



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

El cortometraje en Argentina y su relación con la modernidad cinematográfica (1950-1976)

Autor:

Cossalter, Javier

Tutor:

Lusnich, Ana Laura

2016

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Artes

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Facultad de Filosofía y Letras

TESIS DE DOCTORADO

EL CORTOMETRAJE EN ARGENTINA Y SU RELACIÓN
CON LA MODERNIDAD CINEMATOGRAFICA (1950-1976)

Lic. Javier Cossalter

Directora y consejera de estudios:

Dra. Ana Laura Lusnich

Buenos Aires, abril de 2016

E-mail: javiercossalter@gmail.com

A mi novia, Elina, por su amor y compañía.

*A mis padres, por haberme enseñado
el sentido de la responsabilidad y la perseverancia.*

Índice

AGRADECIMIENTOS.....	7
INTRODUCCIÓN	9
I. PRESENTACIÓN DEL TEMA DE INVESTIGACIÓN Y OBJETIVOS.....	9
II. ESTADO DE LA CUESTIÓN	14
III. TESIS A SOSTENER	22
IV. MARCO TEÓRICO, METODOLOGÍA Y CORPUS.....	25
IV. 1.- Esquemas teóricos de análisis	37
IV. 2.- Modalidades de alternatividad.....	44
V. ESTRUCTURA DE LA TESIS.....	49
1.	
EL ESTADO DEL CORTOMETRAJE EN ARGENTINA DESDE LOS ORÍGENES HASTA LA MODERNIDAD CINEMATOGRAFICA	57
1.1.- EL CORTOMETRAJE EN LA HISTORIA	57
1.1.1.- ¿Cortometraje? Vistas, actualidades, films históricos	58
1.1.2.- Noticiarios y documentales institucionales.....	60
1.1.3.- Cine científico e higienista	63
1.1.4.- Ficción musical.....	65
1.1.5.- La primera vanguardia. El documental con impronta autoral de Horacio Coppola.....	68
1.1.6.- El dibujo animado.....	72
1.1.7.- Propaganda política oficial. El documental institucional durante el peronismo	73
1.1.8.- El cortometraje después de la modernidad cinematográfica.....	77
1.2.- MODERNIDAD CINEMATOGRAFICA	82
1.2.1.- La carta de presentación. Directores y técnicos argentinos en el corto y el largometraje.....	85
1.2.2.- El corto como eje en la renovación del cine a nivel mundial.....	92
1.2.3.- El cortometraje en la encrucijada entre dos perspectivas. Debate formación vs autonomía..	98
1.3.- VINCULACIONES TRANSNACIONALES	102
1.3.1.- Modernización, desarrollismo y cultura	103
1.3.2.- Apropiaciones cinematográficas.....	108
Cine de arte y ensayo	109
Vanguardias	111
Cine estructural	112

Cine de animación canadiense. El National Film Board de Canadá	114
<i>Direct cinema</i> estadounidense y <i>cinéma vérité</i> francés.....	115
Articulación del cine histórico-materialista soviético y los nuevos cines europeos en el cine político latinoamericano del período	118

2.

GESTACIÓN, DESARROLLO Y CIRCULACIÓN DEL CORTOMETRAJE MODERNO 121

2.1.- LA ASOCIACIÓN DE REALIZADORES DE CORTOMETRAJE.....	121
2.2.- EL CORTOMETRAJE Y LAS LEGISLACIONES EN EL CAMPO CINEMATOGRAFICO	129
2.3.- CENTROS DE APRENDIZAJE, PRODUCCIÓN Y EXPRESIÓN	137
2.3.1.- Talleres y Seminarios	137
2.3.2.- Escuelas de cine.....	139
A- La Plata, El Litoral, Córdoba	140
B- Buenos Aires y Tucumán	148
2.3.3.- Cineclubes	150
2.4.- EL FONDO NACIONAL DE LAS ARTES	154
2.5.- EL INSTITUTO DI TELLA Y EL INSTITUTO GOETHE	158
2.6.- CIRCUITOS DE EXHIBICIÓN, CANALES DE DIFUSIÓN E IMPACTO DEL CORTO EN LA CRÍTICA	166
2.6.1.- Festivales	166
2.6.2.- Ciclos y muestras locales.....	168
2.6.3.- La legitimación del cortometraje en el campo cinematográfico local	170
2.6.4.- Vías de circulación clandestinas	174

3.

EL CORTOMETRAJE DE FICCIÓN..... 178

3.1.- ESQUEMA TEÓRICO ARTICULADO EN TORNO AL CORTOMETRAJE DE FICCIÓN	178
3.2.- EL CORTO DE FICCIÓN EN EL MACRO-PERÍODO	182
3.3.- ANÁLISIS TEXTUAL DEL CORPUS FÍLMICO	183
3.3.1.- La subjetividad del personaje y su articulación con la instancia enunciativa general.....	185
3.3.2.- La productividad del cine de arte y ensayo.....	191
3.3.3.- Expresión de la modernidad en el nivel semántico e ideológico de los cortos de ficción ...	197
3.4.- EL CORTO Y EL LARGOMETRAJE DE FICCIÓN EN LA MODERNIDAD CINEMATOGRAFICA.	
DISTINCIONES E INTERCAMBIOS	200

APÉNDICE FOTOGRAFÁTICO »« CORTOMETRAJES DE FICCIÓN 212

4.

EL CORTOMETRAJE DOCUMENTAL	213
4.1.- ESQUEMA TEÓRICO ARTICULADO EN TORNO AL CORTOMETRAJE DOCUMENTAL	213
4.2.- EL CORTO DOCUMENTAL EN EL MACRO-PERÍODO	220
4.3.- ANÁLISIS TEXTUAL DEL CORPUS FÍLMICO	222
4.3.1.- El acercamiento del cine al arte y a la ciencia: la autorreflexividad del dispositivo	225
4.3.2.- Cámara observadora, espontaneidad de la mirada y voces subjetivadas en la aprehensión de nuevos sujetos, sectores sociales y comunidades regionales.....	229
4.3.3.- Testimonio y autoconciencia enunciativa en el rescate de sectores marginales y la lucha antiimperialista	238
4.3.4.- Expresión de la modernidad en el nivel semántico e ideológico de los cortos documentales	269
4.4.- EL CORTO Y EL LARGOMETRAJE DOCUMENTAL EN LA MODERNIDAD CINEMATOGRAFICA. PARTICULARIDADES, INTERRELACIONES Y OBJETIVOS COMPARTIDOS.....	279
APÉNDICE FOTOGRAFÁTICO »« CORTOMETRAJES DOCUMENTALES	288

5.

EL CORTOMETRAJE EXPERIMENTAL	293
5.1.- ESQUEMA TEÓRICO ARTICULADO EN TORNO AL CORTOMETRAJE EXPERIMENTAL	293
5.2.- EL CORTO EXPERIMENTAL EN EL MACRO-PERÍODO.....	299
5.3.- ANÁLISIS TEXTUAL DEL CORPUS FÍLMICO	300
5.3.1.- El intertexto de las vanguardias y la neovanguardia.....	305
5.3.2.- Animación experimental.....	316
5.3.3.- La productividad del cine estructural.....	318
5.4.- EL CORTO EXPERIMENTAL Y SUS VINCULACIONES CON EL CINE <i>UNDERGROUND</i> DE LARGOMETRAJE.....	325
APÉNDICE FOTOGRAFÁTICO »« CORTOMETRAJES EXPERIMENTALES	333

6.

EL CORTOMETRAJE HÍBRIDO	335
6.1.- POSTULADOS TEÓRICOS.....	335
6.2.- EL CORTO HÍBRIDO EN EL MACRO-PERÍODO	340
6.3.- ANÁLISIS TEXTUAL DEL CORPUS FÍLMICO	341
6.3.1.- Imbricaciones entre el documental y la ficción	344

6.3.2.- Ficciones experimentales.....	350
6.3.3.- Documentales experimentales: hacia un modo ensayístico.....	354
6.3.4.- Hibridación radical en el cruce de las tres categorías principales.....	362
6.3.5.- Expresión de la modernidad en el nivel semántico e ideológico de los cortos híbridos.....	370
6.4.- EL LARGOMETRAJE QUE CRUZA FRONTERAS.....	373
APÉNDICE FOTOGRAFÁTICO »« CORTOMETRAJES HÍBRIDOS.....	376
CONCLUSIONES.....	379
BIBLIOGRAFÍA.....	393
APÉNDICE DOCUMENTAL I »« FICHAS TÉCNICAS.....	411
APÉNDICE DOCUMENTAL II »« PREMIOS Y PARTICIPACIÓN DE CORTOMETRAJES ARGENTINOS EN FESTIVALES NACIONALES E INTERNACIONALES.....	432
APÉNDICE DOCUMENTAL III »« CUADRO COMPARATIVO DE LOS CENTROS FORMATIVOS EN EL PERÍODO ABORDADO.....	446

Agradecimientos

La investigación que dio fruto a la presente tesis surgió de un interés particular por la modernidad cinematográfica, y fue como consecuencia del enorme aporte que desde el comienzo me ha brindado mi directora y consejera Ana Laura Lusnich, orientando y complementando mis preferencias hacia zonas inexploradas en nuestra Historia del cine, que este trabajo ha podido desarrollarse plenamente. Por tal motivo, Ana Laura es la primera persona que debe ser reconocida en estas breves páginas. Su colaboración y disposición constante, su confianza y su organizada y precisa metodología de trabajo fueron determinantes para el proceso de la investigación.

Esta tesis fue posible gracias a una beca doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET) radicada en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”. Allí también funciona el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), el cual me abrió las puertas en el año 2010 y poco a poco fue transformándose en mi segunda familia. Dirigido por Ana Laura Lusnich, este grupo de investigación me ha formado de pies a cabeza en materia académica, histórica, cultural y a su vez, como persona. Agradezco el aporte de los más experimentados –Pablo Piedras, Andrea Cuarterolo, Silvana Flores, Alicia Aisemberg, Adrián Pérez Llahí– y de aquellos con los cuales compartí un estadio más o menos similar en este recorrido –Alejandro Kelly, Soledad Pardo, Pablo Lanza, Jimena Trombetta, Jorge Sala, María Aimaretti, Javier Campo–.

En relación a las instituciones que permitieron el desarrollo de este trabajo, quiero rescatar principalmente la predisposición, el conocimiento y la ayuda permanente de la Biblioteca del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales dirigida por Adrián Muoyo. Un especial agradecimiento para él y para todo su equipo de trabajo. También merecen su mención el Fondo Nacional de las Artes, la Inspección General de Justicia (Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación), el Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken”, el Archivo General de la Nación, el Instituto Goethe de Buenos Aires, la Universidad Torcuato Di Tella y el Departamento de Artes Audiovisuales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de la Plata por el material bibliográfico, documental y audiovisual otorgado.

En lo que respecta al círculo personal e íntimo, quiero agradecer especialmente a mi novia Elina Adduci Spina, por haber estado presente en el último tramo de la investigación y por ser la primera lectora crítica de las premisas que conforman esta tesis. A mis padres, por haberme alentado y respaldado en la elección de la carrera universitaria que he realizado.

Introducción

*“le court métrage n’a jamais cessé de jouer un rôle de « ferment », de remplir une « fonction de renouvellement », d’apporter un « sang nouveau ». « Sa mort serait finalement celle du cinéma, car un art qui ne bouge pas est un art qui meurt »”.*¹

Fragmento de la declaración del *Gropue de Treinte*
(citado en Bluher y Thomas, 2005: 52).

I. Presentación del tema de investigación y objetivos

La presente investigación aborda la temática del cortometraje en Argentina. A comienzos de los años cincuenta, la creación de talleres y seminarios de cine, así como la paralización momentánea de la industria cinematográfica avanzada la década, junto con la fundación de las primeras escuelas de cine, los aportes de los cineclubes y la entrada al campo cinematográfico de avances tecnológicos y nuevas textualidades, prácticas y movimientos extranjeros innovadores, permitieron el crecimiento de una producción de cortometrajes que presentaba en algunas de sus facetas modalidades alternativas frente al canon institucionalizado.²

Estamos en condiciones de afirmar entonces que el cortometraje plantó el germen de la renovación del cine nacional en tanto promovió cambios en la fase de producción e innovaciones en el plano expresivo y semántico. Nuestro proyecto se propone estudiar la producción de cortometrajes entre comienzos de la década del cincuenta y mediados de los años setenta en pos de dilucidar la relación particular que esta mantuvo con el cine moderno local.³ Abarcamos en el cine moderno argentino a la Generación del

¹ “El cortometraje nunca ha dejado de desempeñar un papel de fermento, de ejercer una función de renovación, de aportar sangre nueva. Su muerte será finalmente la del cine, porque un arte que no se mueve es un arte que muere”.

² El cine de ficción clásico-industrial respondía a los cánones tradicionales tomados del cine norteamericano *hollywoodense*. Este mantenía el triángulo que alimentaba el rédito económico: el sistema de estudios, estrellas y géneros. En el plano estético, los grandes decorados, el tinte melodramático, la ubicuidad de la mirada y una puesta en escena transparente, caracterizaron en gran medida las producciones de la época. En relación al cine documental realizado hasta el momento, gran parte producido también de forma industrial, podemos señalar que este sustentaba un discurso que se pretendía objetivo, cerrado y armónico, sin fisuras, que ocultaba las marcas enunciativas y cuyo eje vertebrador era la voz *over* retórica y persuasiva.

³ Decidimos utilizar la expresión *cine moderno* como sinónimo de *modernidad cinematográfica*. No obstante, tengamos en cuenta que estas pueden ser comprendidas como nociones bien diferenciadas según la perspectiva de análisis. A grandes rasgos, *cine moderno* responde a toda película que contenga

sesenta, al cine político-militante que emergió en la segunda mitad de los sesenta, al Grupo de los cinco conformado a finales de la década, el film paradigmático *Invasión* (1969) de Hugo Santiago, y al cine experimental o *underground* que se desarrolló entre fines de los años sesenta y finales de los setenta.⁴ En relación a la primera se nuclearon aquellos realizadores como Simón Feldman, Rodolfo Kuhn, David José Kohon, Manuel Antín, quienes a comienzos de los años sesenta volcaban en imágenes sus preocupaciones existenciales a partir de recursos fílmicos innovadores y una autorreflexión del propio medio cinematográfico en sintonía con los nuevos cines europeos, especialmente la *Nouvelle Vague* francesa y los films de Michelangelo Antonioni. *Los de la mesa diez* (Simón Feldman, 1960), *Tres veces Ana* (David José Kohon, 1961), *Los jóvenes viejos* (Rodolfo Kuhn, 1962), *La cifra impar* (Manuel Antín, 1962), *Prisioneros de una noche* (Kohon, 1962), son algunos ejemplos de esta corriente también denominada Nuevo Cine Argentino. La segunda manifestación se hizo explícita a partir del golpe de Estado de 1966. La voluntad de ruptura con el cine institucional, la historia como materia prima y la permeabilidad del cine a las circunstancias sociales en un marco de luchas populares, entre otras características (Velleggia, 2009), determinaron la instrumentación política del medio cinematográfico anclada en el paradigma de la revolución posible.⁵ La cámara fue entonces entendida como un medio de acción. En este contexto surgieron los colectivos de realización clandestinos –Grupo Cine Liberación, Realizadores de Mayo y Grupo Cine de la Base– cuyas obras se difundían en canales marginales y las proyecciones se acompañaban generalmente de debates con el objetivo de concientizar a los militantes, trabajadores y estudiantes, y

innovaciones narrativas, temáticas, estéticas; mientras que *modernidad cinematográfica* no sólo refiere a estas cualidades, sino que se corresponde con el cine acaecido en un período determinado en la historia del séptimo arte. Es decir que, en la actualidad, podríamos hablar de un cine moderno así como también de la existencia de un cine clásico, aunque la consolidación de sus respectivos modos remitan a otros momentos históricos. En el capítulo uno se retomará esta problemática.

⁴ La inclusión de estas tendencias dentro del cine moderno local es una perspectiva que ha sido sostenida, entre otros, por los siguientes autores: Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras (Ed.) (2009), *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, Buenos Aires: Nueva Librería; y el segundo volumen (2011), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Buenos Aires: Nueva Librería; y España, Claudio (Comp.) (2005), *Cine argentino, modernidad y vanguardias 1957/1983*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, Vol. I. y Vol. II.

⁵ “Esta concepción deviene de los lineamientos históricos de la época, pero particularmente (...) [en Latinoamérica] estaría sostenida también por los manifiestos que realizaron los cineastas comprometidos en dicho período. ‘Por un cine imperfecto’ (García Espinosa, 1969), ‘Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo’ (Getino y Solanas, 1969) y ‘Teoría y práctica de un cine junto al pueblo’ (Sanjinés, 1979) centran su atención en el papel y la responsabilidad de los cineastas militantes en países subdesarrollados y dependientes, los objetivos de un cine de liberación, y la relación con el espectador-pueblo considerado como un receptor activo” (Cossalter, 2014: 241).

llamar a la acción. En cuanto a la tercera variante, allí se agruparon cinco directores que, compartiendo la experiencia del cine publicitario, intentaron instalar un cine de autor dentro de una estructura de producción alternativa pero que permitiera obtener un rédito económico tal como sucedía en el cine comercial. Dicho proyecto colectivo, que exhibió cierta heterogeneidad estilística –con aproximaciones a la Generación del sesenta, rupturas narrativas y el apego a una estética publicitaria–, se diluyó luego de las ópera primas: *The Players vs. Ángeles caídos* (Alberto Fischerman, 1968),⁶ *Tiro de Gracia* (Ricardo Becher, 1969), *Mosaico* (Néstor Paternostro, 1970), *Juan Lamaglia y Sra.* (Raúl de la Torre, 1970). El film de Juan José Stagnaro, *El proyecto*, nunca logró completarse. En cuarto lugar ubicamos al largometraje de Santiago, un cine de autor de corte vanguardista, que en su vinculación con la modernidad literaria –Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges colaboraron en el guión– se alejaba del realismo y a través de un contexto referencial ambiguo planteaba una alegoría sobre la situación socio-política de represión y resistencia en la Argentina durante el gobierno de facto de Onganía. En última instancia mencionamos al cine *underground* que apareció como *opcionalidad* al cine político para finales de los años sesenta y principios de los setenta. Este no proponía una abierta confrontación sino que reflejaba un estilo de vida al margen de lo dominante, rompía con la moral tradicional y trabajaba temas prohibidos. En sintonía con la *performance* y la neovanguardia, trastocando la causalidad narrativa, alejados de la producción industrial y de los circuitos de exhibición comerciales, *Puntos suspensivos* (Edgardo Cozarinsky, 1971), *Opinaron* (Rafael Filippelli, 1971), *Alianza para el progreso* (1971) y *La civilización está haciendo masa y no deja oír* (1973) de Julio Ludueña, *La familia unida esperando la llegada de Hallelwyn* (1971) y *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas* (1978), ambas de Miguel Bejo, también pusieron el acento en la experimentación con el lenguaje y la incorporación de nuevas temáticas y formas expresivas. De este modo se completa aquello que se ha dado en llamar *modernidad cinematográfica argentina*.

El marco temporal escogido para llevar a cabo esta investigación se apropia de los límites temporales tradicionalmente conferidos al cine moderno en nuestro país (1957-1976), pero reformula sus fronteras iniciales. El año 1957 es recuperado por la

⁶ Como bien expresa David Oubiña, “*The Players vs. Ángeles caídos* dialogó mejor con un conjunto amplio de cineastas contemporáneos que excedían los estrechos límites del grupo de los cinco y con quienes compartía un mismo universo estético” (2008: 145). Se trata del cine *underground* para el cual esta pieza se convirtió sin lugar a dudas en un faro de referencia.

historiografía en cuanto a dos hechos claves: el estreno de *La casa del ángel* de Leopoldo Torre Nilsson –antecedente inmediato de la modernidad fílmica local– y la promulgación del Decreto-ley 62/57 de protección a la cinematografía, con un rol fundamental en el fomento a la producción nacional. Sin embargo, en relación al corto, aparecen otros hitos anteriores que marcaron un origen y que se desarrollaron progresivamente hacia una organicidad mayor. En 1950 David José Kohon realizó *La flecha y un compás*, primer cortometraje independiente y vanguardista que tomaremos en consideración. El mismo año, Alejandro Saderman, futuro estandarte de lucha a favor del corto, filmó su primera obra.⁷ En 1951 Jorge Macario, Arsenio Reinaldo Pica, Roberto Raschella y Jorge Tabachnik formaron el Taller de Cine, y en el año 1953 Mabel Itzcovich y Simón Feldman fundaron el Seminario de Cine de Buenos Aires. Ambos tuvieron una labor central en el posterior *boom* del cortometraje. Entre 1952 y 1956 Víctor Iturralde Rúa realizó una serie de cortometrajes en vinculación directa con el movimiento de cine experimental.⁸ Ya para 1955 se llevó a cabo la fundación de la Asociación de Realizadores de Cortometraje, entidad que le brindó al corto un sustento artístico, político e institucional; y en 1956 se crearon dos de las escuelas de cine respaldadas por universidades nacionales, la de La Plata y la del Litoral, de gran colaboración en las tareas de producción y difusión de cortometrajes. Por su parte, el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional a partir de 1976 marcó el final de una etapa no sólo a nivel político sino también dentro del campo cultural. En este sentido, se clausuraron las principales líneas del cortometraje debido al cierre de diversas instituciones –entre ellas las escuelas de cine–, la imposibilidad del intercambio dinámico entre los campos artísticos, la persecución de cineastas y las prácticas de autocensura provocadas por el miedo y la represión.

