción y organización del Festival de Cine en Mar del Plata desde 1997.

Al mismo tiempo, el incremento de la cantidad de películas realizadas por año en el país permitió proveer casi el 55% de puestos de trabajo en la industria. Sin embargo, el no poseer una industria que garantice la continuidad, se realizan contrataciones temporarias.

Con respecto al mercado del cine en particular, comparándolo con otras industrias culturales, las cuales se vende el productor para que el usuario le dé el uso que le convenga, en el caso del audiovisual se ceden derechos de distribución y comercialización a empresas que al mismo tiempo brindan el servicio de la exhibición. El rubro del cine en muchos de los casos está relacionado con la comercialización cinematográfica. Es decir, una película puede diversificar su comercialización para distintos públicos y usos, ampliando sus posibilidades de rentabilidad. “Al fin de cuenta, desde el *taylorismo* y el *fordismo* en la industria, quedó en claro que era más fácil producir manufacturas que venderlas” (Getino, ob.cit, p. 197).

De este modo, en Estados Unidos y en Europa privilegian de alguna manera mas a los diseñadores de marketing y publicidad que a los mismo realizadores, creando campañas permanentes de las películas y de las llamadas *Star System*. Getino afirma que hoy en día, en el cine actual, ya no es tan importante el volumen de producción, sino la capacidad de organización y manejo del mercado y desde el punto de vista economista, es excluyente para definir un valor a cada producto que no tiene en cuenta las formas artísticas, estéticas, etc., si no se fija en la repercusión del *rating* en la televisión o el *raking* en las tablas de las películas más taquilleras del momento en los cines.(Getino, ob.cit.)

Por otro lado, se publicaron estudios de mercado en los cuales se refleja visiblemente que la elección individual de un producto está determinado entre otras cosas, por la repercusión previa que el mismo haya lograda como aceptación social y en las unidades vendidas, recaudaciones, espectadores, cantidad de premios, etc. De igual modo, las películas norteamericanas imponen modelos narrativos y de consumo que se deben copiar al mercado local para poder competir.

5.2.1 Nuevo Cine Argentino

Durante los años noventa estudiantes y realizadores comenzaron a crear una nueva tendencia con respecto a las películas nacionales, las cual utilizaban técnicas propias del cine clásico. De este modo, los nuevos realizadores buscaron nuevas experiencias del mundo actual y las expresaban de distintos modos, con estéticas totalmente distintas a las que el cine nacional estaba acostumbrado.

Las modificaciones que se observaban en primer plano eran el cambio rotundo de estética y del lenguaje, el tipo de puesta en escena y las estructuras narrativas. A fines de los años noventa, el cine argentino sufre un cambio total y una serie de películas comienzan a surgir con una forma de narrar y visualizarse de manera muy distinta a lo que era el cine argentino de la época. La apertura de nuevas escuela de cine, como la Universidad del Cine y el Instituto Nacional de Cinematografía permitió el surgimiento de muchos cineastas jóvenes que fueron clave para el movimiento.

Los cineastas de este nuevo cine impusieron un corte y una renovación del cine nacional de la época y a través de los años han definido al Nuevo Cine Argentino (NCA) como un fenómeno estético particular identificable y tal vez la producción a mayor escala de este cine fue en aumento por el reconocimiento que tuvieron los realizadores en el exterior.

El cine comenzaba a hablar con sus imágenes. Nuevos espacios y con ellos también nuevos personajes de extracción social variada llegarían a la pantalla por primera vez en un registro realista, a veces rayano en lo documental, que podía alternar con la experimentación estilística en el plano del lenguaje, en el de la puesta en escena o en las estructuras narrativas (Ojea, 2009, P. 43).