Asimismo, y dentro de este macro-período, señalamos tres subfases: la primera de gestación del campo del cortometraje, con algunas manifestaciones esporádicas (1950-1957); la segunda de visibilización y continuidad en la producción de las realizaciones fílmicas (1958-1965);⁹ la tercera de radicalización –política y estética– que marginalizó aún más al cortometraje (1966/68-1976). Este cobró relevancia contrainformativa y de

⁷ Este primer corto se llamó *Guante*. Luego continuó con *Figari* (1951), *Victorica* (1952), *Juventud y Vocación* (1956), *Carolina*, *Hombrecitos* y *Plaza de Mayo* (1958), entre otros.

⁸ En 1952 realizó *Ideítas*, en el 53 *¡Hic...!*, en el 54 *Puña*; *Pipiripí* y *Baladita* en 1956.

⁹ Según Simón Feldman la cantidad de cortometrajes producidos entre estos años es la siguiente: 35 en 1958, 60 en 1959, 25 en 1960, 10 en 1961, 55 en 1962, 35 en 1963, 30 en 1964, y 25 en 1965 (Feldman, 1990).

denuncia, por un lado; y manifestó una ruptura profunda en las concepciones estético-narrativas, por el otro.

De este modo, la investigación se propone como objetivo principal analizar de forma integral la producción de cortometrajes del período 1950-1976 considerando la importancia que estos comportan para la comprensión de la modernidad cinematográfica argentina. Asimismo, procuramos conocer y describir las modalidades, funciones y usos del film corto con la finalidad de realizar un aporte general a la Historia y la Teoría del cortometraje en Argentina. Por último, pero no menos importante, resulta pertinente la tarea de colaborar con la preservación del patrimonio audiovisual nacional mediante la identificación, la correcta catalogación y la difusión de aquellos cortometrajes perdidos o relegados hasta la fecha.

Teniendo en cuenta estos postulados generales los objetivos específicos de la tesis son:

- Reconocer los aspectos constitutivos de la práctica del cortometraje respecto del largometraje con el fin de examinar las potencialidades de dicho medio expresivo.
- Analizar los rasgos renovadores del cortometraje en el período 1950-1976 en lo referido a los niveles expresivo y semántico, como por ejemplo el rescate de sectores sociales antes marginados motivado por un impulso referencial y una voluntad de expresión más auténtica frente a la realidad inmediata; la incorporación de las voces de dichos sujetos; una crítica y denuncia social explícitas; la autonomía de la cámara y la utilización de un montaje marcado que evidencia la artificialidad del dispositivo cinematográfico; personajes ficcionales comunes con objetivos poco claros que responden al contexto social de las clases medias; narraciones opacas, inexistentes, fragmentarias o deconstruidas; hibridación de modelos cinematográficos.¹⁰ Para este cometido se organizarán diferentes esquemas teóricos que incluyan conceptualizaciones específicas del film breve articuladas con nociones propias de las categorías filmicos a trabajar –ficción, documental y experimental– y se tendrá en cuenta la comparación del corto durante la modernidad con períodos anteriores dentro del medio local, así como también las vinculaciones transnacionales con cinematografías de otras regiones. En relación a

¹⁰ Vicente Benet (1999; 2008) utiliza el concepto de *modelo cinematográfico* para referirse a la ficción, el documental, la animación y el cine experimental. A lo largo de la tesis haremos uso de forma indistinta de las nociones de modelo cinematográfico y categoría filmica para remitirnos a estos diversos tipos de films.

la ficción, se señalarán las diferencias con algunos cortos del subgénero *variedad musical* en los años treinta, y las apropiaciones del cine de arte y ensayo europeo durante el período consignado. En cuanto al documental, se establecerá la comparación con el documental institucional de las décadas previas a los años sesenta y se reflexionará acerca de las modalidades de esta categoría a partir de las prácticas vigentes en los países europeos y norteamericanos. A propósito del cine experimental, tomaremos principalmente las cualidades del cine estructural norteamericano¹¹ y su impacto en el corto argentino, y la recuperación de ciertos recursos y expresiones provenientes de las vanguardias artísticas.

- Estudiar el papel de los talleres y las escuelas de cine como centros de formación, producción y difusión de cortometrajes; así como el rol de las entidades e instituciones de promoción, sustento y refugio del film de corta duración.
- Indagar acerca de las vías y los canales de distribución, circulación y exhibición del cortometraje, junto con su impacto en el terreno de la crítica.
- Establecer las conexiones entre los textos fílmicos de cortometraje y las producciones cinematográficas de largometraje del cine moderno local a partir de los niveles mencionados anteriormente. Proponemos los siguientes ejemplos en relación al largometraje: *Los de la mesa 10* (Simón Feldman, 1960), *Tres veces Ana* (David José Kohon, 1961), *La cifra impar* (Manuel Antín, 1962), *Los jóvenes viejos* (Rodolfo Kuhn, 1962), *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1966-68), *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (Gerardo Vallejo, 1968-1971) *Puntos suspensivos* (Edgardo Cozarinsky, 1971) y *Nosotros los monos* (Edmund Valladares, 1971).

II. Estado de la cuestión

En relación al objeto de estudio, la obra de José Agustín Mahieu (1961a) es el único trabajo dedicado íntegramente al cortometraje local y por tal motivo constituye nuestro punto de partida. Escrito contemporáneamente al desarrollo del film corto de los años cincuenta, y por ello carente de una perspectiva global del fenómeno que se extendería por varios años más, el texto describe los orígenes del mismo, su relación con los

¹¹ Este término fue formulado por el teórico Paul Adams Sitney con el propósito de agrupar a ciertos realizadores que, en Estados Unidos durante los años sesenta y setenta, concibieron un arte simple poniendo el acento en el dispositivo; desarrollando un cine formalista y netamente experimental.

cineclubes, las escuelas y las políticas de Estado para el campo cinematográfico. El autor afirma que la producción independiente manifestó una actitud renovadora del cine local y pone especial énfasis en la función formativa del corto. Al mismo tiempo marca la importancia artística, política e institucional de la Asociación de Realizadores de Cortometraje, fundada en esos años. A su vez, dedica en su texto dos apartados al análisis del cortometraje. Allí selecciona arbitrariamente algunos de ellos y comenta en pocas líneas sus características formales y temáticas. Ciertos juicios de valor acerca de la calidad de las obras vinculan esta aproximación a la crítica cinematográfica. A pesar de ello, el aporte resulta invaluable puesto que muchos de los films aludidos se encuentran hoy perdidos. En el apéndice del trabajo Mahieu adjunta las fichas técnicas de varios cortos, inserta unos pocos fotogramas e incorpora un pequeño cuestionario sobre la situación del corto por aquel entonces, respondido por algunos de los directores de cortometraje del momento. El debate suscitado en estas páginas en torno a la función formativa del corto frente a la noción de autonomía será retomado, reelaborado y complejizado en las hipótesis de nuestra propuesta.

En una línea similar pero centrado en la Generación del sesenta, Simón Feldman (1990) postula al cortometraje como uno de los focos de gestación del cine moderno nacional, y por tal motivo coloca un apartado titulado *Los muchachos del corto* dentro de los antecedentes de dicha generación. Este también pone de manifiesto el papel del film breve como una etapa de aprendizaje en la carrera del realizador. Es igualmente clara la vinculación del corto con los cineclubes y las escuelas. El libro contiene un apéndice final con informes de producción del período 1958-1965 y una lista de los cortometrajes realizados entre 1958 y 1963, recoge otros datos relevantes sobre algunos de sus directores y repone información acerca de los hechos más destacados relativos a la institución cinematográfica en aquella etapa. En esta misma perspectiva, Leandro Listorti (2003) y Paula Félix-Didier (2003) reconocen al cortometraje como el origen de la renovación que desembocaría en el cine moderno argentino pero no describen en detalle tal relación. A su vez, ambos toman en cuenta el vínculo del film corto con los cineclubes y la institución-cine. Por otro lado, es interesante el aporte que realiza Listorti a la hora de distinguir posibles *géneros*¹² al interior del cortometraje puesto que

¹² Si bien creemos que la noción de *género* no funciona con pertinencia en este caso –proponemos en contraposición la idea de categoría filmica–, es sugestivo el modo que el autor emplea para clasificar a los cortometrajes. Este expresa que los cortos de la época podían dividirse en documentales, ficciones y

señala algunos ejemplos dentro de tales tipificaciones. Asimismo, este último plantea ciertas problemáticas del corto en relación a las legislaciones que atravesaron el período.

Domingo Di Núbila (1959) y Claudio España (2005) encaran la situación del cortometraje en relación a la ley de cine de 1957. El primero, divide su obra por año y destaca los principales hitos relacionados con lo institucional, entremezclando las problemáticas del largometraje y del cortometraje. El segundo, propone un desarrollo detallado donde, entre otras cosas, presenta una confrontación entre la nueva ley y su predecesora a través de la caracterización de ambos contextos y la explicitación de necesidades y urgencias. A su vez, España considera al corto como una instancia formativa y nombra a los principales films realizados por los más importantes directores de la modernidad local, previo ingreso al largometraje.

Este enfoque centrado en las problemáticas del cortometraje frente a las leyes de protección a la cinematografía es además retomado por Fernando Birri (1964), quien incorpora al corto dentro del funcionamiento de la Escuela Documental de Santa Fe perteneciente a la Universidad Nacional del Litoral. Si bien la ley de cine es un aspecto nodal, Birri manifiesta que la renovación del cine nacional que ha comenzado con el cortometraje sólo podrá desarrollarse mediante la concreción de un método de trabajo y una técnica profesional. En otras palabras, se pone en juego la necesidad de formación y la escuela de cine de Santa Fe figura, en ese contexto, como aquella vía capaz de satisfacer tales objetivos. Acerca de esta misma institución, Gustavo Ceccato y Marcelo Maina (1990) relatan el proyecto inicial de Birri, describen los diferentes períodos por los que atravesó y mencionan los trabajos de cortometraje realizados en el seno del Instituto, en el marco contextual de un país minado por gobiernos antidemocráticos. Si bien los textos fílmicos no son analizados en profundidad, estos son relevados dando a conocer la importancia que tuvieron en el campo artístico y político nacional.

En el mismo tópico de las escuelas de cine, Romina Massari, Fernando Martín Peña y Carlos Vallina (2006) trabajan en torno a la Escuela de Cine de la Universidad Nacional

animaciones. Por otro lado, menciona y distingue aquellos documentales con fuerte impronta de ficción, los documentales de vertiente expresiva más personal, y en otra categoría, los cortometrajes de carácter experimental o *underground*. Desde nuestra perspectiva, trabajaremos con las tres categorías fílmicas que consideramos más importantes dentro del cortometraje y en relación a la modernidad cinematográfica de forma general: la ficción, el documental y el cine experimental. Analizaremos asimismo subvariantes, intercambios y entrecruzamientos.

de La Plata. Allí se señalan las diferentes etapas en su desarrollo, se marca la orientación teórica de los primeros momentos, el vínculo con el cortometraje del exterior y la concepción del documental como herramienta básica. Se incluye un apéndice con una descripción sucinta de los cortometrajes producidos en dicha escuela, rescatados en los años noventa. Del mismo modo, Oscar Moreschi (2012) examina el despliegue del Departamento de Cinematografía de la escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba en los años sesenta y setenta. En dicho trabajo el autor expone la conformación del departamento en tres unidades –la escuela, el centro de producción y el centro de difusión–, los convenios con otras universidades e instituciones para producir películas de cortometraje y la participación de directores reconocidos como docentes invitados. Asimismo, Sofía Bilbao y Nadia Paola Robles (2011) recorren el funcionamiento del Instituto de Cine de la Universidad de Buenos Aires, exponen la diferencia entre las diversas escuelas de cine e insertan la producción de cortometrajes entre la vanguardia y la pedagogía. Igualmente, Néstor Díaz Suárez y Amalia Enrico (2006) historizan la actividad del Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán. Los vínculos con entidades como el Fondo Nacional de las Artes en el financiamiento de cortometrajes, la participación de directores reconocidos y la relación con la Televisora Universitaria son los tópicos que sobresalen en este documento.

Desde otro punto de vista, María Aimaretti, Lorena Bordigoni y Javier Campo (2009) estudian las producciones fílmicas de la Escuela Documental de Santa Fe a partir de un anclaje político y social. Los cortos examinados son abordados analíticamente a través de los niveles expresivo y semántico. La funcionalidad de los recursos fílmicos utilizados en cada film es conjugada con una interpretación de sentido que tiene en cuenta las condiciones de producción de las realizaciones. Como complemento del análisis inmanente, estas son integradas en un contexto socio-político e institucional que destaca el funcionamiento de la escuela, la relación de estos films con el cine político de finales de los años sesenta y la comunión de los cineastas latinoamericanos entre sí.

Sin embargo, la Historia y la Teoría del cine político argentino no han reparado debidamente en las potencialidades del cortometraje, ni tampoco en el aspecto estético y renovador de este cine de carácter documental y social. Si bien títulos emblemáticos como *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1966-68) y *El camino hacia la*

muerte del viejo Reales (Gerardo Vallejo, 1971) se conformaron en tanto largometrajes, el corpus de cortos de extracción política supera con creces el número de films de larga duración. Al mismo tiempo, preocupados por desarrollar los aspectos ideológicos que conectan a esta práctica cinematográfica particular con la serie social, los textos canónicos ponen en un segundo plano la evolución interna de la serie estética. No obstante, hallamos excepciones. Por ejemplo, Mariano Mestman (2010) trabaja, entre otras cosas, la presencia de las voces de sujetos subalternos en el cine político argentino de los años sesenta y setenta –y su vinculación con los avances tecnológicos y las modalidades del documental recuperadas del viejo continente– como un claro gesto renovador. Su análisis aplicado a los films de largometraje citados anteriormente podrían trasladarse al campo del cortometraje. Por otro lado, Susana Velleggia (2009) expresa que, aunque las novedades a nivel estético estaban subsumidas a las posibilidades ideológicas, se pueden encontrar marcas estéticas que se repiten en los films argentinos y de la región. A su vez, la autora reconoce en el cine documental la base del cine revolucionario y las potencialidades de los nuevos *pasos* fílmicos, pero no menciona al cortometraje como dinamizador de las propuestas políticas locales. En este mismo trabajo se recopilan los manifiestos de las corrientes y grupos más influyentes del cine político nacional como la Escuela documental de Santa fe y el vínculo del cine y el subdesarrollo, de Fernando Birri; el Tercer cine y el Grupo Cine Liberación, de Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo; el Grupo Cine de la Base, con Raymundo Gleyzer, Álvaro Melián y Nerio Barberis. A pesar de haber estado en contacto directo con el cortometraje como dispositivo de acción, este no es mencionado como primordial en los escritos fundadores.

En otro texto, Susana Velleggia y Octavio Getino (2002) desarrollan las características generales del cine político de la región latinoamericana –la permeabilidad del cine a las circunstancias sociales en un marco de luchas populares y agitación social, la realidad histórica como materia prima, el rol activo del director y los espectadores, la voluntad de ruptura con el cine institucional, entre otros– y destacan la posibilidad de innovación estética, a pesar del carácter panfletario y la efectividad política de la mayoría de estas producciones. No obstante, los autores no ahondan en los procedimientos utilizados. Luego analizan los componentes específicos de este cine teniendo en cuenta los objetivos, el discurso y los modos de producción. Resulta pertinente destacar que se mencionan ciertas cualidades que el cine de cortometraje permite dinamizar –la

construcción del sentido en el debate, la noción de un espectador activo, la promoción de procesos de reflexión, la ruptura de los condicionamientos perceptivos—, sin embargo este no es incorporado al análisis como componente central del cine político estudiado.

Por último, rescatamos el completo trabajo de Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (Ed.) (2009; 2011) quienes, a través de dos extensos volúmenes sobre el recorrido del cine político y social en Argentina desde sus inicios hasta la actualidad, rompen con la noción tradicional que establece el surgimiento del cine político en los años sesenta. Sumado al texto ya citado de Aimaretti, Bordigoni y Campo, otros artículos de estos libros que se corresponden con nuestro período están centrados en algunos autores y corrientes que hicieron del cortometraje una herramienta indispensable. En el primer volumen, Marcos Adrián Pérez Llahí (2009) se encarga de examinar el encuentro entre Raymundo Gleyzer y Jorge Prelorán a mediados de los años sesenta a través de la mención de los cortometrajes que realizaron juntos. Desde una perspectiva más analítica, Javier Campo (2009) se ocupa del film *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (Realizadores de Mayo, 1969), compuesto por cortometrajes autónomos con una temática en común. Allí se desarrollan las variantes estéticas y las estrategias políticas de cada uno de los episodios. En el segundo volumen, Carla Masmun y Denise Mora (2011) se abocan a Raymundo Gleyzer y el Cine de la Base, señalan algunos cortos producidos por el colectivo y discuten en torno a los debates estético-políticos del período. Masmun (2011) dedica otro artículo sobre la misma temática, más extenso y acabado, ahora sí nucleado en el análisis de los rasgos centrales de los films producidos por Gleyzer y su grupo.¹³ Por otro lado, Campo (2011) y Pérez Llahí (2011) escriben dos capítulos centrados en el cine etnográfico argentino donde retoman nuevamente algunas producciones de Gleyzer y Prelorán pero con el foco de atención puesto en nociones teóricas y contextuales más que en el análisis minucioso de los textos fílmicos.

Finalmente, en relación al cine experimental argentino, si bien se ha estudiado relativamente poco, se han realizado consideraciones en torno a su inclusión dentro de la modernidad. No obstante, y a pesar de ser el corto la medida privilegiada por los directores de cine experimental, no se ha hecho hincapié en las potencialidades que el

¹³ Para acercarse a un estudio textual y contextual de las obras de corta duración realizadas por Raymundo Gleyzer y el Grupo Cine de la Base, ver también: Peña, Fernando Martín y Carlos Vallina (2000), *El cine quema. Raymundo Gleyzer*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

film breve brinda a este tipo de modelo cinematográfico. Andrés Denegri (2012) profundiza en la escena del cine experimental argentino de los años sesenta y setenta mediante la recuperación de las experiencias del Instituto Di Tella, y principalmente a través del trabajo en torno al Grupo Goethe –conformado por Narcisa Hirsch, Claudio Caldini, Marie-Louise Alemann, Juan Villola, Horacio Vallereggi, Juan José Mugni y Adrián Tubio–, foco vital de producción del cine experimental local. El autor señala la radicalización de las formas en dichos realizadores, su vinculación inicial con UNCIPAR (Unión de Cineastas de Paso Reducido), y la relación con la cultura *underground* y el contexto socio-político nacional. Sin embargo, no se exhibe un análisis cinematográfico de las obras ni tampoco se explicita la presencia ineludible del cortometraje como medio de experimentación.

Desde otra perspectiva, Eduardo Russo (2011) examina el cine experimental del Grupo Goethe en conexión con el cine *underground* argentino, y en comparación con el cine experimental en España, para desembocar en el videoarte local de finales de los años noventa y principios del siglo XXI. En dicho trayecto menciona algunos cortometrajes del período 60-70 y asienta en frases concisas sus rasgos primordiales. En una línea similar, Paula Wolkowicz (2014)¹⁴ desarrolla un artículo completo y minucioso acerca de la relación entre el cine experimental y el cine *underground* argentino. Aquí comenta las similitudes y diferencias entre ambos, marca las referencias y apropiaciones foráneas –principalmente de Norteamérica–, e indica los principales textos fílmicos de los dos grupos. Rescatamos una diferencia clave que, si bien no es profundizada por no responder a los objetivos del ensayo, resulta de suma importancia para nuestro trabajo: la elección de formatos y duraciones. Mientras que los integrantes del Grupo Goethe produjeron generalmente cortometrajes en el formato súper 8, los referentes del *underground* se apoyaron en el largometraje, casi siempre en 16 mm.

Otro conjunto de textos se nuclea en torno a realizadores puntuales. Este es el caso de Pablo Marín (2010) quien, dentro del *Catálogo Narcisa Hirsch* editado por Alejandra

¹⁴ Este trabajo, junto con otros que mencionaremos a continuación, forman parte de un *Dossier* publicado en el año 2014 en la revista *Imagofagia*, editado por Clara Garavelli y Alejandra Torres, dedicados al cine y al video experimental en Argentina. Al año siguiente el proyecto fue ampliado y publicado en papel por la editorial Librería bajo el título *Poéticas del movimiento. Aproximaciones al cine y video experimental argentino*. Si bien esta compilación se centra más bien en autores, obras, corrientes y estéticas contemporáneas, ciertos artículos están enfocados en las producciones experimentales del período establecido para nuestra tesis.

Torres, escribe un artículo sobre Narcisa Hirsch donde establece las bases del cine estructural en el viejo continente para luego realizar un detallado análisis de dos de las obras más importantes de la realizadora –*Come out* (1971) y *Taller* (1975)– dentro de esta corriente de cine experimental. Los dos escritos siguientes están incluidos en el *Dossier* sobre cine y video experimental recién señalado. El primero es un ensayo-homenaje a Narcisa Hirsch donde Rubén Guzmán (2014) articula datos fácticos con apreciaciones subjetivas en torno a la vida y obra cinematográfica de la artista, retomando entre otros films aquellos que hemos incorporado al corpus. En el segundo, Mario Alberto Guzmán Cerdio (2014) estudia el cine experimental de Silvestre Byrón y Claudio Caldini a partir de dos nociones: la narración y el trabajo de percepción del espectador. De este modo, el autor analiza brevemente las obras de ambos directores en el cruce de dichos conceptos. Por otro lado, Karen Alejandra Toro (2012) dedica un breve ensayo a la obra de Marie-Louise Alemann. La autora reseña la experiencia del Goethe y plantea algunas cualidades específicas de su cine, como por ejemplo la autorreferencialidad, el paso del tiempo, las presiones sociales y el simbolismo arcaico.

En última instancia, dos textos teóricos sobre el cine experimental argentino también merecen ser tenidos en cuenta como parte del recorrido bibliográfico sobre la temática abordada. En primer lugar, Silvestre Byrón (1998) desarrolla el concepto de Modo de Representación Opcional (MRO) para hablar del cine experimental argentino de los años sesenta y setenta, en contraposición al cine de autor y al cine político de la misma época. A diferencia del oficialismo y la oposición, la opcionalidad, según el autor, se basa en nuevos sistemas de representación, el inconformismo, la autonomía y la libertad. En segundo lugar, Ricardo Parodi (1995; 1997) examina asimismo el cine experimental nacional del período. Este retoma la opcionalidad aunque centra su investigación, a partir de un enfoque eminentemente semiótico, en la teoría de la imagen, la representación y los aspectos y relaciones perceptuales.

De acuerdo con el repaso de estos antecedentes se desprende la ausencia de un trabajo integral que profundice las cualidades y funciones del cortometraje argentino más allá de su modalidad formativa, que justifique su relación con la modernidad cinematográfica a partir de un análisis textual y pormenorizado de las producciones fílmicas, y que constata la transversalidad del fenómeno en el macro-período.

III. Tesis a sostener

Los años comprendidos entre mediados de la década del cincuenta y de la del setenta en Argentina estuvieron marcados por una acelerada modernización cultural y por una intensa efervescencia política y social. El impulso renovador se vio reflejado en la creación de nuevas instituciones, nuevos agentes y un nuevo público para estas propuestas (Longoni y Mestman, 2002). Tanto el teatro, la literatura, la pintura, el cine como el campo intelectual articularon experiencias extranjeras recientemente ingresadas con expresiones locales novedosas. Hacia mediados de los sesenta el debate acerca de la función social del arte –y del intelectual– cobró particular relevancia. La politización radical del campo cultural resultó inminente.

Como bien expresamos con anterioridad, el fenómeno del cortometraje comenzó a gestarse lentamente en los inicios de los años cincuenta. Conforme a lo ya explicitado podríamos sostener que, en términos de Raymond Williams (1988), el cortometraje se configuró en tanto una formación cultural¹⁵ de carácter emergente puesto que manifestó “los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones” (1988: 145). Este adoptó enfoques alternativos y también oposicionales a la institución cinematográfica dominante,¹⁶ aunque en algunos casos pretendió mantener ciertas relaciones con esta última y desembocar en una forma renovada de la cultura dominante.

Teniendo en cuenta lo expuesto, la *primera hipótesis* de la presente investigación afirma que el cortometraje del período 1950-1976 antecedió, acompañó y en algunos casos radicalizó el desarrollo de la modernidad cinematográfica local, puesto que los textos fílmicos de cortometraje evidencian la experimentación y la autorreflexión del medio expresivo, así como también asumen una postura de crítica y de denuncia social, rasgos usualmente adjudicados al cine moderno argentino de largometraje. En este sentido, el cortometraje presentó variantes alternativas al canon cinematográfico dominante –con diferentes matices internos o gradientes– en tres modalidades que actuaron de forma

¹⁵ Según Williams, las formaciones son “los movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales” (1988: 139).

¹⁶ Esta postura activa beligerante frente a la institución cinematográfica –entendida como la maquinaria que incluye los circuitos de producción, promoción, distribución, exhibición y recepción dominantes– terminó por extenderse más allá del campo artístico, abriéndose camino frente a los gobiernos antidemocráticos de turno.

conjunta y articulada, y que en cierta medida fueron compartidas por el largometraje moderno: 1) económico-productiva; 2) estética; 3) socio-política.

La *segunda hipótesis* sostiene que la fuerte presencia y constancia del cortometraje a partir de la segunda subfase dentro del período estudiado fue el resultado de una convivencia de posturas disímiles frente al film de corta duración, donde intervinieron diversos grados de conciencia sobre dicho medio expresivo y actitudes diferenciadas frente a la institución cinematográfica, es decir, relaciones que tendían hacia lo dominante (renovado), lo alternativo y lo oposicional. Estas son: 1) el corto como carta de presentación y pasaje al largometraje; 2) el corto como herramienta de formación; 3) el cortometraje como medio de expresión particular, dividido en tres vertientes: a) en búsqueda de legitimidad y profesionalización de la práctica, b) con fines inmanentes – cine experimental–, c) con fines extra-artísticos –documental socio-político–. En contraposición a la concepción tradicional que opone de forma estricta la perspectiva del corto como instancia de formación frente a la noción de autonomía, nos proponemos complejizar los términos y las nociones implicadas en esta dualidad. En primer lugar, la formación¹⁷ y la experimentación van de la mano y subyacen en las cinco aproximaciones que hemos planteado, aunque algunas lo postulen como una prerrogativa propia. En segundo lugar, independientemente de las funciones y objetivos perseguidos, el cortometraje evidencia su carácter en tanto medio de expresión singular. En definitiva, son estas dos reformulaciones las que permiten a nivel histórico y en términos textuales, gracias a las cualidades propias del cortometraje y teniendo como referencia las modalidades de alternatividad, aseverar que el corto ha materializado la renovación del cine nacional en esta etapa. A su vez, podríamos aventurar que la tensión entre los diferentes tipos de relaciones externas, en palabras de Williams (1988), es lo que posibilitó sostener tal renovación de forma constante.

Como complemento a esta hipótesis estamos en condiciones de recuperar la periodización establecida y señalar la preponderancia de algunas de las concepciones sobre el corto mencionadas: entre 1958 y 1965 primó la postura de carta de presentación para insertarse en el medio y la utilización del corto como instrumento de aprendizaje. Esto se debe a que entre 1960 y 1965 se desarrolló la Generación del sesenta –con films

¹⁷ La formación implica tanto impartir educación como adquirir experiencia propia.

de ficción–, también conocida como el Nuevo Cine argentino, donde intervinieron varios realizadores que comenzaron su labor en el cortometraje. Asimismo, desde la creación de las escuelas de cine hasta mediados de la década del sesenta, la prioridad de dichas entidades consistió en la formación técnica y formal de realizadores. A partir de 1966,¹⁸ como resultado de la radicalización política y una fuerte represión que continuará hasta el golpe de Estado de 1976 y recrudescerá aún más durante su intervención, el corto como vehículo de acción y aprehensión del receptor cobró mayor relevancia. De este modo, el salto hacia el largometraje se aplacó, puesto que la Generación del sesenta había desaparecido para la fecha y los cineastas pertenecientes a las escuelas de cine extremaron sus expresiones, así como fueron surgiendo al mismo tiempo los colectivos de realización clandestinos, desentendidos en ese entonces de la participación en el medio institucional. Finalmente, tanto la búsqueda de legitimidad como la expresión del corto con fines inmanentes atravesaron el período de forma particular. En relación a la primera, esta posición fue sostenida principalmente por la Asociación de Realizadores de Cortometraje en la lucha por obtener la obligatoriedad de exhibición y el fomento al corto dentro de los confines tradicionales de la institución. A mediados de los años setenta su presencia se diluyó. Por otro lado, cierto cine experimental –por fuera de los márgenes del sistema– tuvo apariciones esporádicas en la primera y segunda subfase, pero su incursión más fuerte se produjo a mediados de los años sesenta y durante los setenta con el Instituto Di Tella y el Grupo Goethe, en correlato con la efervescencia cultural y política acaecida por aquel entonces.

Por último, la *tercera hipótesis* postula que a pesar de no haber tenido una exhibición y explotación comercial, el film breve circuló y fue ampliamente difundido a través de canales alternativos como ciclos, muestras, festivales y cineclubs. Esto permitió que el mismo ocupara nuevos espacios y entrara en la consideración de la crítica –especializada y periodística– y del campo cinematográfico en general, a través de los premios y el reconocimiento entre los pares, logrando de este modo la legitimación del *cortometrajista* en tanto hacedor de una práctica con valor propio.

¹⁸ Fijamos simbólicamente esta fecha que responde al inicio del golpe de Estado. No obstante, las consecuencias en el ámbito cultural y específicamente cinematográfico fueron desarrollándose de forma progresiva en los años subsiguientes.

IV. Marco teórico, metodología y corpus

Las hipótesis propuestas determinaron dos ejes a partir de los cuales se estructuró la tesis: el primero, de índole histórico; el segundo, de carácter estético-expresivo, que retoma los datos contextuales para situar el análisis fílmico.

Con el objetivo de comprender el papel del cortometraje en el marco de la modernidad fílmica local –premisa de la primera hipótesis–, en primera instancia se realizó un recorrido por el desarrollo del cortometraje en Argentina, desde los orígenes hasta el período estudiado –reparando a su vez en el devenir del corto durante las décadas siguientes–. Llegado a este punto se tuvieron en cuenta las diferentes modalidades que el corto fue adquiriendo, el rol del Estado en relación a su promoción, las diversas instituciones y entidades que impulsaron y favorecieron la producción de films breves y las conexiones directas con el cine moderno de largometraje. Asimismo, y como complemento, se señalaron las vinculaciones transnacionales que pudieron observarse entre el corto y los componentes de la modernidad en Latinoamérica, Estados Unidos y Europa. Por otro lado, se justificó la constancia del cortometraje y la periodización sostenida en el cruce de la serie estética y la serie social –premisa de la segunda hipótesis–: las cinco aproximaciones hacia el cortometraje –carta de presentación, formación, legitimidad y expresión autónoma en sus dos variantes– fueron examinadas en relación a las diferentes instituciones en juego ligadas al hecho artístico –asociaciones, talleres, escuelas, institutos estatales y privados–, y sobre la base de las transformaciones socio-políticas del momento –vaivenes legislativos, cambios de gobierno, golpes de Estado–.

La segunda línea de la investigación se sustentó a través de tres grandes núcleos teóricos y una propuesta metodológica concreta: 1) la noción de modernidad que incluye el campo específico de la modernidad cinematográfica; 2) las cualidades y potencialidades del cortometraje, y 3) los rasgos y las modalidades relativas a las categorías fílmicas de ficción, documental y cine experimental. La metodología consistió en el análisis textual que se desprende de la corriente semiótica. Se acudió asimismo al aporte brindado por la narratología. A continuación ahondamos en dichos postulados teóricos y metodológicos.

Adoptamos el concepto de modernidad acuñado por Clement Greenberg (2006), quien entiende que la esencia de lo moderno es el uso de los medios específicos de una disciplina en pos de realizar una autocrítica. Como añadidura a esta primera aproximación general recurrimos también a una de las perspectivas de la noción propuesta por Jürgen Habermas, puesto que afirma que “el término moderno expresa la conciencia de una época que se mira a sí misma en relación con el pasado” (1984: 131). A su vez, sumamos las reflexiones en torno a la modernidad suscitadas por Fredric Jameson (2006). Tres fundamentos iniciales de este autor resultaron productivos: la modernización como una dimensión de la modernidad, que implica una relación estrecha con la tecnología y el progreso; la existencia de *modernidades alternas*, diferentes al modelo anglosajón hegemónico, y la utilización del término modernismo en referencia a la esfera estética. Por otro lado, propone dos modelos para comprender el concepto de modernidad: el primero, dentro del marco de las categorías temporales; el segundo, desde la lingüística, entendiéndolo como un vehículo deíctico que refiere al contexto de enunciación despojado de carácter histórico. Luego incorpora la distinción de Hans-Robert Jauss entre la visión cíclica y tipológica de lo moderno, para concluir que “la primera organización perceptiva (la identificada como ‘cíclica’) [debe ser entendida] como una conciencia de la historia investida en la sensación de una ruptura radical” (Jauss, 2006: 28); mientras que la tipológica pone atención en la originalidad de un período en relación a un tiempo anterior. Ambas perspectivas se complementan mutuamente. En este sentido, la ruptura con la tradición y la reflexión sobre los medios expresivos del arte cinematográfico son las primeras ideas que nos permitieron estudiar al cortometraje en relación al cine clásico –que se mantuvo como dominante hasta mediados de los años cincuenta– y respecto a su presente inmediato, el cine moderno.

En el plano puntual de la modernidad en el cine cinco autores resultaron pertinentes. El primero de ellos, José Enrique Monterde (1996), realiza un análisis exhaustivo y sistemático acerca de los caracteres principales de la modernidad cinematográfica. Este discute la concepción temporal del término, examina sus orígenes, hace un paralelismo con las otras artes y sugiere un modelo propio en contraposición al Modo de Representación Institucional (MRI) característico del cine clásico-industrial. Precisamente, el punto nodal de la modernidad cinematográfica radica en “la autoconciencia narrativa [que] se manifestará por la presencia explícita o implícita de las marcas de enunciación de lo que ahora se asume como hecho discursivo” (1996: 42-

43). El autor afirma que las principales vías sobre las cuales se harán visibles estas marcas son el montaje y la puesta en escena. De esta forma, la conciencia lingüística y las huellas del discurso recaen nuevamente en la centralidad de los medios expresivos del lenguaje fílmico. Esta premisa nos otorgó una herramienta precisa para analizar nuestro objeto de estudio y establecer los vínculos con la modernidad fílmica local.

Por otro lado, Domènec Font (2002) confecciona un itinerario de los principales films y autores de la modernidad cinematográfica en Europa. El teórico catalán pone el acento en la forma de expresión del relato como característica central de la escritura fílmica moderna. “Es la forma del relato lo que determina sustancialmente la escritura fílmica moderna, a través de un particular encuentro entre el cine y la narratividad” (2002: 262-63). En términos de apoyatura teórica Font cita a autores como David Bordwell y Christian Metz, con la intención de profundizar, a través de instrumentos provenientes de la narratología y la semiótica, los modos de funcionamiento del relato y la narración en el cine de la modernidad.

De este modo, tomamos las características propuestas por David Bordwell (1996) en torno a la narración del cine de arte y ensayo europeo, emparentado con el cine moderno. Este se origina en el cruce de tres vertientes: el realismo objetivo, el realismo subjetivo o expresivo, y el comentario narrativo abierto. Las tres aportaron claves para entender los rasgos renovadores de cierto corto ficcional argentino: la primera apunta al trabajo sobre asuntos reales vinculados a lo coyuntural y a la estructura narrativa; la segunda se basa en los personajes con objetivos poco claros cuya subjetividad se materializa en la construcción espacio-temporal; y la tercera se manifiesta en la enunciación a modo de autoconciencia, explicitando el acento puesto en el lenguaje fílmico.

Desde un punto de vista diferente, Lauro Zavala (2005) emprende un análisis diferencial entre los cines clásico, moderno y posmoderno. El cine moderno se construye a partir de una tradición de ruptura frente a las convenciones del cine clásico y devela una visión personal del artista sobre las potencialidades estéticas del lenguaje fílmico. No obstante, si bien el autor reconoce algunas cualidades comunes a este cine –sonido asincrónico, edición expresionista, espacio autónomo, intertextualidad, final abierto– expresa que no puede haber ninguna regla para constituir un film moderno, puesto que “el cine moderno se define por su novedad contextual, la cual termina siendo necesariamente

contingente” (Zavala, 2005, parra 31). Este enfoque nos permitió tomar rasgos compartidos por la modernidad cinematográfica a nivel global, y también nos brindó la posibilidad de encabezar la búsqueda de las especificidades del cine moderno argentino.

Por último, Paulo Antonio Paranaguá (2003) estudia el cine de América Latina a través de una perspectiva comparatista que fomenta articulaciones en términos de producción, mercado, sociedad, política, etc. entre las cinematografías periféricas, adoptando un marco regional que mantiene las especificidades de cada una, ya que estas presentan diferencias en cuanto a volumen, continuidad y recepción de la producción local. De esta aproximación se desprenden dos premisas que fueron útiles para el estudio de la modernidad cinematográfica argentina. La primera entiende que, como consecuencia de las divergencias, las nociones de tradición y modernidad, clasicismo y renovación, adquieren un particular significado en el cine de los diversos países. Es decir que, en sintonía con el pensamiento de Zavala, la renovación del cine responde a la variable contextual. En segundo lugar, esta orientación regional de las cinematografías de América Latina comprendidas como dependientes nos permitió abordar las relaciones vinculares entre estas y los diálogos establecidos con los modelos y centros dominantes.

En cuanto a las conceptualizaciones en torno al cortometraje las reflexiones de Paulo Pécora (2008) resultaron esenciales. El cortometraje es analizado en el marco de la producción independiente y se hace hincapié en el carácter democrático, la autoconciencia y la marginalidad que lo caracterizan. El autor se aparta de las nociones tradicionales de *género* y *formato* para describir al film corto, así como también pone en crisis su condición de trámite previo necesario para acceder al largometraje. En contraposición, busca la especificidad del cortometraje en la libre creación y en “su carácter de refugio y espacio de resistencia” (2008: 380). Por otro lado, Mariangel Bergese, Isabel Pozzi y Mariana Ruiz (1997) postulan que el corto se define asimismo por la posibilidad de cambio y transformación, y el rol activo del espectador.

De los textos referidos al cortometraje argentino que hemos descripto en el Estado de la cuestión recuperamos algunos puntos claves con la intención de profundizarlos y/o problematizarlos: lineamientos formales y temáticos sobre determinados films breves, el debate formación/autonomía (Mahieu, 1961a); informes de producción del cortometraje que permitieron constituir la periodización (Feldman, 1990); clasificaciones y

tipificaciones dentro del cortometraje (Listorti, 2003); componentes expresivos y políticos de los cortos pertenecientes al Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral (Aimaretti, Bordigoni y Campo, 2009).

En otra perspectiva, una serie de autores que trabajan sobre diversas particularidades del cortometraje de ficción fueron de utilidad a la hora de conformar un modelo de abordaje teórico en relación al film corto. Elsa Carolina Vanegas Bolaños y Nathalia Villegas Ruiz (2008) exponen las diferencias entre el cortometraje y el largometraje a partir de tres categorías: la rentabilidad, el rodaje y el guión. Este último presenta un mayor interés ya que expresa las cualidades del corto en el terreno de la narración. Asimismo, Pat Cooper y Ken Dancyger (1998) centran su estudio íntegramente en el guión de cortometraje y sostienen que el mismo se define por una simplificación tanto de la trama como del número de personajes. Al igual que estos primeros autores, Luisa Irene Ickowicz (2008) compara las características entre el corto y el largometraje a partir del nivel de la historia: el film breve narra un solo acontecimiento, produce un efecto único, presenta una unidad temática, y a su vez la concentración y la duración le brindan mayor intensidad y efectividad. Desde un punto de vista similar, Richard Raskin (1998) desarrolla cinco parámetros para el diseño de la historia en el cortometraje de ficción, que funcionan de a pares. El esquema puede utilizarse como herramienta analítica. En otra dirección, Lola Fernández y Montaña Vázquez (1999) ponen en claro que el corto no es un pequeño largo, que la fuerza de la imagen debe convertirse en un elemento más del guión y que la importancia de los diálogos es tan valorable como la ausencia de ellos. Por su parte, Thierry Méranger (2007), en su recorrido por la historia del cortometraje en Francia, expone algunas pautas teóricas. Este entiende que la fuerza del cortometraje está en la concentración de la acción, personajes en búsqueda de sí mismos y el recurso ingenioso a la música. El autor hace hincapié asimismo en la adecuación del formato al propósito: es decir, la duración estaría establecida por la historia y no determinada de antemano.