Los realizadores de las películas de los últimos tiempos como Lucrecia Martel, Pablo Trapero, Adrian Caetano, entre otros, han demostrado una nueva forma creativa característica de este nuevo cine. "Pizza, birra, faso" (Adrián Caetano, 1998) fue premiada en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en 1997 siendo así la película que bautiza al nuevo cine. Luego "Mundo Grúa" (1999) de Pablo Trapero se consagró la película con mejor director y actor protagónico en el BAFICI. La industria cinematográfica del nuevo cine nacional entre 1996 y 2002 realizó más de cuatrocientas películas. (Getino, ob.cit.)

Como ha estudiado en el capítulo dos, el NCA comparte muchas características importantes con la *Nouvelle Vague*. La filmación es espacios exteriores, reemplazados por los estudios del cine clásico, permite darle una estética más realista, complementándolo con actores no profesionales y un lenguaje natural y corriente. Para ambos movimientos cinematográficos, filmar en exteriores era común, casi una norma establecida naturalmente. Los actores improvisaban, y a veces los diálogos eran repetitivos o confusos. La cámara en mano es un recurso muy utilizado, permitiendo mayor libertad en las tomas de las escenas. (Bordwell y Thompson, 1995, p. 480)

En el cine de la década del '80 el dinero para el presupuesto de las películas era fundamental para su realización, sin embargo con la nueva corriente del cine nacional, muchas de las producciones se hicieron con poco dinero, lo que repercutía en la cantidad de tiempo que llevaba la preproducción, producción y post producción de los filmes (uno de los casos fue el director Martin Rejtman, quien en una de sus producciones tardó aproximadamente cinco años para la fecha de estreno). De esta manera, el no obtener la financiación deseada por cualquier empresario de la industria del cine, los realizadores se orientaban por la creación de obras cinematográficas con estéticas particulares que definían un estilo propio de cada uno.

Respecto a esta situación, Aguilar sostiene,

La producción de un film, por ejemplo, se introduce en cada uno de los diferentes pasos de la realización de una película (idea original, escritura del guión, rodaje, post-producción, distribución), y entre las virtudes de la nueva generación de cineastas está el haber comprendido que sin una transformación en la industria del cine no hay posibilidad alguna de sostener un proyecto personal. Por eso, si bien es cierto que hay profundas diferencias poéticas en el nuevo cine, desde otras perspectivas es absolutamente justificado señalar que, con las películas de los últimos años se constituyó un nuevo régimen creativo que puede denominarse sin vacilaciones nuevo cine argentino. (2006, p.14).

La independencia del cine nuevo de la industria cinematográfica se buscó desde los comienzos del mismo, para así encontrar un cine de autor, en donde el estilo de cada realizador se hace presente. La tendencia por la relación entre personaje y el pueblo en muchos de los casos opaca la del personaje como individuo. La utilización del plano secuencia es un recurso utilizado comúnmente, y con respecto al sonido, generalmente se utilizaban canciones populares para sumar al objetivo de mostrar la realidad. También se trataba de un cine reflexivo y emocional en el cual mostrar lo cotidiano era de suma importancia, enfocándose en el individuo sin visualizarlo como héroe. Los protagonistas, propios de la sociedad y del espacio en el que se desarrolla la película. (Aguilar, ob.cit., p.29)

5.2.2. Cine nacional contemporáneo

La relación que establecen muchos de los filmes realizados durante el auge del NCA con las películas que se pueden ver en la actualidad en las salas de cine, son muchas. Sin embargo, las formas estéticas y narrativas comprenden dos rumbos distintos.

Bordwell analiza distintas películas de la industria estadounidense partiendo de un análisis estético y técnico. Del mismo modo que lo hace el autor, aquí se hará con películas nacionales que permitirá obtener diferencias y similitudes entre el Nuevo Cine Argentino y el cine nacional contemporáneo.