Asimismo, y en relación al cine político, enmarcamos la investigación de los cortos de carácter socio-político dentro de la corriente de pensamiento sostenida en los trabajos de Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (2009, 2011) que ya hemos distinguido en el Estado de la cuestión, e hicimos hincapié en dos cualidades de este cine señaladas por Susana Velleggia (2009) en un texto que también hemos incluido en los antecedentes de la

tesis: por un lado, la confluencia de tres movimientos de la historia del cine —el cine soviético clásico, el neorrealismo italiano y el cine de autor francés—; por el otro, el concepto de efectividad que apunta a las consecuencias extra-cinematográficas que se desprenden de la relación del cine con sus destinatarios. Incorporamos además la noción de cine interrogativo que propone Bordwell (1996) a propósito del cine político de los años sesenta, donde la influencia del cine histórico-materialista se articula con un reparo consciente sobre el dispositivo. A su vez, resultó necesario reflexionar acerca de las modalidades del documental y su productividad en el cortometraje de nuestro período. Para ello consideramos los escritos de Bill Nichols (1997), su relectura a cargo de Antonio Weinrichter (2004) y las reflexiones de García y Ortega (2008) respecto del cine directo. A su vez, dos conceptos complementarios nos permitieron ahondar en las especificidades de una tendencia amplia dentro del corto documental argentino abordado: el testimonio; sus usos, configuraciones y funciones (Aprea, 2010, 2012 y 2015; Mestman, 2010); y la identidad (Brubaker y Cooper, 2001) en relación a los sectores marginados.

Por último, en cuanto al cine experimental, creímos pertinente partir de una tesis de licenciatura sobre la historia del cine experimental (González Zarandona, 2005), puesto que reúne a una gran cantidad de críticos y teóricos del cine experimental con los cuales el autor dialoga. Se tuvieron en cuenta especialmente los siguientes rasgos: 1) la idea del cine experimental como metalenguaje (Small, 1994; Camper, 2004) en el sentido de que: “la película emplea de manera consciente los instrumentos del lenguaje cinematográfico para llamar la atención sobre ellos” (citado en Zarandona, 2005: 35); 2) las condiciones de Colas Ricard: “ensanchamiento de las normas restrictivas y arbitrarias del cine comercial (...); narración compleja, fragmentaria, deconstruida o inexistente; la concepción del film aflora a lo largo del film (...); el filme es ante todo algo personal (...); autoproducción y presupuesto mínimo; distribución y difusión por vías paralelas o cooperativas” (2004, parra 12) y la división entre cine corporal —personal— y estructural —cine de las formas— como tendencias del cine experimental, formuladas por el mismo autor. Por otra parte, estrechamente emparentado a esto último, aparece como fundamental la noción de cine estructural acuñada por Paul Adams Sitney (2002) a propósito de aquellos cineastas que en los años sesenta y setenta realizaban un cine altamente formalista que ponía en primer plano el dispositivo a partir del montaje y la proyección. El autor propone cuatro características comunes a este cine que analizamos en el primer capítulo. Finalmente, de los antecedentes tuvimos en cuenta al crítico

Ricardo Parodi (1995; 1997) en relación a los aspectos perceptuales de la imagen en el cine experimental, entre otras conceptualizaciones; a Sylvestre Byron (1988) en torno al Modo de Representación Opcional; y a ciertos autores como Marín (2010), Guzmán (2014), Guzmán Cerdio (2014) y Wolkowicz (2014), de los cuales extrajimos nociones y expresiones en derredor a la producción fílmica experimental del corpus.

La metodología escogida para abordar el análisis de los films que conforman el corpus seleccionado¹⁹ estuvo centrada principalmente en el análisis textual. Jesús González Requena (1980, 1982) y Jacques Aumont (1983) promueven la aproximación al film como texto. En este sentido, “hablar de texto fílmico es considerar el filme como discurso significativo, analizar su (o sus) sistema(s) interno(s), estudiar todas las configuraciones que se le puedan observar” (Aumont y otros, 1983: 203). De esta forma, se procedió al desglose de cada uno de los cortometrajes en función de analizar detenidamente –aplicando un esquema teórico que articula las conceptualizaciones en torno a la estructura propia del cortometraje y los rasgos específicos de cada categoría fílmica– los elementos significantes constitutivos, y observar aquellas marcas que nos facilitaran relacionar al corto con la modernidad cinematográfica. Asimismo, para este cometido nos hemos apoyado en los diferentes niveles del texto fílmico y puntualmente en algunas de sus aristas: la narración –progreso, distención, ruptura del flujo dramático y ausencia del mismo–, la enunciación –explicitación de la subjetividad del personaje e inscripción del gran imaginador en el relato–, la puesta en escena –transparencia u opacidad en la disposición del encuadre y la fotografía–, el sistema de personajes –concepción psicológica y performática– y la semántica –perspectiva socio-política e ideológica de abordaje–. De este modo, el estudio minucioso de los cortos nos permitió dar cuenta de la variedad de aspectos que abarcó la modernidad en el cine. Por otra parte, esta perspectiva de análisis entiende que el texto no se constituye de forma aislada sino que está antecedido y enmarcado por otros textos. “Esos otros textos lo atraviesan, están presentes, de una u otra forma, en su interior. Y, desde el punto de vista del texto concreto que abordemos, todos esos ‘otros’ textos están presentes en él como códigos” (González Requena, 1980: 58). Este carácter intertextual nos permitió estudiar las

¹⁹ La precisión en el trabajo sobre la forma y la configuración de una descripción detallada, cualidades del análisis textual, han derivado en la decisión de reunir en el corpus de textos fílmicos únicamente cortometrajes a los cuales hemos tenido acceso. Si bien se hicieron mención a títulos de la época que son de acceso restringido o que no han sido conservados, el análisis exhaustivo de las obras requería necesariamente un visionado atento del film.

conexiones entre los films y fortalecer la organización de un corpus. En este sentido, las modalidades de alternatividad atravesaron el análisis textual de cada texto fílmico con el propósito de establecer gradaciones, vinculaciones, y con el objetivo de sostener y visibilizar de forma organizada los aspectos renovadores del cortometraje en el contexto de la modernidad –premisas de la primera hipótesis–.

Como complemento acudimos a ciertas nociones de la semiótica y la narratología. En cuanto a la primera, resultó útil la formulación que realiza Christian Metz (1972) sobre los planos del contenido y la expresión. Tanto uno como el otro portarían una cualidad sustancial –o material– y una organización formal. De este modo, se origina un esquema comprendido por cuatro ejes: la materia del contenido –el tema–, la forma del contenido –el punto de vista ideológico–, la materia de la expresión –los caracteres del soporte fílmico: imágenes en movimiento, signos escritos, voces, ruidos y música– y la forma de la expresión –los recursos y procedimientos cinematográficos–.²⁰ A su vez, revisamos las reflexiones de Francesco Casetti y Federico Di Chio (1994) en torno a los códigos cinematográficos, que se posicionan en el nivel de la expresión. En principio el código es definido en el cruce de tres aspectos: como sistema de equivalencias, *stock* de posibilidades y en tanto conjunto de comportamientos –terreno común–. Luego, la multiplicidad de elementos y variedad de materias que entran en juego en un film derivan en la organización de dichas combinaciones en *códigos cinematográficos* –propios del lenguaje cinematográfico– y *códigos fílmicos* –tomados de otras disciplinas–.²¹ En segundo término, retomamos el concepto de enunciación fílmica²² estudiado por André Gaudreault y François Jost (1995). El subrayado del primer plano, el descenso del punto de vista por debajo del nivel de los ojos, y las imágenes afectadas por cierta deformación, son algunos recursos de subjetividad en la imagen (ídem). Por otra parte, es necesario distinguir entre las marcas de subjetividad de un personaje situado en la diégesis y las huellas que remiten a la presencia de una instancia extradiegética –el gran imaginador o meganarrador– responsable de organizar, ordenar y regular el relato audiovisual. Por último, Francesco Casetti (1989) desarrolla cuatro configuraciones discursivas en torno al punto de vista. Tres de ellas fueron de suma utilidad para encarar

²⁰ Debemos tener en cuenta que en la práctica es casi imposible separar ambos niveles.

²¹ Mencionamos algunos como por ejemplo los códigos visuales de iconicidad, fotograficidad y movilidad, los códigos gráficos, los códigos sonoros y los códigos sintácticos o del montaje (Casetti y Di Chio, 1994).

²² Los indicadores –deícticos– que en la lengua remiten a la presencia del locutor en el enunciado pueden encontrarse en la escritura fílmica como marcas de subjetividad en la imagen y en la banda sonora.

el trabajo de explicitación de las huellas enunciativas en los cortos de la modernidad fílmica local: a) *la configuración del mensaje*: el personaje es el que ofrece la película e interpela al enunciatario; b) *la configuración subjetiva*: el plano subjetivo hace coincidir la visión del personaje con la del enunciatario, y c) *la configuración objetiva irreal*: la manifestación omnisciente y omnipotente de la cámara.

De este modo dividimos la sección de análisis estético-expresivo a partir de los tres modelos cinematográficos mencionados: ficción, documental y experimental. El análisis fílmico se desarrolló en el cruce entre los rasgos de dichas categorías, las características propias del cortometraje, las cualidades de los modelos extranjeros y en el marco de las modalidades de alternatividad. A su vez, distinguimos núcleos o ejes modernizadores que nos permitieron asociar grupos de films. Asimismo, cada apartado hizo alusión a la periodización establecida y a la relación con las perspectivas sobre la funcionalidad del cortometraje –premisa de la segunda hipótesis–. Ahora bien, al final del recorrido se incluyó un capítulo específico para aquellos cortos que evidencian una disolución marcada de las fronteras entre estas categorías fílmicas, puesto que la elección de una categoría base para tales films resultaría por demás arbitraria. Estos cortos comparten con el resto las modalidades de alternatividad, siendo el cruce de modelos un rasgo más de la modernidad cinematográfica.

La selección de cortometrajes destinados al análisis que a continuación se detalla responde a dos premisas: por un lado, tomar los ejemplos más representativos del cine moderno argentino; por el otro, dar cuenta del fenómeno en toda su amplitud.

El corpus de cortometrajes ficcionales es el siguiente: *Contracampo* (Rodolfo Kuhn, 1958), *Moto Perpetuo* (Osías Wilenski, 1959), *El amigo* (Leonardo Favio, 1960), *Crimen* (Ricardo Becher, 1962), *El ciclo* (Raymundo Gleyzer, 1964), *Lucho Robledo* (Diego Eijo, 1965), *Francisco* (Miguel Ángel Materazzi, 1970).

La selección de cortos documentales es: *Un teatro independiente* (Simón Feldman, 1954), *Buenos Aires* (David José Kohon, 1958), *Tire dié* (Fernando Birri, 1958 [1960 versión definitiva]), *Luz...Cámara...Acción...* (Rodolfo Kuhn, 1959), *Faena* (Humberto Ríos, 1960), *Feria Franca* (Hercilia Marino, 1961), *Fiesta en Sumamao* (Aldo Luis Persano, 1961), *Los 40 cuartos* (Juan Oliva, 1962), *Tierra seca* (Oscar Kantor, 1962),

Reportaje a un vagón (Jorge Goldenberg, 1963), *Un largo silencio* (Eliseo Subiela, 1963), *Hombre solo* (Fuad Quintar, 1964), *La tierra quema* (Raymundo Gleyzer, 1964), *Los que trabajan* (Nemesio Juárez, 1964), *Casabindo* (Jorge Prelorán, 1965), *Ceramiqueros de Traslasierra* (Raymundo Gleyzer, 1965), *El hambre oculta* (Dolly Pussi, 1965), *Pictografías del Cerro Colorado* (Raymundo Gleyzer, 1965), *Puerto Piojo* (Rodolfo Freire y Luis Cazes, 1965), *Hachero Nomás* (Jorge Goldenberg, Hugo Luis Sonomo, Patricio Coll y Luis Zanger, 1966), *Observatorio* (Carlos Vallina y Ricardo Moretti, 1967-69), *Chucalezna* (Jorge Prelorán, 1968), *Iruya* (Jorge Prelorán, 1968), *Olla popular* (Gerardo Vallejo, 1968), *Pescadores* (Dolly Pussi, 1968), *Argentina, Mayo de 1969: los caminos de la liberación* (Realizadores de Mayo, 1969), *Muerte y pueblo* (Nemesio Juárez, 1969), *La memoria de nuestro pueblo* (Rolando López, 1970-72), *Swift* (Raymundo Gleyzer, 1971), *Banco Nacional de Desarrollo* (Raymundo Gleyzer, 1972), *En busca de San la Muerte* (Jorge Ott y Mario Molina y Vedia, 1972), *Cine testimonio N°1: Sección Obras* (Nemesio Juárez, 1973), *Ni olvido ni perdón 1972, la Masacre de Trelew* (Raymundo Gleyzer, 1973), *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: la huelga obrera en la fábrica INSUD* (Grupo Cine de la Base, 1974), *Monopolios* (Miguel Monte, 1975).

Los cortometrajes experimentales son: *La flecha y un compás* (David José Kohon, 1950), *Dimensión* (Aldo Luis Persano, 1960), *Caperucita roja* (Juan Fresan, 1965), *Toc toc* (Luis Bras, 1965), *La máquina* (Jorge Prelorán, 1967-78/75), *Bongo rock* (Luis Bras, 1969), *Puntos* (Luis Bras, 1969), *Sin nombre* (Alberto Fischerman, 1970),²³ *Come out* (Narcisa Hirsch, 1971), *Film-Gaudí* (Claudio Caldini, 1975), *Taller* (Narcisa Hirsch, 1975), *Ventana* (Claudio Caldini, 1975), *La danza de los cubos* (Luis Bras, 1976), *Vadi-Samvadi* (Claudio Caldini, 1976 [1981 remake]).

Los cortos que plantean cruces entre las categorías son: *La verdadera historia de la primera fundación de Buenos Aires* (Fernando Birri, 1959), *Spilimbergo* (Jorge Macario, 1959), *Cirugía* (Luis Vesco, 1960), *Homero Manzi* (Edmund Valladares, 1962/63), *Buenos Aires en camiseta* (Martín Schor, 1963), *Discepolín* (Edmund Valladares, 1963/66), *El nacimiento de un libro* (Mario Sábato, 1963), *La pampa gringa*

²³ Este cortometraje formó parte de una serie de films realizados en el marco del **Primer Encuentro Nacional de Cine** celebrado en Santa Fe en contra de la censura. Directores de Buenos Aires fueron invitados por sus compatriotas santafesinos a participar del evento, y estos llevaron una especie de manifiesto fílmico de vanguardia. El corto de Fischerman es el único que se conserva.

(Fernando Birri, 1963), *Gaitan a casa* (Raúl Beceyro, 1964), *Kechuografías* (Héctor Franzi, 1964), *El bombero está triste y llora* (Pablo Szir y Elida Stantic, 1965), *Sobre todas estas estrellas* (Eliseo Subiela, 1965), *Single –un ejercicio incompleto–* (Alberto Yaccellini, 1967 [1970]), *Permanencia* (Mario Sábato y Pablo Szir, 1969), *Campos bañados de azul* (Silvestre Byron, 1971), *Guernica* (Alfredo Mina, 1971), *Grabas* (Arnaldo Valsecchi, 1974), *El día del caramelo* (Héctor Compairé –Kalondi–, 1976).

Ahora bien, resulta oportuno destacar dos cuestiones en torno a la forma de organizar el corpus fílmico: la transversalidad y operatividad de las categorías de ficción, documental y experimental en el macro-período, por un lado; la hibridación de estas, por el otro. La efectiva presencia de los entrecruzamientos no anula la validez de la categorización tradicional.

En relación a la primera, el peso de las tres categorías en el cortometraje del período 1950-1976 y la transversalidad de las mismas señalaron la pertinencia a la hora de agrupar de este modo el corpus. Tanto la ficción, el documental como el cine experimental han sido altamente productivos dentro del film breve moderno durante prácticamente veinticinco años.²⁴ A pesar de la dinamicidad de los cruces, resulta todavía posible reconocer en una gran cantidad de films breves criterios formales, disposiciones estéticas y objetivos concretos claramente emparentados con las categorías fílmicas mencionadas. De hecho, los propios realizadores de la época obraban generalmente en función de estos modelos, en un contexto evidente de renovación. Por otro lado, hemos expresado la preponderancia de algunas posturas en torno al corto en determinadas fases; perspectivas que favorecían ciertos modelos por sobre otros. Sin embargo, es posible encontrar cortometrajes de ficción como *Francisco* (1970), o ejemplos de films experimentales –*Bongo rock* (1969), *Puntos* (1969) y *Come out* (1971), entre otros– en un momento álgido de conmoción social y preponderancia del film de agitación. Del mismo modo, cortos de carácter social como *Buenos Aires*

²⁴ Dentro de las categorías fílmicas tradicionales se encuentra también la animación. Existe un claro motivo por el cual no hemos organizado un capítulo específico para este modelo cinematográfico. Si bien el cine de animación tuvo una participación acotada en esta fase, la productividad de la animación en el cortometraje del período moderno se desprende de su imbricación particular con la forma experimental o por la inclusión de aquella como recurso en las categorías de la ficción o el documental –ejemplos que han sido señalados en los capítulos correspondientes–. La animación en tanto *dibujo animado* tuvo mayor peso en su concepción clásica, recorrido investigado por Raúl Manrupe (2004).

(1958), *Tire dié* (1959) y *Los 40 cuartos* (1962), se asomaron en los primeros años de consolidación y gran visibilidad del cortometraje moderno.

En cuanto al segundo argumento, diferentes aspectos y factores determinaron el intercambio fluido entre las categorías fílmicas como un rasgo central de la modernidad cinematográfica, que tuvo lugar en el largometraje y que fue exacerbado particularmente por las potencialidades del film breve. Por un lado, hemos comentado que la experimentación y la innovación –ligadas a la formación técnica del realizador– han sido las bases de todas las aproximaciones en torno al cortometraje. Si bien a continuación se analizan detenidamente las cualidades del film de corta duración, a los fines de la presente reflexión podemos anticipar que los bajos costos, la ausencia de presiones comerciales y la holgura en la toma de decisiones permitieron al artista disponer de mayores libertades a nivel temático y de estructura narrativo-enunciativa. Asimismo, esta libertad estética podría asociarse a la irrupción de la subjetividad, característica del cine moderno. La concepción del cineasta como autor tuvo sus consecuencias al interior de la obra fílmica puesto que este dejaría marcas estilísticas explícitas en el relato. En este sentido, el reparo consciente sobre la escritura cinematográfica pasaba a un primer plano. La autorreflexión del medio puso en discusión el estatuto de la imagen. Es dentro de este marco que se desarrollaron los asiduos cruces entre la ficción y el documental. Por otra parte, la conciencia estética de los años sesenta y setenta estuvo acompañada a su vez por una creciente conciencia política. El interrogante acerca de la representación o la forma de expresión tuvo también su correlato en la pregunta por lo representado. El impulso referencial y la temática social no fueron privativas de un cine documental tradicional sino que atravesaron todos los modelos cinematográficos.

En este sentido, si bien el anclaje ficcional, documental y experimental del corpus definió implicancias particulares en cada caso, resultaba necesario distinguir específicamente aquellos ejemplos fílmicos que presentaban una disipación evidente de las fronteras entre dichas categorías. Los cortos incluidos en el último apartado relativo al análisis estético-expresivo no se posicionan en un modelo para tomar elementos aislados de otra categoría sino que construyen un entramado fílmico de múltiples entradas en donde estos no están jerarquizados. Por tal motivo entendemos la disolución en términos estructurales y no en el nivel de la mera apropiación de recursos. Los cruces

y las imbricaciones entre estas categorías adoptaron múltiples y variadas formas; tantas como propuestas autorales afloraron.

IV. 1.- Esquemas teóricos de análisis

Si abordamos la definición de corto y largometraje desde una perspectiva reduccionista, el eje del asunto se centra en la longitud de película²⁵ utilizada. Ahora bien, no existe una regla universal que determine los límites de uno y de otro, pero sí algunas concordancias. Según la norma francesa, el cortometraje responde a un film cuya longitud es inferior a los mil seiscientos metros en un formato estándar –cincuenta y ocho minutos veintisiete segundos–. Los textos oficiales estipulan una hora para estas producciones. A su vez, debe ser superior a los cien metros para conseguir la aprobación del Centre National de la Cinématographie (CNC) –es decir, debe estar por encima de los tres minutos treinta y nueve segundos–. Entre los novecientos y mil seiscientos metros –de treinta a sesenta minutos– se suele hablar de medimetraje aunque esta categoría se mantiene fluctuante. Si nos trasladamos a Estados Unidos, actualmente el término cortometraje designa a una obra cuya duración es “sensiblemente inferior a aquella de las producciones que tienen una explotación comercial” (Méranger, 2007: 65). Esta indeterminación finalmente está regulada por la Academy of Motion Pictures Arts and Science que fija el límite superior en cuarenta minutos. En Argentina, las diferentes leyes que atraviesan el período estudiado –el decreto ley 21.344, el decreto ley 62/57 y la ley 20.170– varían sus concepciones dentro de un rango más o menos acordado. Las dos primeras estipulan que la duración del cortometraje no debe superar los sesenta minutos,²⁶ aunque la primera de ellas no hace alusión a los límites del corto sino del largometraje: no ser inferior a los sesenta minutos. La última considera películas de cortometraje aquellas que tengan un tiempo de proyección no superior a los doce minutos, y medimetraje las que tengan más de doce y menos de sesenta minutos.