La forma fílmica que Bordwell distingue como "... sistema global de relaciones que podemos percibir entre los elementos de la totalidad de un film" (ob.cit., p.42) solo puede ser analizada con el estudio de los sistemas narrativos y estéticos y comprende una estructura y determinadas pautas. Los ejemplos más concretos al respecto son la puesta en escena, los colores y la iluminación que comprende la fotografía del filme, la expresión y el movimiento de los personajes y objetos, el vestuario, el maquillaje, el montaje, el sonido, etc. Entonces, la relación que se toma en cuenta anteriormente (sistemas narrativos y estéticos) se desarrollan a partir de la interacción de las imágenes y los sonidos. El autor analiza el caso del cine de Hollywood:

Esta concepción de la narración se basa en la suposición de que la acción surge principalmente de personajes individuales que actúan como agentes causales. Las causas naturales (inundaciones, terremotos) o causas sociales (instituciones, guerras, depresiones económicas) pueden servir como catalizadores o condiciones previas para la acción, pero la narración se centra invariablemente en causas psicológicas personales: decisiones, elecciones y rasgos de carácter. (Bordwell, p. 82)

Se presenta como ejemplo la segunda película argentina que ganó un Oscar en el año 2010. "El secreto de sus ojos" (Juan José Campanella, 2009) corresponde a una realización producida desde la industria, y describe la problemática de un personaje en particular, al contrario del NCA en el cual el problema de la mayoría de sus films surgía a

partir de los individuos en conjunto, es decir en sociedad. Tampoco se sitúa al protagonista como héroe ni se plantea como principal los objetivos del mismo. Más bien se hace notar constantemente que es un personaje que pertenece a una sociedad, y que el objetivo en general es de la sociedad misma. En cambio, Campanella, en su película, utiliza la problemática social a través de Benjamín, el personaje de Ricardo Darín, más que de una situación masiva.

El director también presenta el argumento de una manera no lineal, intercalando escenas del pasado y del presente que permiten ir construyendo los hechos de la película. Así el espectador constituye en su propia mente una historia determinada. De este modo lo describe el autor "Todo lo que tenemos ante nosotros es el argumento, la disposición del material de la película tal y como aparece. Nosotros creamos la historia en nuestras mentes a partir de las pistas del argumento" (2002, p.68). De la misma manera, el director expresa información que no es explícita, sin embargo el público la ordena y la imagina como, por ejemplo la vida anterior de los personajes y la relación entre ellos en el pasado.

Por otro lado, se tomará la estructura que plantea Bordwell con respecto a la narrativa. Son tres factores que influyen en ella y pertenecen al orden, la duración y la frecuencia. Cuando se habla de orden se distingue a la manera cronológica de contar los hechos en el filme. Por ejemplo una mujer y un hombre en una estación de tren, el protagonista conoce a una mujer, se encarga de la investigación del asesinato, etc. Por otro lado, la duración de la historia (veinticinco años), del argumento (década del setenta y noventa) y de la duración en la pantalla (dos horas).

En "El secreto de sus ojos" se observa una Buenos Aires contemporánea, con decorados naturales propios de la ciudad, sin embargo, es necesaria la creación o la modificación de las locaciones para mostrar el pasado como la ambientación de autos y

vestuarios en las calles. También la mayor parte de la película sucede en espacios cerrados como la oficina de Irene, el personaje de Soledad Villamil.

Con respecto a la estética, Jose Campanella se preocupó por cada detalle dentro de cuadro, priorizando la intención dramática de la estética ante la naturalidad o la cotidianeidad. Por otra parte, los espacios no son más importantes que la narrativa en sí ni las locaciones opacan a los personajes. De la misma manera que se consiguió un cuidado en la puesta en escena, con respecto a los detalles, los escenarios, la música, un cuidado fotográfico limpio, etc.



Figura 2: Fotograma de película “Mundo Grúa”. Fuente: Pablo Trapero (director).(1995) Mundo Grúa [DVD] Buenos Aires.

Figura 3: Fotograma de película “El secreto de sus ojos”. Fuente: Juan José Campanella (director). (2010) *El secreto de sus ojos* [DVD] Buenos Aires: Coproducción Argentina-España; 100 Bares.