²⁵ Cabe resaltar que toda referencia al cortometraje en este trabajo se restringe al soporte en fílmico. La aparición del video y más tarde de la tecnología digital abren un nuevo campo de posibilidades –de producción, distribución, exhibición y estructura estética interna– que necesariamente requiere de nuevos enfoques teóricos y de análisis.

²⁶ Tomamos la legislación nacional para comprender qué es lo que la oficialidad entendía por cortometraje. Los cortos alternativos del período reconocen estos límites y generalmente no exceden la duración de treinta minutos –con algunas pocas excepciones–. Se acercan de este modo a las fronteras del cortometraje corrientemente consensuadas.

Sin embargo, las especificidades de ambos metrajes exceden, a nuestro criterio, el argumento meramente físico. Y en este punto surge también una discusión terminológica. Aquellos que consideran la duración como única particularidad del cortometraje –determinación esencial– catalogan a este bajo la noción de formato, cuya definición remite exclusivamente a la cuestión del tamaño.²⁷ Asimismo, es común que el corto sea considerado un género. Ahora bien, nada tiene que ver una tipología normativa como el melodrama, la comedia, el western, con la heterogeneidad de estilos y multiplicidad de formas expresivas que puede presentar el film breve. En estrecha relación con esto último circula la caracterización del cortometraje como *hermano pequeño* del largometraje. Esta idea de género o género menor, desprendida de una concepción del cine puramente comercial e industrial, pretende encasillar al cortometraje en una formación fija. Por tal motivo, y en desacuerdo con estas denominaciones, optamos en este recorrido por asignarle al corto una etiqueta lo suficientemente amplia pero precisa a la vez que le permita desenvolverse con personalidad propia de acuerdo a sus diferentes modalidades, funciones y usos. El cortometraje emerge entonces en tanto un *medio de expresión audiovisual*²⁸ que presenta algunas singularidades.

A fines prácticos, agrupamos las cualidades del cortometraje en cuatro perspectivas completamente interrelacionadas: económica, estética, estructural y funcional. En primer lugar, podríamos pensar que una cantidad menor de celuloide utilizado para realizar un cortometraje abarataría rotundamente los costos. En cierta forma es correcta esta apreciación. No obstante, y debido al gradual corrimiento del corto hacia los márgenes de la industria, en definitiva la escasa o nula rentabilidad de este ha obstaculizado en gran medida el financiamiento por lo que, si bien los costos son inferiores, el sacrificio económico es mayor. Hay otras apreciaciones de corte económico –reducción de gastos– que, como en todos los casos, dependen de las modalidades, categorías y usos a los que adscriben tales o cuales films breves. Por ejemplo, los films artesanales, contruidos en cámara, hacen uso generalmente de un equipo reducido de trabajo.²⁹ Los

²⁷ No sólo es inadecuada la concepción del corto como formato sino que al mismo tiempo es errónea, puesto que este último ya tiene asignado su propio significado en el ámbito del cine, y se refiere a la premisa técnica que atiende al ancho de la película-soporte, también denominado *paso*: 8 mm., 16 mm., 35 mm., etc.

²⁸ Teniendo siempre en cuenta esta categorización general utilizaremos también, conforme al contexto, las nociones de *práctica* y *dispositivo* para referirnos al cortometraje.

²⁹ Es frecuente que en casos como estos sea el propio realizador-autor quien se encargue de la cámara, el montaje y todos los detalles ligados a la producción y dirección. Si bien este no es un rasgo excluyente

cortos netamente experimentales suelen manifestarse dentro de esta modalidad. Por su parte, como veremos luego en relación a la ficción, la trama simplificada y la menor cantidad de personajes podrían ser a su vez un factor de disminución del presupuesto. El tiempo de ensayo es menor y el *caché* de los actores también. Estas implicancias de ninguna manera despojan al corto de un determinado sentido estético. Todo lo contrario. La marginalidad del corto en el ámbito económico le concede una mayor libertad estética. Como bien señala Guadalupe Arensburg:

Libre de las leyes del mercado con sus estrictos condicionamientos comerciales, rechazando los esquemas tradicionales de narración (...) los cortos son un producto casi marginal, y eso los convierte en el *género* de la libertad expresiva por excelencia, siendo el espacio idóneo para la búsqueda de formas alternativas de lenguaje, de nuevos temas, persiguiendo la experimentación y la innovación (Fernández y Vázquez, 1999: 155).

Entonces, esta libertad estética se traduce no sólo en la búsqueda de nuevos lenguajes sino también en la viabilidad de abordar temáticas marginales o poco usuales. En este sentido, Paulo Pécora busca la especificidad del cortometraje en la libre creación. De este modo, “su brevedad, su marginalidad y el uso que a veces hace de recursos cinematográficos básicos, elementales, casi amateurs, son cosas que ayudan al cortometraje a ser lo que debería ser: un espacio de libertad inigualable” (2008: 383).³⁰ Esta exploración del lenguaje puede implicar una recuperación intencionada de procedimientos y figuras del cine de los orígenes –“espíritu cinematográfico primigenio”, en palabras del autor–. Y es justamente gracias a este contexto de amplios horizontes que el cine encuentra en el cortometraje el asidero para interrogarse a sí mismo (ibídem: 385). Por tal motivo es que la autoconciencia y autorreflexión propias de la modernidad cinematográfica pueden ser aprehendidas y potenciadas por el cortometraje. Es decir que, el aspecto económico-productivo mantiene una relación de directa afectación con el marco de variantes estéticas. Ahora bien, cabe aclarar que estas cualidades son analizadas en términos de posibilidades y no de normativas, puesto que también existen cortos de índole institucional, producidos al interior de la industria

del corto, puesto que pueden gestarse largometrajes artesanales con estas características, la historia del cine refleja una compatibilidad mayor del corto con determinadas formas y modos de ejecución.

³⁰ En esta misma línea Mariangel Bergese, Isabel Pozzi y Mariana Ruiz (1997) hablan de una “poética más abierta” y de una “escritura más libre”.

cinematográfica, cuyo tándem económico-estético es controlado por las mismas directivas que rigen los parámetros del largometraje comercial.

Por otra parte, en conexión con la disposición estética debemos citar las potencialidades estructurales del cortometraje. Si bien optamos por no definirlo estrictamente de acuerdo a su duración, esta no deja de ser importante a la hora de analizar su organización interna. Lo primero que debemos mencionar es que el factor tiempo no funciona como una limitación; el corto no es un pequeño largo. Es decir que se produce una adecuación de la acción filmada a la duración. No todo aquello que se sostiene con firmeza y coherencia en un una hora y media lo hace en unos pocos minutos, ni viceversa. No obstante, sí podríamos decir que en el corto se condensan los tiempos y por ello el contenido del relato adquiere mayor precisión y focaliza en sí mismo notable atención. A su vez, tanto la banda de imagen como la banda de sonido conquistan mayor fuerza y presencia gracias a esta condición y concepción diferente de la temporalidad. El modo de articulación entre ambas puede volverse reflexivo y consciente, poniendo al descubierto la convención y el artificio. Muy a menudo la imagen cumple un rol fundamental y destacado; en cambio en otros casos, la precisión de los diálogos y las voces, la utilización marcada del sonido³¹ y el “recurso ingenioso de la música” (Méranger, 2007: 78), señalan el camino. Por último, la estructura del cortometraje puede predisponer al receptor para que adopte una actitud atenta y una posición activa. De este modo, la autoconciencia enunciativa-narrativa continúa el proceso reflexivo en la mente del espectador (Bergese, Pozzi y Ruiz, 1997).

Finalmente, resta abordar al cortometraje en relación a su vinculación con la esfera social y cultural. La combinación de las tres aristas analizadas favorece funciones diferenciadas del film breve como por ejemplo: el ejercicio y la formación técnica –la gran mayoría de las escuelas de cine utilizan el cortometraje como un medio de aprendizaje para sus alumnos–; la educación –en distintos rubros como la sexualidad, la vialidad, la preservación ambiental y otras ramas de corte científico, el corto es la medida adecuada para la difusión de estos films que suelen denominarse de *higiene social*–; la comunicación e información –el noticiario cinematográfico desde los años

³¹ En el análisis de los textos fílmicos –capítulos tres, cuatro, cinco y seis– se hace alusión a los ejemplos en donde el sonido es utilizado como un elemento expresivo autónomo y la música en su función “contrapuntual didáctica” (Michel Chion citado en Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1999: 84).

veinte se ha desarrollado eficazmente en el marco de la brevedad, organizando noticias de actualidad separadas temáticamente que han sido frecuentemente reguladas por ley–; la propaganda política –los cortometrajes institucionales efectistas son comunes a todas las épocas, con especial injerencia entre las décadas del treinta y del cincuenta–; la concientización social –los films políticos de agitación en los años sesenta y setenta en el mundo entero adoptaron al cortometraje como vehículo de transformación y acción–; la publicidad –la persuasión y el impacto en el receptor determinaron la elección del *spot* publicitario cuya duración no excede el par de minutos–.

Ahora bien, ciertos atributos anteriormente señalados son potenciados en el vínculo con las diferentes categorías fílmicas. En la rama ficcional abundan los escritos en torno al guión de cortometraje. Determinadas características del corto descritas tienen una dinamicidad particular en este modelo. La cuestión de la condensación del tiempo y la precisión del relato por un lado, y las peculiaridades económicas y de rodaje por el otro, son fundamentales para la construcción de una historia que generalmente contempla un conflicto que se exhibe tempranamente, presenta a los personajes –pocos– a través de la acción, reúne más índices de acción y menos subtramas, desarrolla relaciones rápidas y concisas, e incorpora diálogos cortos con más subtextos. Luisa Irene Ickowicz expone a su vez algunos parámetros de la narración, la temática, el personaje protagónico y la construcción dramática. De esta forma, el cortometraje:

Narra la historia de un solo acontecimiento, un suceso, que produce un solo cambio de valores opuestos, para generar una transformación en la vida del protagonista (...) Todos los elementos del relato se subordinan a un efecto único, efecto poético. Presenta unidad temática (...) El protagonista transita por una única experiencia que le permite alcanzar una transformación profunda en su naturaleza. La concentración imprime una intensidad mayor. Por eso, la historia demanda que el tiempo del relato sea breve, para así no perder su efectividad (2008: 153).

Se recuperan y articulan nuevamente los conceptos de unidad, efectividad y concentración. Otros autores como Richard Raskin toman la libertad estética del corto en tanto base para crear modelos conceptuales más flexibles con el propósito de analizar los relatos ficcionales. Retomaremos estas consignas en el capítulo tres dedicado al análisis fílmico de los cortos de ficción.

En cuanto al cine documental, y más precisamente una variante de este que se corresponde con el cine político, la marginalidad y el bajo presupuesto del corto por un lado, la condensación de los tiempos, la efectividad y la relación con el receptor por el otro, cobran particular relevancia. Estos films de carácter contestatario y combativo circulaban por los márgenes de la industria cinematográfica, no estaban destinados a la recuperación comercial y sus objetivos podían llevarse a cabo con un presupuesto mínimo. En este sentido, el corto se ha convertido en un “espacio de resistencia” (Pécora, 2008: 380). Sus cualidades estructurales han posibilitado acoger de forma eficaz los caracteres de este cine. Por ejemplo, los *flashes* de imágenes y la información rápida se conectan con la noción de un espectador activo. Esta efectividad en su relación con el receptor despierta en él procesos de reflexión que van a continuar en su mente y que estarán en sintonía con los debates de concientización acaecidos luego de las proyecciones (Velleggia, 1986). A su vez, la incorporación de intertítulos, el montaje en contrapunto y el uso de animaciones apuntan a la ruptura de los condicionamientos perceptivos. Por otro lado, la necesidad de orientar las conductas de la audiencia y las relaciones entre esta y el referente produciendo un efecto determinado como la contrainformación, la concientización o la agitación, entre otros, permiten aplicar al documental político el concepto de dispositivo sobre el cual ahondaremos en el capítulo cuatro. En nuestra opinión esta noción se encuentra radicalizada en el cortometraje por sus propias características potenciales.

En última instancia, el cine experimental encuentra asimismo amplias oportunidades gracias a los rasgos del cortometraje. Así como los films de carácter político, el cine experimental solía –y todavía lo hace hoy en día– movilizarse en circuitos y canales alternativos a la industria. Ajeno al rédito económico del cine comercial, sus costos de producción son también inferiores. Por otra parte, las libertades estéticas son exploradas al máximo. La reflexión del dispositivo cinematográfico se puede observar en la utilización de toda una gama de recursos y procedimientos fílmicos –la repetición de planos, los motivos visuales o secuencias, los juegos ópticos con lentes deformantes, las variaciones en la velocidad de filmación, los encuadres raros e imposibles (Ramos y Marimón citado en González Zarandona, 2005)– cuyo *súmmum* reside en la manipulación del material sensible. De ello se desprende el carácter de metalenguaje (Small, 1994; Camper, 2004). A su vez, la duración y la estructura suelen ser determinantes. La conciencia colocada en

la construcción de la banda de imagen y el sonido deriva en una puesta en relieve de los aspectos perceptuales a través de los cuales el receptor es interpelado directamente para que participe de forma activa. Las concepciones narrativas no tradicionales, vinculadas a las directivas anteriores, pierden cierta efectividad en una temporalidad prolongada.

En última instancia, las cualidades del cortometraje cuyo funcionamiento es activado dentro de cada categoría fílmica se articulan con las apropiaciones de recursos y modalidades foráneas que se llevaron a cabo en la Argentina durante el período examinado. Estas ya han sido mencionadas y serán trabajadas en el capítulo uno para luego recuperarlas en los capítulos tres, cuatro y cinco –y de forma particular en el sexto– dedicados al análisis fílmico: las características del cine de arte y ensayo europeo (modelo ficcional); los componentes del *cinéma vérité* y el *direct cinema*, las marcas del cine histórico-materialista soviético (modelo documental); las propiedades del cine estructural norteamericano y el cine de animación canadiense, la recuperación de las vanguardias –impresionismo francés, surrealismo, expresionismo alemán– (modelo experimental). Cabe destacar que ubicamos dentro de los esquemas a dichos elementos tomados del exterior porque presentan una conexión particular de acuerdo a cada categoría. Sin embargo, estos deben ser comprendidos como parte de las innovaciones específicas del corto local.

A grandes rasgos estos son los esquemas teóricos en torno al cortometraje que utilizamos como base para encarar el análisis textual del corpus fílmico. Los mismos serán completados y profundizados en cada uno de los correspondientes capítulos. Por último, es necesario aclarar que dichos modelos de abordaje no funcionan como categorías estancas y estáticas debido al carácter moderno de los cortos que incluye el cruce de categorías fílmicas. Los cortometrajes del corpus presentan innovaciones en los niveles estético, económico y político. En algunos casos, las potencialidades del corto permiten dinamizar dichos elementos novedosos; en otros, es la propia estructura del corto la que resulta a su vez renovada. En este sentido, un corto de ficción puede no responder a una condensación del tiempo, o un corto documental que no es político, no disponer a un receptor activo. Por otro lado, el entrelazamiento de categorías rompe necesariamente cualquier esquema que entienda la ficción, el documental y lo experimental como estructuras definidas y separadas. La imbricación de estas en los cortos estudiados en el sexto capítulo se traslada entonces al estadio de los esquemas,

resultando en algunos casos imposible su plena aplicación. Estos sirven como marco y deben ser suficientemente maleables. En cierta forma, de esto se trata comprender la modernidad cinematográfica.

Por tal motivo, dicho tejido teórico general es atravesado en el análisis cinematográfico por las innovaciones que acogió el cortometraje argentino –compartidas en mayor o menor medida con el largometraje moderno– y que describimos a continuación a propósito de las modalidades de alternatividad.

IV. 2.- Modalidades de alternatividad

Según lo expresado en la primera hipótesis de la tesis, los rasgos renovadores del corto en el período abordado pueden ser reconocidos bajo tres modalidades cuyos parámetros se posicionaron como alternativos en relación al canon cinematográfico dominante.

La primera modalidad responde a la instancia económico-productiva. Desde la apertura a la industrialización de la cinematografía local a comienzos de los años treinta con la creación de los primeros estudios –Lumitón (1931) y Argentina Sono Film (1933)– y la sonorización sin discos, la mayor parte del cine filmado en nuestro país emergía dentro de los límites de la actividad comercial de las productoras cinematográficas,³² aunque existieron algunas salvedades. Los resquicios ocupados por un cine *amateur*³³ o de tipo independiente eran escasos. Esto se debe principalmente a dos cuestiones: en primer lugar, no existían escuelas de formación de realizadores. El conocimiento se adquiría en la práctica misma al interior del *set* de filmación. Había que comenzar colaborando en

³² Enrique Larreta –*El linyera* (1933)–, John Alton –*El hijo de papá* (1933)–, Carlos de la Púa –*Galería de esperanzas (Chingolo)* (1934), y José Agustín Ferreyra –*Calle de Buenos Aires* (1933) y *Mañana es domingo* (1934)–, son algunos de los realizadores cuyos proyectos, en los primeros años de gestación del cine industrial, se posicionaron en el margen del sistema de la nueva industria (España, 2000).

³³ En 1928 se constituyó el primer cineclub bajo el nombre de Cine Club de Buenos Aires. León Klimovsky, Jorge Romero Brest, Horacio Cópola, Jorge Luis Borges, José Luis Romero, Leopoldo Hurtado, entre otros intelectuales, formaron parte de la institución. Igualmente, la preocupación inicial de la misma no era la producción de films sino la importación y exhibición de películas vanguardistas. Allí podría encontrarse el germen de una *formación* alternativa, aunque por lo pronto sólo a nivel espectadorial. En agosto de 1932 se fundó el Cine Club Argentino cuyos objetivos también eran ajenos al interés comercial. En los primeros años se armó un equipo para filmar un noticiario, se presentaron films a concursos internacionales y posteriormente se editó la revista *Cinecámara*. Algunos de los realizadores que intervinieron en esta entidad fueron: Buenaventura Bertrán, Alfredo Rubio, Emilio G. Werner, Carlos Barrios Barón, Roberto Robertié, Oscar J. Bonello y Osvado Vacca. Ya para 1949 se creó el Ateneo Meliés dedicado a un cine-arte hecho en 16 mm. donde ha participado, entre otros, el cineasta David José Kohon, uno de los principales referentes del período siguiente.

rubros de asistencia. En segundo término, el equipamiento necesario para ejecutar una película era costoso y requería condiciones particulares de espacio, técnica e iluminación. Fue recién para los años cincuenta que aparecieron nuevos focos de formación y aprendizaje, junto con el posterior ingreso al país de innovaciones tecnológicas que posibilitaron abaratar los costos y mejorar el entorno de filmación – cámaras livianas, película de alta sensibilidad, sonido sincrónico—. A su vez, podríamos mencionar un tercer factor que se desarrollará con mayor detenimiento en el capítulo uno de la tesis, y que tiene que ver con la posición que ocupaban los jóvenes. En los años cincuenta los jóvenes emergerían en tanto nuevo agente social y cultural a nivel mundial. La necesidad de expresar una idea cinematográficamente, de forma aislada y subjetiva, no estaba a la orden del día en las décadas previas. Su plena concreción iría de la mano con las modificaciones señaladas anteriormente.

En este sentido, los cortos que forman parte de nuestro corpus han sido producidos al margen de la industria cinematográfica y los grandes estudios. Ahora bien, como comentaremos en los próximos capítulos, cierto cine de cortometraje –y también de largometraje– que se posicionó como renovador y que se produjo por fuera de la industria, pretendió compartir con ésta parte de la estructura institucional –exhibición, distribución, reconocimiento de público—. De este modo, surgieron diferentes niveles de financiamiento: gran cantidad de cortos fueron subsidiados por organismos estatales como el Fondo Nacional de las Artes que otorgaba préstamos de hasta el cien por ciento del presupuesto de la película; otros, recibieron premios del Instituto Nacional de Cinematografía, con una recuperación parcial de la inversión; así como también tuvieron lugar los sustentos concedidos por escuelas pertenecientes a universidades nacionales en el marco de ejercicios formativos, proyectos colectivos y film-tesis. Por otro lado, existieron las autoproducciones y los aportes privados como formas marginales o radicales de respaldo de proyectos fílmicos. En relación a la primera, podemos observar cómo se constituyeron pequeños estudios, grupos o colectivos independientes que se hacían cargo de los gastos totales de realización.³⁴ Por ejemplo, un cine de tipo artesanal como el de algunas películas experimentales era concebido con recursos mínimos, en muchos casos gracias al alquiler o préstamo de cámaras y la utilización de película vencida. Dicho modo de producción también fue utilizado por el

³⁴ Ver *Apéndice Fichas técnicas*.

cine político subterráneo y clandestino cuyos objetivos no contemplaban una recuperación de lo invertido en términos comerciales. En estrecha relación con esta última podríamos ubicar la producción con dinero proveniente de entidades o fuentes privadas. Muchos realizadores de la época trabajaban en agencias publicitarias y a través de ellas financiaban sus propuestas más rupturistas. Luego, el aporte de fundaciones y auspiciantes era menos común, pero pueden registrarse algunos casos, como el espectáculo combinado de cortometrajes documentales y un show audiovisual montado por el Instituto Di Tella en colaboración con el Museo de Bellas Artes en el año 1961, entre otros.

La segunda vertiente corresponde a la modalidad estética. El cine de estudios estaba respaldado por las otras dos bases económico-expresivas que sostenían a un cine comercial de estilo *hollywoodense*: el sistema de estrellas y el sistema de géneros. Este último determinaba de antemano, de acuerdo al género en cuestión, algunas normativas en torno a la estructura narrativa, tipología de personajes, puesta en escena y contenidos a tratar. Hablando en términos generales, las historias en el cine clásico respondían a la causalidad narrativa cuya motivación principal era de tipo compositiva, con el fin de asegurar la coherencia. Es decir que, la concepción temporal, espacial, el estatuto de personaje, el encuadre, la cámara y el montaje estaban en función de la narración. De esta forma se configuraba un cine transparente, sin fisuras en el relato.³⁵ En la línea del cine documental, hasta los años cincuenta este respondía mayormente, en el ámbito local, a la categoría que Bill Nichols (1997) denomina como expositiva. Aquí, una voz exterior a la diégesis impone su autoridad y se dirige al espectador con una retórica persuasiva. Las imágenes ilustran la argumentación. Asimismo, “hay poco espacio para la ambigüedad, para la contradicción, para la pluralidad de voces. El montaje cumple también una función retórica” (Weinrichter, 2004: 37). El ocultamiento del sujeto de la enunciación era un rasgo compartido con el cine de ficción, así como la claridad expositiva y organizativa.

En una visión integral del corpus abordado en la tesis, la heterogeneidad y el eclecticismo han sido una constante. En definitiva, podemos apreciar una gama amplia

³⁵ Para una aproximación global a las cualidades narrativas y estéticas del cine clásico-industrial, ver: Bordwell, David, Janet Staiger y Kristin Thomson [1985] (1997), *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona: Paidós Ibérica; y España, Claudio (2000), *Cine Argentino: industria y clasicismo / 1933-1956*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, Vol. I.

de innovaciones y exploraciones del lenguaje ajenas a las formas tradicionales del cine clásico-industrial. Al igual que en la modalidad anterior, en esta veta también hallamos distintos valores que inician su recorrido en relatos con recursos técnicos novedosos que quiebran la transparencia del relato. La subjetividad se introduce a través de la abundancia de los primeros planos, la presencia de planos inclinados, encuadres raros o imposibles, y por medio de un procedimiento fundamental: la autonomía de la cámara en cuanto a su movimiento y posicionamiento. Esta deja de ser un estricto vehículo narrativo para secundar motivaciones expresivas, interiores y personales. Por otro lado, encontramos estructuras narrativas originales. A la inversa del cine clásico, el tiempo, el espacio y los personajes no están subordinados a una causalidad narrativa sino que cobran entidad propia. En este sentido, tendrán lugar los planos vacíos –porciones del campo fílmico que no registran la acción de personajes– y los tiempos muertos –instantes prolongados que interrumpen el progreso narrativo–, así como las historias con finales abiertos. Estas directivas cuadran en la estética del deambular y el nuevo estatuto del personaje que se analizarán debidamente en la tesis dentro del tópico correspondiente a las apropiaciones del cine de arte y ensayo europeo. Luego, en un camino hacia una mayor conciencia del dispositivo, abordamos las autorreflexiones enunciativas marcadas. Este se constituye en el rasgo principal de la modernidad cinematográfica. Ya no se intenta ocultar la ligadura entre las imágenes –efecto que en el cine clásico se lograba mediante los distintos tipos de *raccord*, entre otros recursos– y a su vez se vuelven claras las marcas del sujeto enunciativo en el texto fílmico. La presencia explícita del montaje, las disyunciones espacio-temporales y la evidencia del artificio – con la mostración del aparato técnico– son algunos de los recursos que promueven un reparo consciente acerca del medio cinematográfico. Finalmente, de forma radical, desembocamos en modelos narrativos fragmentarios, deconstruidos o inexistentes, combinados con intervenciones directas del material sensible; es decir, manipulaciones del fotograma en términos de iluminación y textura. Estos últimos son más bien propios de un cine experimental. En relación al documental, la introducción de las modalidades observacionales y participativas, que posicionan en primer plano al registro directo de la cámara y a la pluralidad de voces –respectivamente–, cobraron relativa importancia por sobre la modalidad expositiva. Igualmente, esta última, principalmente en el cine político más radical, se mantuvo activa con algunas modificaciones. Si bien la *voz de Dios* se conservó en algunos casos, la estructura del relato adquirió una mayor conciencia mediante la incorporación de intertítulos y animaciones, y la presencia ineludible de un

montaje marcado y contrapuntístico. Asimismo, documentales cercanos al orden de lo ensayístico cultivaron un contacto directo con los recursos novedosos de la ficción, atravesados por la pura experimentación. En definitiva, los complejos entrecruzamientos e hibridaciones entre las categorías fílmicas también deben contemplarse como innovaciones estéticas –en un nivel extremo– propias del período.

En tercera instancia consideramos la modalidad socio-política. En este punto nos detenemos particularmente en la materia del contenido y la forma del contenido, utilizando la terminología de Metz (1972). Es decir, la temática y el punto de vista de abordaje. Podríamos entonces medir las variaciones internas a partir del compromiso de la obra y de sus comunicadores con la realidad social, aunque modalidades opacas respecto del contexto pueden ser también tenidas en cuenta –como en ciertos ejemplos del cine experimental– puesto que el realismo no es la única forma de hacer ingresar el referente. En cuanto al cine de ficción, los cortos seleccionados se caracterizaron por la incorporación de un impulso referencial y una voluntad más auténtica de expresión frente a la realidad cotidiana. Se produjo un vuelco hacia el hombre común. Por ejemplo, las preocupaciones de una clase media sin rumbo, atravesada por el fracaso y la frustración, se conjugaron con una crítica a las instituciones –la familia, el Estado, el matrimonio– y la utilización de locaciones reales, fácilmente reconocibles. Sin embargo, es en la rama documental donde la diferenciación de matices cobra mayor relevancia, avanzando hacia posturas cada vez más radicalizadas. A diferencia de los documentales institucionales del período previo donde se ofrecía un discurso naturalista que sostenía la imagen de una Nación conciliada, sin fisuras, los cortos trabajados comienzan favoreciendo el registro de una realidad conflictiva para desarrollar luego la crítica y la denuncia hacia las condiciones de vida y de trabajo. Ahora bien, esta perspectiva oposicional del corto –siguiendo la línea de pensamiento de Williams (1988)– hacia mediados de la década del sesenta no sólo confrontó con la institución cinematográfica dominante sino también con el régimen de gobierno establecido. Es de este modo que se adoptaron perspectivas más combativas como el enfrentamiento manifiesto con el orden oficial; la contrainformación y concientización a través de la apelación a materiales de archivo, testimonios y discursos sociales en torno a la liberación frente a la dependencia imperialista; hasta llegar finalmente a formas extremas: la agitación, el panfleto y el llamado a la acción, que convocan explícitamente al pueblo a la lucha armada. En cuanto al cine experimental, y puesto que el contenido generalmente es la propia forma

expresiva, son pocos los ejemplos que exhiben un compromiso socio-político. Aquellos que sí lo hacen presentan objetivos que no exceden del registro o la leve crítica.

Por último, cabe aclarar que la combinación de variaciones de una y otra modalidad en los cortometrajes que conforman el corpus puede depender de la categoría fílmica a la cual pertenezca determinado corto y de la perspectiva de aproximación hacia este, en correlato con una etapa o micro-período. Por ejemplo, un film breve documental social de finales de los cincuenta puede responder a una primera variante de modalidad productiva –escuela de cine– y a un nivel socio-político de leve crítica, mientras que este mismo modelo cinematográfico nos ofrece a principios de la década del setenta un cortometraje radical en sus tres modalidades: autoproducción, estructura narrativa novedosa –intertítulos, canciones, animaciones–, agitación.

V. Estructura de la tesis

La presente tesis está estructurada en seis capítulos que abordan los problemas y objetivos de la investigación a través de perspectivas históricas y de análisis estético-expresivo. El *primer capítulo* está dedicado, en primer lugar, a la historización del cortometraje en Argentina desde sus inicios hasta el período moderno. El cine nació breve porque era el único metraje disponible, y aquellas primeras vistas fueron de carácter documental. En este sentido se discute la noción de *cortometraje* en el seno de la institucionalización del canon *largometraje de ficción*. Posteriormente se realiza un recorrido por las diferentes modalidades y funciones que fue adoptando el film de corta duración, desde las actualidades; pasando por los noticieros de las décadas del veinte al cincuenta; el cine científico; deteniéndonos a su vez en los cortos ficcionales de Eduardo Morera bajo el rubro de *variedad musical* con la participación de Carlos Gardel en el año 1930³⁶ y el cortometraje *Mosaico Criollo* (1929) bajo la etiqueta de *revista musical filmada*; la incursión vanguardista de Horacio Coppola en la década del treinta –haciendo especial hincapié en el único film que realizó en Argentina: *Así nació el Obelisco* (1936)–; el desarrollo del dibujo animado y los documentales institucionales

³⁶ Haremos un sucinto comentario de los siguientes film breves: *Añoranzas*, *Canchero*, *El carretero*, *Enfunda la mandolina*, *Mano a mano*, *Padrino Pelao*, *Rosas de otoño*, *Viejo smoking*, *Yira yira*; estrenados estos por primera vez en el año 1931.

durante la presidencia de Juan Domingo Perón.³⁷ Asimismo, se incluye un comentario sobre el desarrollo del cortometraje luego de la etapa contemplada en este trabajo con la intención de procurar una visión integral del tema de investigación.

En segunda instancia, se pone el foco de atención en la modernidad cinematográfica local. Para tal motivo, se trabaja por un lado sobre la premisa del cortometraje como carta de presentación en el medio.³⁸ En este estadio, se puede observar el pasaje de varios directores del corto al largometraje y la participación de figuras destacadas en otros rubros técnicos, en ambos metrajes. Por otro lado, se señalan las apropiaciones que el cortometraje argentino de este período realizó en función de modelos foráneos, y que luego son recuperadas en los capítulos correspondientes al análisis de los cortos en el marco de las diversas categorías fílmicas. De este modo, se menciona la vinculación del corto ficcional con el cine moderno europeo a partir de la apropiación del cine de arte y ensayo; la relación del *cinéma vérité* francés y el *direct cinema* estadounidense con el cortometraje documental nacional y la productividad de las modalidades –observacional y participativa–; la influencia del cine estructural norteamericano y del cine de vanguardia en el cortometraje experimental local, y la injerencia del National Film Board de Canadá en el cine de animación experimental; la eficacia del cine histórico-materialista soviético en el cine político de los sesenta, y los intercambios entre los cines de la región latinoamericana a finales de los años sesenta y a lo largo de los setenta.

En el *segundo capítulo* se profundiza en el examen de las condiciones que implicaron el crecimiento y desarrollo del corto en el período estudiado –en relación a la línea institucional y la serie social–, teniendo en cuenta las tendencias de la formación, la búsqueda de legitimidad, la expresión estética y la extra-artística. Para ello, se indaga en el papel de las entidades y canales que posibilitaron la promoción, el sustento y la difusión del film de corta duración, además de señalar los obstáculos legislativos que el corto debió afrontar y los embates políticos frente a los cuales pretendió reaccionar. En este punto, los distintos intereses en torno al film breve se medirán en el cruce de

³⁷ Algunos ejemplos que tendremos en cuenta son: *Rumbo a la Argentina* (Emelco, 1947), *Para todos los hombres del mundo* (Noticiero Bonaerense, 1949), *Su obra de amor* (Carlos Borcosque, Panamericano, Argentina Sono Film, 1953).

³⁸ Aquí se retoma y reorganiza el debate *formación/autonomía* en torno al cortometraje planteado por Mahieu (1961a); recuperado y sostenido por la Crítica y la Teoría contemporánea. Como ya hemos expuesto, nuestras hipótesis reelaboran estas reflexiones.

posturas hacia lo dominante, lo alternativo y lo oposicional, así como a través de diferentes grados de conciencia sobre el medio. El capítulo se divide en seis secciones.

La primera está centrada en la Asociación de Realizadores de Cortometraje fundada hacia finales del año 1955. Esta entidad fue creada con el objetivo de aunar a los realizadores de cortometraje y defender los derechos de los asociados, difundir las potencialidades del film corto, impulsar la producción regular del mismo, y concientizar acerca de su valor en tanto medio de formación y expresión cultural. A su vez, una serie de acciones y participaciones de la misma a lo largo del período nos permiten vincularla directamente con el postulado de legitimación.

La segunda parte estudia la relación del cortometraje con las leyes cinematográficas. Se repasan las implicancias del decreto n° 18.405 de diciembre de 1943 –reafirmado luego por la ley 12.999 de 1947– y el decreto ley 21.344; el decreto-ley 62/57 y sus disposiciones fallidas en relación al Fondo de Fomento al Cortometraje y la obligatoriedad de exhibición, y la reglamentación 674/61. Por otra parte, también se observan cómo los diferentes decretos generales relacionados al ámbito cinematográfico, dictados por gobiernos democráticos y anticonstitucionales, pueden haber influido en la producción de cortometrajes: el decreto-ley 8205/63 y el decreto 18019/68, entre otros; la ley 17.741 de 1968 y su actualización en 1973 –ley 20.170–.

En tercera instancia se analiza detalladamente el vínculo estrecho que mantuvo el cortometraje con los talleres y las escuelas de cine. En relación a los primeros se destaca principalmente la labor del Taller de Cine (1951) y del Seminario de Cine de Buenos (1953). Este último nucleó su propuesta de formación en el dictado de cursos y la preparación de equipos de filmación, y como corolario de este gran proyecto independiente se gestó el cortometraje *Un teatro independiente* (Simón Feldman, 1954). En cuanto a las escuelas de cine dependientes de universidades nacionales afirmamos que no sólo funcionaron como centros de formación en un terreno material sino también en un aspecto cultural y social. Se trabaja específicamente con las tres escuelas más destacadas del período –la Escuela de Cine de la Universidad Nacional de La Plata, el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral y el Departamento de Cine de la escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba– y a su vez se realizan algunas menciones acerca del Instituto Cinefotográfico de la Universidad

Nacional de Tucumán y el Instituto de Cine de la Universidad de Buenos Aires. Asimismo, se puntúan aquellos textos fílmicos de cortometraje producidos al interior de las escuelas, particularmente aquellos que serán analizados en los capítulos subsiguientes. Por último, se agrega un breve comentario en torno a la labor de los cineclubes, fundamentales en la tarea de difusión de films externos y la formación de artistas y espectadores mediante la proyección y el debate.

El cuarto lugar está ocupado por el Fondo Nacional de las Artes fundado en 1958. Este otorgó subsidios, premios y becas, y concedió financiación a una gran cantidad de cortometrajes convirtiéndose en uno de los organismos fundamentales en este *boom* del film de corta duración en los años sesenta y setenta. En 1962 dispuso un Régimen de Fomento al Cine de Cortometraje. Del corpus total de cortos seleccionados para la tesis, dieciséis de ellos han sido subsidiados o financiados por esta entidad.

El quinto apartado aborda dos instituciones que en las décadas del sesenta y setenta han estimulado y alojado en su seno al cine experimental: el Instituto Torcuato Di Tella y el Instituto Goethe. En relación al primero, sólo se ahonda en el Centro de Experimentación Audiovisual (CEA) coordinado por Roberto Villanueva. Asimismo, se tiene en cuenta los embates autoritarios y represivos –en la moral y los valores– de los gobiernos no democráticos de turno. En cuanto al segundo, este brindó contención y legitimación a los realizadores de cine experimental más radicales del medio local que hasta finales de los años sesenta circulaban por espacios alternativos.

Finalmente, el sexto tópico está reservado para los circuitos de exhibición del cortometraje y su repercusión en el terreno de la crítica. Debido a la marginalidad del film breve, puesto que la exhibición masiva estuvo prácticamente ausente, este ha contado con determinados medios de difusión que, sin embargo, le han permitido ocupar nuevos espacios. De acuerdo a su factura técnica y estética o producto de su implicancia política, el corto circuló mayormente en tres canales principales: los festivales nacionales e internacionales, los ciclos de cine organizados por las escuelas y otras instituciones afines al arte cinematográfico, y los circuitos clandestinos.³⁹

³⁹ En esta instancia deberíamos señalar la existencia de tres colectivos clandestinos de realización surgidos entre mediados de los años sesenta y principios de los años setenta: Grupo Cine Liberación –de filiación peronista–, Realizadores de Mayo –un grupo heterogéneo de directores que se reunieron con el

El *tercer capítulo* está organizado en torno al análisis fílmico del cortometraje vinculado a la categoría ficcional. En primer lugar, se profundiza en el modelo de análisis que articula las potencialidades del film breve, las cualidades del cine de ficción y las apropiaciones extranjeras. Luego, se resume en términos concretos cómo se ha desarrollado el cortometraje de ficción alrededor de las aproximaciones diferenciadas hacia este y en relación a la periodización explicitada. Gran parte de los realizadores del corpus se mueven entre el salto hacia el largo y la legitimación, dentro de la segunda subfase (1958-1965). Acto seguido, se procede al análisis cinematográfico dividiendo el corpus en dos núcleos: a) la subjetividad del personaje y su articulación con la instancia enunciativa general; b) la productividad del cine de arte y ensayo. Cada cortometraje es abordado a partir del esquema teórico articulado, y se incluyen en el estudio las modalidades productivas, estéticas y socio-políticas de alternatividad donde se marcan las diferentes variaciones de innovación y modernidad. Por último, al final del capítulo se compara de modo general lo examinado con el análisis de los largometrajes escogidos para este modelo cinematográfico en pos de establecer las conexiones directas con la modernidad cinematográfica. Dichos largometrajes son: *Los de la mesa 10* (Simón Feldman, 1960), *Tres veces Ana* (David José Kohon, 1961), *La cifra impar* (Manuel Antín, 1962) y *Los jóvenes viejos* (Rodolfo Kuhn, 1962).

En el *cuarto capítulo* se analizan los films documentales de cortometraje. En primer lugar, se ahonda en el modelo de análisis que articula las potencialidades del film breve, las cualidades del cine documental y las apropiaciones foráneas. Luego, se constata el desarrollo del cortometraje documental en relación a los diversos enfoques hacia este y en cuanto a la periodización estipulada. Este circuló entre la formación consciente –más que la presentación y el salto obligado hacia el largo– en el período 1958-1965 y la expresión autónoma a partir de la radicalización política de 1966 y hasta el golpe de Estado de 1976; aunque una corriente social del corto documental también se manifestaba como autónoma independientemente del contexto institucional. El análisis cinematográfico del corpus documental está recortado en tres ejes: a) el acercamiento del cine al arte y la ciencia: la autorreflexividad del dispositivo; b) cámara observadora,

propósito de concebir un film episódico acerca de los acontecimientos ligados al Cordobazo–, y el Grupo Cine de la Base –cercano a las propuestas del Partido Revolucionario del Pueblo (PRT)–. Los cortos pertenecientes a dichas agrupaciones serán analizados en el capítulo dedicado al cine documental.

espontaneidad de la mirada y voces subjetivadas en la aprehensión de nuevos sujetos, sectores sociales y comunidades regionales; c) testimonio y autoconciencia enunciativa en el rescate de sectores marginales y la lucha antiimperialista. Cada uno de los films breves es examinado a partir del esquema teórico articulado, y se incorporan en el estudio las modalidades productivas, estéticas y socio-políticas de alternatividad con la intención de establecer los diferentes matices de innovación y modernidad. Finalmente, el largometraje seleccionado para la comparación con el corpus social y político de cortos es: *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1966-68). Se hará mención también al film de larga duración *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (Gerardo Vallejo, 1968-1971) y al mediometraje *Ya es tiempo de violencia* (Enrique Juárez, 1969).

El *quinto capítulo* se ocupa del análisis de los cortometrajes experimentales. En primer lugar, se indaga en el modelo de análisis que articula las potencialidades del film breve, las cualidades del cine de experimental y las apropiaciones externas. Luego, se verifica cómo se ha posicionado el corto experimental en relación a la periodización contemplada y frente a las diversas perspectivas en torno al cortometraje. Casi la totalidad del corpus experimental tomó al corto como un medio de expresión autónomo, de búsqueda inmanente y autosuficiente. El análisis fílmico está estructurado en tres núcleos: a) el intertexto de las vanguardias y la neovanguardia; b) animación experimental; c) la productividad del cine estructural. Cada corto se estudia en función del esquema teórico articulado, haciendo hincapié en las modalidades productivas, estéticas y socio-políticas de alternatividad con el propósito de observar los diferentes grados de innovación y modernidad. Para finalizar, y si bien creemos que el cine experimental no ha anticipado o acompañado al cine moderno de largometraje sino que ha radicalizado y maximizado sus estrategias formales, se incorpora en la comparación un film perteneciente al denominado cine *underground*, puesto que la experimentación con la estructura narrativa y el lenguaje ha sido una clave constante para esta corriente. El film es: *Puntos suspensivos* (Edgardo Cozarinsky, 1971).