En la mayoría de las escenas en la fábrica en “Mundo Grúa” los sonidos propios de los personajes se confunden continuamente con los de la locación, a diferencia de la película protagonizada por Ricardo Darín, En “El secreto de sus Ojos” los sonidos en ningún momento interfieren con los diálogos de los personajes, más aún en los exteriores, en donde

el tren, las personas, los sonidos propios del medio alcanzarían a obstaculizar la escena y así cambiar la estética y narración lograda por el director.

Las diferencias encontradas entre los films del NCA y el cine actual marcan distinciones estéticas y de esta manera aclaran el fin que posee cada una de ellas. En definitiva, no hace falta mucha cantidad de dinero o disponer de presupuesto importante para crear un cine basado en factores estéticos, artísticos y narrativos. De la misma manera que Campanella utilizó el *Star System* para su película y pudo conseguir distintos reconocimientos, el Nuevos Cine Argentino buscó una narrativa apropiada, sin acercarse a los modelos de Hollywood, que le permitió expresar la necesidad de distintas masas y sociedades sin contagiarse de las estructuras con fórmulas determinadas.

De este modo, es evidente que a pesar de todos los factores propios de la industria, el cine es un arte, que refleja expresión, narrativa y estética que los realizadores desean transmitir.

Conclusiones

Con el comienzo del proyecto de graduación se tuvo en cuenta, en todo momento, resaltar los aspectos artísticos de las películas, analizando y exponiendo la manera que muchos autores, directores y realizadores desarrollan su tarea. Sin embargo, en la mayoría de los casos, la teoría necesita de la práctica para poder hacer análisis y poder entender de la mejor manera este arte.

Los aportes de David Bordwell permitieron abordar lo investigado y comparar las películas. Es necesario aclarar que no se eligieron películas locales por el simple hecho de que fueron de fácil acceso, sino porque en el ámbito de la investigación hay muchísimos escritos sobre la industria mundial del cine y más aun del cine de Hollywood.

Por otro lado, a partir del nuevo cine argentino y la apreciación de las realizaciones por parte del público, se ha notado que actualmente una película nacional llega a competir de manera extraordinaria con las superproducciones estadounidenses. En el anuario de la industria del cine publicado por el INCAA, se observa que dentro de la tabla de las películas más taquilleras durante el año 2009, El secreto de sus ojos superó los dos millones de espectadores, mientras que la Era del hielo 3 o Harry Potter y el misterio del príncipe se encuentran debajo con un millón. De este modo, se observa una realidad cercana a la industria mundial. En efecto, los aportes de los teóricos en la mayoría de los casos coinciden con características y aspectos de la cinematografía nacional.

En muchos casos se han realizado análisis de las películas de Juan José Campanella, mas aun a partir de que obtuvo el premio a los Oscar. Sin embargo la comparación con otras películas nacionales que también marcaron tendencia no es común. Se tomó en cuenta el nuevo cine argentino ya que surgió a partir de un grupo de películas que se realizaron entre a partir de 1997, las cuales describían la realidad con la ficción,

destacando a los personajes pero más aun a la sociedad en sí. Las producciones generalmente se basaban en grupos chicos y con bajos presupuestos. Sin embargo, este tipo de filmes se caracterizaban a una propuesta estética importante.

Con lo que se refiere a la industria cinematográfica, se ha estudiado que Hollywood tiene como objetivo la comercialización de las realizaciones, invirtiendo millones de dólares y recaudando el triple. Sin embargo, esto no interfiere en la calidad artística de las películas. Cuando se habla de industria se suele entender como comercial y *clishe*, con actores importantes y argumentos siempre iguales. En cambio, tanto en Estados Unidos como en Argentina, al hacer análisis detallados como se ha observado en el trabajo, se puede ver que la industria no interfiere de ninguna manera a la obra artística. Los realizadores de las películas del NCA han podido expresar de manera artística y con estéticas particulares de cada director, sin caer en el modelo hollywoodense.

Del mismo modo, Campanella y la mayoría de los realizadores de las películas nacionales contemporáneas necesitan formar parte de la industria cinematográfica, sin embargo han buscado calidad narrativa y estética.