El *sexto –y último– capítulo* está abocado al análisis de los cortometrajes híbridos. En primer término, damos lugar a una introducción teórica que plantea algunas especificidades de cada categoría y explora los posibles cruces. Asimismo, se recuperan las potencialidades del film breve que dinamizan estos entrecruzamientos así como la productividad –o no– de los esquemas teóricos. Resulta interesante resaltar que en los ejemplos aquí

contemplados la animación se hará presente junto con modalidades como el *collage*, los dibujos, la diapositivas; elementos que abonan la inserción de los films en este apartado especial. En relación a la periodización propuesta podríamos aseverar que los cortos de disolución de las fronteras atraviesan la segunda y tercera subfase del macro-período consensuado para la presente investigación. Luego, el análisis fílmico se organiza según los siguientes ejes: a) imbricaciones entre el documental y la ficción; b) ficciones experimentales; c) documentales experimentales: hacia un modo ensayístico; d) hibridación radical en el cruce de las tres categorías principales. Por último, la concepción híbrida en el largometraje no resulta tan común. Sin embargo, haremos un comentario sobre el film *Nosotros los monos* (Edmund Valladares, 1971) en pos de encontrar algunas similitudes con respecto a la combinación de modelos en ambos metrajes.

En las *conclusiones* se abordan y comparan los resultados derivados del proceso de investigación. Se retoma entonces la discusión sobre la modernidad cinematográfica: ¿Cómo ha sido la relación del cortometraje con esta? ¿Puede efectivamente considerarse al corto del período 1950-1976 como moderno, en comparación con el cine dominante y a la luz de prácticas y modelos extranjeros? La visibilidad y la constancia del corto en esta fase, ¿ha sido el resultado de una necesidad de expresión y experimentación en el marco de una renovación del campo cinematográfico y de un contexto cultural y político más exacerbado y radicalizado? En cuanto al análisis textual particular se recuperan las siguientes premisas que nos permiten trazar una continuidad en las categorías fílmicas trabajadas y concluir en el carácter moderno de los textos fílmicos de cortometraje: 1) la experimentación estética del lenguaje cinematográfico; 2) la subjetividad y autoconciencia enunciativa; 3) el impulso referencial y la preocupación social; 4) la presencia de ciertas temáticas recurrentes, y 5) la hibridación y el desvanecimiento de las fronteras entre la ficción, el documental y el cine experimental.

Por último, se añade a la tesis un *apéndice* fotogramático y otro documental. El primero está constituido por fotogramas de los films de cortometraje –que ilustran algunos ejes de análisis– sobre los cuales se hace alusión en el cuerpo del texto. El mismo se organiza y se ubica al final de cada uno de los cuatro capítulos de análisis. Dicha estrategia responde directamente a la concepción metodológica adoptada: el análisis textual. El segundo apéndice está conformado, en primer lugar, por las fichas técnicas de las obras de cortometraje examinadas. Allí se señala a su vez la localización de estas

en los archivos e instituciones relevadas. Esta referencia se encuentra vinculada con el objetivo general de preservación del patrimonio audiovisual nacional. Por otro lado, se incluye un listado exhaustivo con los premios y la participación de los cortometrajes argentinos en concursos y festivales nacionales e internacionales dentro del período examinado. En última instancia, se adjunta un cuadro comparativo que resume el desarrollo de los diferentes centros formativos en la etapa estudiada.

1

El estado del cortometraje en Argentina desde los orígenes hasta la modernidad cinematográfica

*“El corto metraje, más aún que el largo metraje,
tiene infinitas posibilidades en todos los campos de acción”.*
(Humberto Ríos citado en Mahieu, 1961a: 79).

1.1.- El cortometraje en la historia

El siguiente recorrido por la historia del cine de cortometraje argentino no pretende ser exhaustivo ni detallista ya que este no es el objeto de la presente tesis. Sin embargo, resulta imprescindible indagar a grandes rasgos sobre las cualidades de las variantes que el corto local fue desarrollando hasta el momento de inicio de nuestra investigación. La elección de focalizar en tales o cuales instancias respondió a la intención de tomar ejemplos –si los hubo– de las tres categorías que luego examinamos en este trabajo: ficción, documental y experimental. Asimismo, tratamos de consignar en dichos casos la forma de producción y el modelo estético o estructura interna, pero por sobre todas las cosas la eficacia o justificación en el uso de la medida de corta duración.

Luego de repasar las primeras experiencias cinematográficas nacionales inspeccionaremos cómo los noticiarios y documentales institucionales de los años veinte y treinta; los films científicos –de higiene–; los cortos ficcionales sonoros de variedad musical; las incursiones vanguardistas del documental; el dibujo animado y el documental propagandístico de los años cincuenta, se posicionaron en relación a la industria cinematográfica y su modelo estético-productivo. Ciertas expresiones fueron únicas y se desvanecieron rápidamente, algunas se consolidaron y continuaron a lo largo de la historia, otras se recuperaron tiempo después. De este modo se podrán constatar a lo largo de estas décadas dos grandes marcos dentro de los cuales se ubicó el cortometraje: uno institucional, industrial y masivo; el otro alternativo, artesanal y marginal. Es posible argumentar que las incursiones tempranas no cuadran dentro del modelo industrial puesto que este no se había gestado hasta el momento; sin embargo, el interés

comercial y popular ya estaba en el germen de estas producciones. La hegemonía de la primera línea dejó muy poco espacio, en esos años, para la exploración de la segunda.¹

Por último, corresponde realizar, al finalizar este camino, una reflexión sobre el devenir del cortometraje en la época posterior a los años comprendidos por la modernidad fílmica. En este sentido, nos detendremos en los cortos de ficción realizados al interior del Instituto Nacional de Cinematografía a comienzos de los años ochenta; el documental de autor de finales de década; la renovación de mediados de los noventa a través del film breve ficcional y los cortometrajes del Bicentenario Argentino.

1.1.1.- ¿Cortometraje? Vistas, actualidades, films históricos

La Bandera argentina (1897), filmada por el francés Eugenio Py para la Casa Lepage, dio inicio al cine argentino propiamente dicho. Esta película inaugural, al igual que los primeros films de los hermanos Lumière, era breve –contenía tan sólo diecisiete metros, equivalente a treinta segundos aproximadamente–. Sin embargo, esto respondía a una exigencia técnica: las bobinas por aquel entonces eran cortas. Es decir, el cine nació con una *extensión breve*, pero la denominación *cortometraje* tal y como la entendemos hoy en día resulta equívoca en referencia a estas primeras realizaciones cinematográficas, puesto que aquella era la única medida posible.

Si bien debemos esperar hasta la aparición del primer film de larga duración promediando la segunda década del siglo XX para hacer una distinción de metrajes, aquellas películas originales experimentaron particularidades y variantes, y sentaron las bases primigenias de futuras modalidades, por lo que vale la pena un brevísimo repaso. Eugenio Py, con la colaboración comercial del austríaco Max Glücksmann y al interior de la casa de artículos fotográficos de Henri Lepage, comenzó a filmar numerosas *vistas* con un metraje similar al del primer film nacional mencionado. Entre tantas, podemos rescatar *Visita del Dr. Campos Salles a Buenos Aires* (1900), la cual marcaría el

¹ Como ya hemos comentado, han quedado afuera de esta travesía diferentes figuras y obras de cortometraje, por ejemplo José Agustín Ferreyra y su corto *La vuelta al bulín* (1926), pero no por tratarse de una obra menor sino principalmente debido al planteo general propuesto y la imposibilidad de acceder a las obras fílmicas.

antecedente inmediato del noticiario filmado.² Este tipo de films ligados a lo informativo fue adquiriendo la forma de *actualidades* “que representan acontecimientos recientes de interés público –políticos, militares, sociales, culturales, deportivos, etc.– según una práctica análoga a la del periodismo gráfico” (Marrone y Moyano Walker, 2006: 18). Estas ya no contaban con un único plano como las vistas sino que pasaban a formar parte de una secuencialidad: había una intención narrativa. A partir de 1913 la Casa Lepage empezó a proyectarlas semanalmente en los cines bajo el rubro de *Actualidades argentinas*. También podían reconstruirse en aquellas ciertos episodios de la realidad inmediata situándose en el borde entre lo *documental* y la *ficción*. Por otra parte, debemos subrayar la serie de “de treinta y dos ensayos de sincronización fonográfica o cronofotográfica que bajo el título de ‘vistas nacionales parlantes’ o ‘cinematógrafo parlante’, fueron realizados por Eugenio Py para la Casa Lepage entre 1907 y 1911. Estos films (...) recreaban escenas breves de algún célebre sainete criollo, zarzuela, tango u opereta de la época” (Cuarterolo, 2013: 44-45). Estas se constituyeron como las primeras películas sonorizadas –según el sistema de Gaumont– y tenían una duración de cuatro minutos cada una.

Ahora bien, las vistas respondían a un registro documental puesto que captaban la realidad tal cual se desarrollaba delante de la cámara. Es entonces en 1909 que podemos fechar el comienzo del cine de ficción argentino con la realización de *La revolución de mayo* del italiano Mario Gallo, primer rollo argumental nacional.³ Esta película de un acto cuya duración es de cinco minutos fue acompañada por una serie de *films históricos* del mismo realizador como “*La creación del himno, El fusilamiento de Dorrego, Camila O’Gorman, Güemes y sus gauchos* y varios otros títulos que quisieron inscribirse en el marco de los festejos del Centenario” (Peña, 2012: 16-17). Estos “estarán estéticamente influenciados con la puesta en escena del film de arte francés: actores teatrales, planos abiertos, casi sin movimientos de cámara y un montaje que va uniendo sucesivos cuadros” (Mell, 2011, parra 9). Aquellos fueron interpretados por

² Otro ejemplo pero con fines disímiles es el de *Operaciones del Doctor Posadas* (Enrique Lepage y Cía, 1899-1900), filmado también por Eugenio Py, donde se registraba la labor del cirujano Alejandro Posadas. Aquí el cinematógrafo era concebido como una herramienta didáctico-científica. Como expresa Andrea Cuarterolo, “Posadas había comenzado a vislumbrar el potencial de estas nuevas tecnologías en el ámbito de la educación” (2013: 128).

³ Cabe señalar que el primer ensayo de cine argentino argumental se corresponde con el film de Eugenio Cardini, *Escenas callejeras*, del año 1902.

actores teatrales reconocidos en el ámbito local –Blanca Podestá, Alberto Ballerini, Eliseo Gutiérrez, entre otros–.

Sin ánimos de ser exhaustivos, este es un panorama muy general del cine de los primeros tiempos⁴ en términos de registro y utilización del metraje disponible. No obstante, en relación a nuestro trabajo, el 14 de diciembre de 1914 marcaría un primer hito: el estreno de *Amalia* de Enrique García Velloso, primer largometraje argentino.⁵ ¿Es a partir de esta fecha entonces que podemos hablar de corto y de largometraje? ¿El surgimiento de uno trae consigo necesariamente la conciencia sobre el otro? La respuesta no es tan clara. Podríamos pensar que hasta tanto el largometraje de ficción no se haya institucionalizado como norma estándar, la distinción entre metrajes breves y metrajes largos no recogería mayor productividad, puesto que es en ese momento que el film corto, relegado a los márgenes, comienza a explotar sus potencialidades. No obstante, mucho tiempo después, en el período de auge del cortometraje alternativo, la discusión acerca del valor en tanto forma autónoma estaría a la orden del día. Ahora bien, para comienzos de 1920, la aparición del primer noticiario argentino le daría cierta entidad e identidad a la medida de corta duración; así como en los inicios de la década siguiente, previo a la consolidación de la industria cinematográfica, el film de variedad musical haría un uso particular de la brevedad. Dos ejemplos que, como veremos, no revestían ningún signo de marginalidad sino todo lo contrario.

1.1.2.- Noticiarios y documentales institucionales

En 1891 Max Glücksmann comenzó a trabajar en la Casa Lepage. Dos años más tarde fue nombrado gerente. Junto con Eugenio Py y el propio Lepage constituyeron un equipo técnico y comercial pionero en el cine argentino. Hacia 1908 Lepage le vendió a su colaborador austríaco la empresa, cambiando el nombre primero a Casa Lepage, de

⁴ Para conocer en profundidad el cine de estos primeros años recomendamos la lectura de los siguientes títulos: Cuarterolo, Andrea (2013), *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*, Montevideo: CdF Ediciones; España, Claudio (1996), “El cine argentino”, en *La Junta de Historia y Numismática Americana y el movimiento historiográfico en la Argentina (1893-1938)*, Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, Vol. II; Marrone, Irene (2003), *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*, Buenos Aires: Prometeo; y Peña, Fernando Martín (2012), *Cien años de cine argentino*, Buenos Aires: Editorial Biblos, Fundación OSDE.

⁵ Algunos investigadores hacen alusión a *Tierra baja* (Mario Gallo, 1912) como el primer largometraje argentino. Sin embargo, al encontrarse perdido no es posible corroborar la verdadera extensión del film.

Max Glücksmann, para luego llamarse simplemente Cinematografía Max Glücksmann. A partir de este mismo año las *Actualidades argentinas* tomaron una frecuencia semanal. Algunos le adjudican a estas el carácter de *noticiarios* por su interés sobre acontecimientos políticos y públicos al estilo de la prensa gráfica.

Sin embargo, es en 1920 cuando nació el primer noticiario argentino mediante la fundación de *Film Revista Valle*. En 1911 el técnico y productor italiano Federico Valle se instaló definitivamente en nuestro país y a partir de entonces realizó numerosos films de carácter documental.⁶ Dicho noticiario, exhibido bajo una periodicidad semanal, se mantuvo activo durante diez años y produjo seiscientos cincuenta y siete ediciones. Podemos observar las características de este en una entrega del año 1926 editada con el nombre de “Film Revista Valle I” dentro de la *Colección Mosaico Criollo: primera antología de cine mudo argentino*.⁷ Básicamente, el noticiario, cuya duración es de doce minutos, exhibe imágenes bajo diversos rubros de interés político y cultural, diferenciadas por títulos en placas negras que funcionan como separadores temáticos. Dentro de cada sección se incorporan intertítulos explicativos. Los tópicos son de lo más variados: deportes, finanzas, relaciones exteriores –la visita del ex canciller alemán Dr. Hans Luther–, turismo –turistas brasileños en el Delta–, la Sociedad Rural Argentina, cine, diplomacia. A su vez, podríamos señalar que la mera secuencialidad de las actualidades es aquí enriquecida por un montaje ágil y la presencia de diversos recursos técnicos como el leve movimiento de cámara, fundidos a negro y fundidos encadenados, primeros planos y apertura en iris.

Según Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker, el noticiario incluye una tendencia hacia lo espectacular y otra hacia la información. La duración del noticiario local era diversa, dependiendo de la época –desde los cinco hasta los diez minutos aproximadamente–. Por otra parte, “la estructura del noticiario, en algunos de sus rasgos, se vincula con la de la prensa escrita: las noticias se presentan como bloques yuxtapuestos sin nexo temático común, cuyo inicio se marca con el uso de separadores

⁶ “A Valle se le debe también la iniciativa de filmar, simultáneamente, tres films argumentales: *Allá en el sur*, *Patagonia* y *Jangada florida*, rodadas en 1922 bajo la dirección de Arnold Etchebehere en el marco de los lagos del sur” (Martín, 198-: 9). Asimismo, Valle fue el productor del primer dibujo animado argentino –y mundial– de largometraje realizado por Diógenes Taborda y Quirino Cristiani en 1917.

⁷ Esta fue coordinada en el año 2009 por Paula Félix-Didier –directora del Museo del Cine ‘Pablo Ducrós Hicken’– y Fernando Martín Peña –co-fundador de la Filmoteca Buenos Aires–, con la colaboración del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

en los que figura el título –descriptivo o alusivo– de la nota que introduce” (Marrone y Moyano Walker, 2006: 22). Asimismo, generalmente se omitía la fecha en que los hechos ocurrían, puesto que ello facilitaba la reedición. Por último, habría que mencionar que el objeto propio de estos noticiarios consistía no tanto en eventos espontáneos e inesperados sino más bien en acontecimientos organizados. El ejemplo anteriormente descripto cuadra a la perfección con estas cualidades.

Si bien Glücksmann y Valle⁸ fueron los pioneros de lo *noticiable* y los noticiarios, como bien señala Fernando Martín Peña, “durante este período hubo varios otros de vida más breve, como el *Noticario argentino* de Patria Film (dirigido por el actor Argentino Gómez) o el de la productora Rapid Film (de Julio Alsina), que aparentemente fue pionera en la inserción de publicidad encubierta” (2012: 31). Con el paso del tiempo nuevas productoras se abocaron al terreno del noticiario, cosechando grandes éxitos: en 1937 Kurt Lowe fundó el *Noticario Emelco*; un año más tarde Antonio Ángel Díaz hizo lo suyo con *Sucesos Argentinos*; entre 1948 y 1958 funcionó el *Noticario Bonaerense*, órgano estatal creado por Domingo Mercante en la provincia de Buenos Aires.

Ahora bien, tanto Glücksmann como Valle –y posteriormente las productoras privadas– no sólo realizaban noticiarios sino también documentales institucionales. A propósito de estos, Andrea Cuarterolo comenta que: “El documental institucional fue, durante el período silente, el género que abordó, con mayor continuidad, temáticas de contenido político y social. Estos films tuvieron su apogeo en la década de 1920, gracias a la primavera democrática de los sucesivos gobiernos radicales, y decayeron, hacia 1930, con el golpe de estado de Urriburu” (Lusnich y Piedras, 2009: 161). Es decir que, instituciones como YPF, la Sociedad Rural, la Federación Agraria –y también sectores políticos como el Yrigoyenismo o el Partido Socialista–, contrataban a empresas productoras como las de Valle para realizar films promocionales. En este sentido, Federico Valle fue uno de los máximos exponentes de esta modalidad, y ha recorrido el país entero registrando el suelo argentino.⁹

⁸ Las empresas de ambos se habían organizado de forma independiente sin recibir subsidios estatales.

⁹ Algunos de los títulos que filmó para la empresa YPF junto a Federico Collazo como director artístico fueron: *Norte argentino: Salta, Jujuy y parte de Tucumán*; *La Región de los hielos eternos*; *Córdoba y sus Sierras*; *Nahuel Huapi*; *Por tierras cuyanas*; *La Pampa generosa*; *Hacia el Iguazú*; *Buenos Aires, la Magnífica*; *Por tierras de Santa Fe*; *Por el sur argentino*; *Llegando al noroeste argentino* (Di Chiara, 1996). Los nombres de los films reflejan el itinerario que Valle emprendió dentro de nuestro país.

Este tipo de documentales tenía una breve duración –entre los diez y los veinte minutos– y su estructura difería de la de los noticiarios. Aquellos estaban abocados a un único tema y el contenido estaba orientado hacia la propaganda política y la publicidad de empresas privadas. Por tal motivo, sus temas no respondían necesariamente a la realidad inmediata y actual. El montaje de imágenes dejaba entrever una doble enunciación: la de la empresa contratante y la del director-realizador. No obstante, sí compartían con los noticiarios la combinación de imágenes rodadas exclusivamente para la ocasión, imágenes de archivo y dramatizaciones, así como también el uso de intertítulos explicativos.¹⁰

La continuidad en la producción de noticiarios cinematográficos y documentales institucionales a lo largo de la historia del cine argentino determina la eficacia del metraje corto –documental– para fines informativos, publicitarios y propagandísticos.

1.1.3.- Cine científico e higienista

La rama de la ciencia fue otra de las modalidades que adoptó el cine en su etapa temprana. Hemos ya hecho alusión al film *Operaciones del Doctor Posadas* (Enrique Lepage y Cía, 1899-1900), el cual es considerado como el primer ejemplo de un cine didáctico y científico que se extendió durante el cine silente y prosiguió en los años posteriores. Este compartía con el resto de las vistas, actualidades y –luego– documentales institucionales algunas características. En palabras de Andrea Cuarterolo, “los primeros films científicos fueron mayoritariamente productos por encargo, que se rodaron en las mismas compañías productoras que por entonces estaban dando forma al incipiente cine nacional. Concebidas en el seno de la naciente industria fílmica local, estas películas pioneras estuvieron sujetas a algunas de las mismas estrategias formales, temáticas y de mercado del cine comercial” (2015: 53). Otros films de esta índole fueron *Técnica general para las amputaciones cineplásticas, nuevo procedimiento del dr. Guillermo Bosch Arana*, realizado por la empresa F.I.F.A en los años veinte, *Instituto Modelo de Clínica Médica* (1922) confeccionado por el Establecimiento Cinematográfico Martínez y Gunche, y *Operaciones del Instituto de Clínica Quirúrgica* (Luis Scaglione, 1925), producido por Colón Film (Cuarterolo, 2015).

¹⁰ Retomaremos la reflexión del documental institucional y su posterior carácter industrial y seriado en el análisis de los cortos documentales durante el gobierno de Juan Domingo Perón.