La frase que aporta el autor Marcel Martin es precisamente la que permite concluir con el proyecto "Por otra parte el cine es una industria" (1990, p.18). El cine es una industria, la cual permitió la amplitud de los medios técnicos y financieros, que no obstaculizaron la realización de obras artísticas. El carácter comercial es lo que juega en contra a la hora de realizar filmes con objetivos puramente estéticos, a diferencia de las necesidades de las grandes productoras que buscan resultados financieros en poco tiempo, creando películas en cortos plazos, sin argumentos originales y con estructuras clásicas que concluyen de la misma manera, pero con la seguridad de que entretienen y vende, recaudando generalmente el doble o triple del dinero invertido.

Entonces de este modo, se diferencia el cine industrial del comercial. Son dos formas distintas de manifestare. La industria, entre otras cosas, permite la organización de la producción, distribución y exhibición, y a partir del análisis de las dos representaciones cinematográficas, las pertenecientes al grupo del nuevo cine argentino y las películas nacionales contemporáneas, se obtiene la conclusión de que puede coexistir perfectamente ambos aspectos, tanto el industrial como el artísticos y estético.

Para finalizar, si bien el hecho de que el cine sea una industria, queda completamente ligado en los realizadores a crear películas enfocadas al cine como arte. De esta manera, los futuros estudiantes de las carreras audiovisuales, actuales directores y el público en general podrán saber que la industria no impide crear obras maestras con alto grado de formación artística y estética, afirmando que el cine es arte.

Referencias bibliográficas

Anuario de la Industria del cine (2009) Buenos Aires: INCAA Recuperado el 18/07/12 de <http://www.incaa.gov.ar/castellano/assets/images/anuario2009.pdf>

Aranda, J.F. (1975) *Luis Buñuel, Biografía Crítica*. Barcelona: Lumen

Arnheim, R. (1996). *El cine como arte*. (4ta ed.) Barcelona: Paidós

Aumont, J. y Marie, M. (2006). *Diccionario teórico y crítico del Cine*. Buenos Aires: la marca editora.

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (2005) *Estética del cine*. Buenos Aires: Paidós

Benjamin, W. (1989) *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus.

Bordwell, D. (1997). *El Cine Clasico de Hollywood*. Barcelona: Paidós

Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*, Barcelona: Paidós.

Casetti, F. (1994) *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra

Couselo, J. M. (1969) *El Negro Ferreyra, Un Cine Por Instinto*. Buenos Aires: Freeland.
Citado en Getino, O. (1998) *Cine Argentino - entre lo Posible y lo Deseable*. Buenos Aires: Ciccus.

Deicher, S. (1995). *Piet Mondrian*. Madrid: Taschen

Dos Santos, E. (1972). *El cine nacional*. Buenos Aires: Centro Editor. Citado en Getino, O. (1998) *Cine Argentino - entre lo Posible y lo Deseable*. Buenos Aires: Ciccus.

Eisenstein, S. M. (1989). *Teoría y técnicas cinematográficas*. Madrid: Rialp

Epstein, J. (1957) *La esencia del cine*. Buenos Aires: Galatea Nueva Vision

Getino, O. (1998) *Cine Argentino - entre lo Posible y lo Deseable*. Buenos Aires: Ciccus.

Horkheimer, M y Adorno, T. (1988). *Dialéctica de la ilustración*. Buenos Aires: Sudamericana

Izquierdo Castillo, Jessica (2007) *Distribución y exhibición cinematográficas en España. Un estudio de situación del negocio en la transición tecnológica digital*. Castellón. Disponible en: <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/10466/izquierdo.pdf?sequence=1>

Jiménez, J. (2002). *Teoría del Arte*, Madrid: Tecnos/Alianza

- Mahieu, J. A. (1974) *Breve historia del cine nacional*. Buenos Aires: De Alzamor. Citado en Getino, O. (1998) *Cine Argentino - entre lo Posible y lo Deseable*. Buenos Aires: Ciccus.
- Maquet, J. (1999). *La experiencia estética*. Madrid: Celeste Ediciones
- Martin, M. (1990). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa
- Memba, J. (2008). *Historia del cine universal*. Madrid: T&B Editores
- Nietzsche, F. (2000) *El crepúsculo de los ídolos*. Madrid: Alianza Editorial. Citado en Oliveras, E. (2005). *Estética: la cuestión del arte* (2da ed.) Buenos Aires: Ariel
- Ojea, M. (2009) *Cine argentino: estéticas de la producción*. Buenos Aires: BAFICI.
- Oliveras, E. (2005). *Estética: la cuestión del arte* (2da ed.) Buenos Aires: Ariel
- Romaguera I Ramio, J y Thevenet, H. A. (1989). *Textos y Manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.
- Santarsiero, H. M. (2009) *Producción gráfica & multimedial*. Buenos Aires: Producción Gráfica Ediciones
- Sklar, R. (1994). *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*. New York: Vintage
- Tatarkiewicz, W (1992). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.
- Yuste, O. (2009, febrero 28) *El Cine: ¿Arte o Industria?* . Publicado [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.lahuelladigital.com/el-cine-%C2%BFarte-o-industria/>

Bibliografía

Aumont, J. y Marie, M. (2006). *Diccionario teórico y crítico del Cine*. Buenos Aires: la marca editora.

Casetti, F. y Di Chio, F. (1996). *Cómo analizar un film* (2da ed.) Buenos Aires: Paidós

Jarvie, I. C. (1970). *Towards a Sociology of Filme*. London:Routledge Kegan Paul

Oliveras, E. (2008). *Cuestiones de Arte Contemporáneo*. Buenos Aires:Emecé

Mitry, J. (1978). *Estética y psicología del cine. Las estructuras*. Madrid: Siglo XXI

Arnheim, R. (1984). *Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora*. Madrid: Alianza Editorial.

Pezzella, M. (2005) *Estética del cine*. Buenos Aires: Antonio Machado Libros

Bazin, A. (1966). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp

Chion, M. (1993) *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.

Benjamin, W. (2009). *Estética y Política*. Buenos Aires: Las cuarenta

Wolf, S. (2009) *Cine argentino estéticas de producción*. Buenos Aires: Bafici

Moore, M.J. (2007) *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Librería.

Campero, A. (2009). *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires:Universidad Nacional de General Sarmiento

Rangil, V. (2007) *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos

Getino, O. (2010). *Una Decada De Nuevo Cine Argentino (1995 - 2005)*. Buenos Aires: Ciccus

Chateau, D. (2010). *Estética del cine*. Buenos Aires: La marca editora.

Gomez Moragas, C. (2009) Representación fílmica del universo posmoderno, un caso ilustrativo: Nuevo Reinas, *Ciencia Ergo Sum*, 16 (1), 31-40.

Jacques, A. (1997). *El ojo interminable: Cine y pintura*. Jacques Aumont. Barcelona: Paidós

- Jomenson, F. (1999) *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial
- Marchan Fiz, S. (1986). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal
- Mariniello, S. (1992). *El Cine y El Fin del Arte: Teoria y Practica Cinematografica En Lev Kuleshov*. Madrid: Cátedra
- Menna, F. (1977). *La opción analítica en el arte moderno*. Barcelona: Gustavo Gili
- Ortiz, A. y Piqueras, M. J. (2004). *La pintura en el cine: Cuestiones de representación visual*. Barcelona: Paidós
- Sanchez, R.C. (2008). *Montaje cinematográfico* (3ra ed.). Buenos Aires: La Crujia
- Sanchez-Biosca, V. (1996). *El montaje cinematográfico*. Barcelona: Paidós
- Sorlin, P. (2010). *Estéticas del audiovisual*. Buenos Aires: la marca editora
- Zatonyi, M. (2002). *Una Estetica del arte y el diseño de imagen y sonido*. Buenos Aires: NobuKo