A comienzos de la década del veinte cobró relevancia una variante del cine científico, de carácter educativo y divulgativo: el film higienista. *La mosca y sus peligros* (Eduardo Martínez de La Pera y Ernesto Gunche, 1920) fue uno de los más conocidos,¹¹ y formó parte de una serie de otras películas con intenciones similares que realizó la empresa y que recurrió a la técnica de la fotomicrografía, la cual permitía ampliar la imagen de un microscopio.¹² Este medimetraje de treinta y cinco minutos está vertebrado por intertítulos que sostienen el anclaje científico. Sin embargo, desde el inicio se plantea el propósito didáctico: “El objetivo principal de esta película es divulgar ante el público conocimientos que en general son sólo de dominio de los investigadores”. Estos intertítulos explicativos acompañan las imágenes de un científico y su asistente que observan y analizan la morfología del insecto y sus partes a través de un microscopio. El registro visual ampliado de la mosca es intercalado entre los títulos informativos y la observación del método de investigación que llevan a cabo los especialistas. De a poco el film se enfoca en la capacidad de la mosca para circular bacterias, desprenderse de los gérmenes y transmitir enfermedades entre los seres humanos. De este modo, el discurso documental-científico de los intertítulos se vuelve sensacionalista –“si ud. mata una mosca destruye ud. veinte y dos billones de insectos peligrosos”– y las imágenes amplificadas del insecto adoptan un registro de tipo espectacular-fantástico, rozando lo monstruoso. Este mismo tono se advierte en el pasaje que se aboca a la prevención, mostrando las consecuencias del contagio de enfermedades a través de imágenes de un niño con parálisis. La presentación y la forma de uso de diversos métodos para destruir las moscas –cal, insecticidas, preparados caseros– completan este film que ha tenido un gran éxito educativo y también comercial. En este sentido, el discurso científico, pedagógico e higienista se articula con la concepción del espectáculo.

En definitiva, el cine científico y educativo durante las primeras décadas de gestación del cine nacional se apoyó generalmente en la categoría documental –con algunas variantes–, y del mismo modo que el film informativo y publicitario, la vertiente divulgativa estuvo anclada en la medida de corta y media duración.

¹¹ *La sífilis y sus consecuencias* (Mario Gallo, 1921), realizado por encargo del Ministerio de Guerra, es otro de los films de higiene y divulgación de la época, que se encuentra hoy perdido.

¹² La película “incluye varias tomas de este tipo que, mediante la utilización de viñetas circulares, simulan estar filmadas a través de la lente de un microscopio” (Cuarterolo, 2013: 67).

1.1.4.- Ficción musical

Como bien señala Claudio España, “el sonido inauguró la industrialización y fue un factor convocante. El cine argentino comenzó a hablar para todos –nativos e inmigrantes para quienes la lectura de intertítulos o de subtítulos era una carga; alfabetos y analfabetos; gente de ciudad o de campo–” (2000: 28). *Muñequitas porteñas* (José Agustín Ferreyra, 1931) fue el primer largometraje argentino completo con sonido en discos y *¡Tango!* (Luis Moglia Barth, 1933), el primer largometraje con sonido óptico, sin discos. Sin embargo, la revolución sonora ya había llegado al cine nacional años atrás bajo el rubro de *variedad musical* en metraje breve.

En 1929 Alfredo Murúa se asoció a la productora Ariel de Roberto Guidi, y con la dirección de Eleuterio Iribarren produjeron el cortometraje *Mosaico criollo* mediante un sistema propio de sonorización en discos. Este, que era el primero de una pretendida serie, fue catalogado como *Revista musical filmada* y a su vez titulado *Variedades sonoras*. Resulta relevante articular, en torno al contenido y a la expresión, las diferentes denominaciones que adquirió: la noción de revista, la idea del mosaico y la etiqueta de variedades apuntan a la forma –la unión de pequeños elementos diversos–; mientras que la música y el criollismo responden al objeto-tema. Estos últimos serían centrales en los inicios de la industria cinematográfica argentina del período sonoro.

Retomando, el cortometraje tiene una duración de nueve minutos y está dividido en cuatro escenas anteceditas por un rótulo a modo de título informativo. Aquí, a diferencia de los noticiarios cuyos bloques yuxtapuestos no tenían un nexo común, es la música aquel hilo vertebrador que atraviesa los fragmentos de los diferentes géneros populares que se presentan en pantalla: Joaquina Carreras canta “Triste está mi rancho”; Giménez y Suárez ejecutan un malambo; Julio Perceval realiza un solo de piano, y Anita Palmero canta el tango “Botarate”. En cuanto a su estructura podemos comentar algunas cuestiones. En primer lugar, la brevedad está determinada por el género musical: la duración de los temas no supera el par de minutos. Asimismo, en los cuatro ejemplos observamos un emplazamiento de cámara frontal, plano fijo –sin movimiento de cámara, con la salvedad del mínimo movimiento de reencuadre en la última escena–, y la figura protagónica que se ubica en el centro del cuadro, un rasgo que sería primordial en la narración clásica. Por otra parte, en relación al tamaño del plano, este

bien podría responder a un plano medio largo que recorta la figura humana por debajo de las rodillas. Esta tipología se centra en las posibilidades expresivas del actor –aquí, músicos, cantantes y bailarines– pero mantiene al mismo tiempo una relación con el ambiente, en estos casos, el acompañamiento de los músicos en segundo plano. Por último, rescatamos una mayor intención estética en el cuadro del malambo, puesto que además de intercalar intertítulos descriptivos pone en juego dos tamaños de plano diferentes: un plano medio corto y un plano medio largo. Esto se debe a la atención merecida de los pies en el zapateo. Sin embargo, en el plano medio largo, siguiendo esta directiva, las cabezas de los bailarines resultan cortadas.

Por otra parte, en 1927 había ingresado al país el sistema Phonofilm De Forest. “El problema con el De Forest era que sólo podía utilizar rollos pequeños, por lo que era apto únicamente para cortometrajes. Es por esta razón que se lo usaba para noticieros o cortos musicales” (Muoyo, 2000, parra 10). Por tal motivo, el sonido óptico tendría que esperar unos años más para desembarcar en el largometraje. Ahora bien, poco tiempo después de su entrada, Cinematografía Valle adquirió este sistema de sonido y fue el propio Valle quien contrató a Eduardo Morera para que dirigiera unos cortos musicales. Carlos Gardel fue el primer artista en ser convocado. En palabras de Adrián Muoyo:

Entre octubre y noviembre de 1930 se realizaron los quince cortos que contenían temas cantados por Gardel (...) Debido a que se trabajaba con grabación de sonido directo se tomaron algunas precauciones para asegurar el aislamiento sonoro, aunque las soluciones elegidas fueron bastante primitivas (...) La precariedad de la producción también afectó el proceso de revelado, donde se perdieron cuatro cortos (2000: 13).

Los once cortos conservados, que fueron estrenados en el Cine Astral en mayo de 1931, son: *Viejo smoking*, *Rosas de otoño*, *Yira yira*, *Mano a Mano*, *Tengo miedo*, *Añoranzas*, *Cancho*, *Enfundá la mandolina*, *Padrino Pelao*, *El carretero* y *El quinielero*. Analicemos brevemente las características de algunos de ellos. Como en el ejemplo anteriormente comentado, la brevedad aquí está dada por el tema musical. Sin embargo, en muchos de estos cortos, la interpretación musical está precedida por una introducción o situación, llamémosla *teatral*. En *Mano a mano* (música de Carlos Gardel y José Razzano, y letra de Celedonio Esteban Flores) Gardel y Flores participan de un diálogo en donde intercambian elogios por haber participado juntos de este tango. Los dos

hombres se acercan hacia el centro de un escenario y luego de la breve charla nos trasladamos por corte directo a la interpretación: Gardel en plano medio cercano canta y toca la guitarra, mientras que en segundo plano –difuminado– lo secundan dos músicos. La misma modalidad del diálogo se produce en *El carretero* (música y letra de Arturo de Nava) y en *Yira yira* (música y letra de Enrique Santos Discépolo), con la presencia de Arturo de Nava y Enrique Santos Discépolo, respectivamente. En el primero, nuevamente los dos artistas se agradecen, y es sugestivo el modo en que concluye el intercambio, ya que ambos miran hacia la cámara y con respecto a la interpretación que sigue Gardel anuncia: “... Y que el público juzgue”. Resulta interesante esta interpelación directa a la audiencia. Luego, la canción se desarrolla de igual forma que la descrita anteriormente. En el segundo, Gardel le pregunta al creador del tango qué ha querido hacer con él y después de esto terminan la charla con una humorada. Asimismo, en *Rosas de otoño* (música de Guillermo Barbieri y letra de José Rial), Gardel dialoga con el director de orquesta Francisco Canaro. Ambos entran a campo –el escenario– por los laterales opuestos y se encuentran en el centro. El cantante habla hacia al frente¹³ y hace una particular defensa de la música y del cine nacional: “Como siempre hermano, dispuesto a defender nuestro idioma, nuestras costumbres y nuestras canciones con la ayuda del film sonoro argentino”.¹⁴

Otros cortos como *Padrino Pelao* (música y letra de Enrique Delfino), *Tengo miedo* (música de José María Aguilar y letra de Celedonio Esteban Flores), *Añoranzas* (música y letra de José María Aguilar) y *Canchero* (música de Arturo de Bassi y letra de Celedonio Esteban Flores), cuentan solamente con la interpretación del tango a cargo de Gardel y su guitarra, o acompañado de sus músicos en un escenario con telón negro.

En última instancia, el más elaborado de todos los cortos es *Viejo smoking* (música de José María Aguilar y letra de Celedonio Esteban Flores). Se trata de una pequeña escena dramática con *gags* cómicos que sirven como disparador del tango, cuya interpretación es incorporada esta vez al mismo espacio escénico. La hija de la dueña de la pensión donde vive el personaje de Gardel –una joven gallega (Inés Murray)– llega para

¹³ Junto con la centralidad de la figura humana, la frontalidad se convirtió asimismo en un estandarte de la narración clásica; pero no así la interpelación directa del espectador, reservada sólo para algunos géneros.

¹⁴ Según Adrián Muoyo, esta frase reflejaría a su vez la resistencia frente al avance de las películas norteamericanas rodadas en español (2000). Sin embargo, poco tiempo después de realizar estos cortos, Gardel fue contratado por la Paramount para filmar películas de largometraje –en español– en Francia y en Estados Unidos.

reclamarle los alquileres adeudados, pero este no encuentra forma de pagarle. Luego aparece en escena su amigo (César Fiaschi) y le propone vender el *smoking* que tiene guardado para subsanar su situación económica. La negación de Gardel y su nostalgia por el viejo *smoking* da pie a la interpretación que es anticipada por la recitación *a cappella* de algunos de sus versos. La situación está trabajada a partir de pocos emplazamientos diferentes de cámara, intercalando planos de conjunto y planos medios largos y cercanos. Hay también una clara puesta en escena en torno al decorado y al vestuario. Los protagonistas siempre se ubican en el centro del cuadro.

Para concluir, tanto *Mosaico criollo* como los cortos de Gardel experimentaron cierta conciencia sobre el metraje, aunque todavía estaban determinados por algunas exigencias técnicas. La corta duración del tema musical se adaptaba perfectamente a la medida breve. La articulación de la imagen del intérprete en sincronía con un tema musical completo anticipó, de forma rudimentaria, la modalidad del *videoclip* popularizada en televisión en los años ochenta. Por último, en cuanto a su factura estética y su intención comercial, las formas expresivas analizadas en dichas ficciones musicales dan cuenta de su inserción en el modelo del cine clásico industrial ya constituido en Estados Unidos y en plena gestación en el ámbito cinematográfico nacional.

1.1.5.- La primera vanguardia. El documental con impronta autoral de Horacio Coppola

Mientras que los noticiarios y documentales institucionales por encargo, de un lado, y las variedades musicales, del otro, anticipaban, prefiguraban y acompañaban los preceptos del cine industrial –producido al interior de grandes empresas que apuntaban al éxito comercial de sus realizaciones destinadas a un público masivo–; podemos encontrar a su vez en esta etapa algún destello de cine vanguardista ajeno al rédito económico. Andrea Cuarterolo explica a la perfección el porqué del rápido abandono de esta renovación no sólo del lenguaje cinematográfico sino de toda una concepción del séptimo arte que sería retomada en la modernización de los años sesenta:

En la Argentina, como en la mayor parte de Latinoamérica, las influencias de las vanguardias no llegaron ni a la fotografía ni al cine sino hasta la década de 1930, y lo hicieron por lo general en forma breve y dispersa. En el cine especialmente, ese

proceso de experimentación formal se vio casi inmediatamente interrumpido por la llegada del sonido, que inició una acelerada etapa de industrialización regida cada vez más por imperativas de mercado y políticas populistas (2013: 230).

Si bien la influencia de Hollywood era avasalladora, a fines de los años veinte comenzaron a abrirse pequeños reductos de circulación de un cine *alternativo*. En 1927 el crítico de cine y jazz León Klimovsky organizó en Buenos Aires la primera exhibición de *cine arte*. “Al año siguiente, 1928, se echan las bases del primer cineclub, con el nombre de Cine-Club de Buenos Aires. Klimovsky compromete la adhesión de Jorge Romero Brest, Horacio Coppola, Héctor Eandi, Ulises Petit de Murat, Jorge Luis Borges, José Luis Romero, Leopoldo Hurtado, Néstor Ibarra, Guillermo de Torre, Marino Casano, César Tiempo y otros intelectuales” (Couselo, 2008, parra 2). Existen dudas acerca de si ese mismo año iniciaron las proyecciones orgánicas, pero lo cierto es que entre el 21 de agosto de 1929 y el 28 de octubre de 1931 el Cine Club de Buenos Aires exhibió de forma regular films de los cómicos del período mudo, cine clásico norteamericano y cine de la vanguardia francesa, alemana y soviética.¹⁵

Sin embargo, la importación y exhibición de películas foráneas ajenas a la explotación comercial no era el único objetivo del cineclub. En su acta fundacional figuraba también el dictado de conferencias para orientar al espectador, la fundación de una revista, la organización de una biblioteca y una cinemateca. Asimismo, la entidad se orientaría hacia la realización de films propios, motivo por el cual decidieron en 1931 clausurar la revisión de films. Si bien esos ensayos cinematográficos no dejaron huella alguna, fue Horacio Coppola quien, por fuera del cineclub y de forma artesanal e independiente, se dedicó a la realización, en el exterior y dentro del país.

Fotógrafo desde finales de los años veinte, Coppola¹⁶ viajó a Europa y filmó, influido por el lenguaje del cine vanguardista que había experimentado en el cineclub y

¹⁵ Algunos de los films proyectados fueron: *El acorazado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925), *La estrella de mar* (Man Ray, 1928), *Entreacto* (René Clair, 1924), *El gato y el canario* (Paul Leni, 1924), *Armas al hombro* (Charles Chaplin, 1918), *El gabinete del Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1919), *La sexta parte del mundo* (Dziga Vertov, 1926), *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (Walther Ruttmann, 1927), *La pasión de Juana de Arco* (Carl Dreyer, 1928), *Moana* (Robert Flaherty, 1926), *El hundimiento de la casa Usher* (Jean Epstein, 1928) y *Las tres luces* (Fritz Lang, 1921), entre otros (Oubiña, 2009).

¹⁶ Para conocer en profundidad la relación de la fotografía y el cine en Horacio Coppola, y la obra filmica en su estadía en Europa se recomienda la lectura de: Cuarterolo, Andrea (2013), “Capítulo V: Con la mirada en Europa. Modernidad y tradición en la obra de Horacio Coppola” en *De la foto al fotograma*.

motivado por el aprendizaje que estaba adquiriendo en el viejo continente, tres cortometrajes entre 1930 y 1935: uno en Berlín, otro en París y el tercero en Londres. En su regreso a la Argentina filmó su cuarto cortometraje: *Así nació el obelisco* (1936).¹⁷ Cabe destacar la elección de categoría fílmica para encarar estos cortos. Como bien señala Cuarterolo, “la vanguardia fílmica de la época estaba pugnando por imponer una alternativa estética al ‘cine de integración narrativa’ ampliamente explotado por la industria del entretenimiento, que condenaba al séptimo arte al rol de mero auxiliar del teatro o la literatura” (2013: 239). En este sentido, Coppola comenzó con el cine experimental para asentarse luego en la vertiente documental. Y como gran parte de ese cine de vanguardia más alejado de la veta puramente narrativa, este no sería la excepción: el cortometraje fue el medio escogido para explorar el lenguaje y desarrollar un cine ensayístico, poético y perceptivo. *Traum* (1933) –cuya traducción al español significa sueño– es un ensayo poético-psicológico que recobra el cine surrealista de Luis Buñuel, Germaine Dulac y René Clair. Allí están presentes lo onírico, la metáfora, la animación de objetos inanimados y la yuxtaposición de incongruencias. En los próximos dos trabajos Coppola se apartó de la subjetividad experimental para centrarse en el motivo de la ciudad. *Un muelle del Sena* (*Un Quai de la Seine*, 1934), en palabras del propio realizador, “es un intento por captar la expresión de un determinado lugar, analizando visualmente el aspecto físico de cosas y personas, y presentando las imágenes en la simple sucesión de montaje” (Horacio Coppola citado en Oubiña, 2009: 6). Planos cortos y descriptivos, fragmentarios, en picado –extremo en algunas oportunidades– registran a modo de postales distintos componentes de la urbe. En *Un domingo en Hampstead Heath* (*A Sunday in Hampstead Heath*, 1935) retoma el motivo urbano. “El montaje se vuelve un elemento clave, pero también la cámara adquiere mayor movimiento y protagonismo” (Cuarterolo, 2013: 242). Planos generales y planos cortos se intercalan con paneos, picados y cámara baja; así como los personajes de la ciudad son capturados cual retrato fotográfico. Como bien señala Oubiña, “tanto en *Un muelle del Sena* como en *Un domingo en Hampstead Heath*, Coppola describe el transcurso del tiempo” (2008: 7). Y para ello, el montaje y el movimiento autónomo de la cámara resultan esenciales.

Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840- 1933), Montevideo: CdF Ediciones; y Oubiña, David (2009), “La piel del mundo. Horacio Coppola y el cine” en *Horacio Coppola. Los viajes*, Buenos Aires: Galería Jorge Mara/La Ruche.

¹⁷ Coppola filmaría dos cortometrajes más en Argentina para la Dirección de Maternidad e Infancia: *Vestir al bebé* (1937) y *Do de pecho* (1943). Estos films de encargo responden al rubro institucional por lo que quedan afuera de la consideración en este apartado puntual.

Este modo de utilizar el montaje, la cámara y el encuadre fue recuperado por Coppola en su único cortometraje de *autor* en Argentina: *Así nació el obelisco*. Su factura artesanal e independiente puede observarse desde el inicio a través de los créditos realizados a mano. El fotógrafo argentino filmó el proceso de construcción del obelisco siguiendo el estilo emprendido en los films urbanos europeos. La inmovilidad del edificio se contrapone con la movilidad de la cámara que no sólo se aboca al objeto central del film, sino que observa –de reojo– a su alrededor: la ciudad. Los picados extremos del obelisco exhiben su monumentalidad y los contrapicados desde el interior y en las alturas ostentan otra grandeza: la de la ciudad. Planos cerrados, cercanos y fragmentarios muestran en detalle la labor de los obreros, los materiales y los instrumentos de trabajo. Estos planos cortos, casi inmóviles, puestos en sucesión por un montaje dinámico, directo y continuo, se intercalan con imágenes donde la cámara practica movimientos verticales y horizontales que nos ofrecen una doble mirada: sobre la *estructura* material y en torno a la *estructura* urbana. La audacia formal de ciertos planos resulta impensada por aquellos años: el cuadro se divide internamente por medio de la geometría del edificio en construcción, y gracias al empleo de la profundidad de campo podemos apreciar en un primer plano las vigas, los tornillos y los alambres, mientras que en un segundo plano aparecen los edificios, los automóviles y las personas. El *súmmum* de la experimentación con el lenguaje se completa en la secuencia del montacargas: la cámara realiza un *travelling* en el interior de la estructura desde la oscuridad del suelo hasta la luminosidad del cielo, para luego desde lo más alto contemplar nuevamente la ciudad.

Para finalizar, podríamos aseverar que este uso del montaje rítmico, propio de la vanguardia, y la presencia de una cámara movедiza y dinámica, serán rasgos y recursos que la modernidad de los años sesenta retomará y explotará al máximo. En este sentido, estamos en condiciones de ubicar en este cine de autor a uno de los precedentes más directos del cortometraje moderno, en lo que respecta al documental y su experimentación con el lenguaje.

De un modo similar, estos antecedentes vanguardistas en el cortometraje deberíamos buscarlos en los films *amateurs* ficcionales y documentales en 16 mm. producidos al interior del Cine Club Argentino en los años treinta y cuarenta –ejemplos tales como

Caperucita roja (Méndez Delfino, 1933), *Nahuel Huapi y su región* (Emilio Werner, 1937), *Luz y sombra* (Enrique de la Cárcova, 1937), entre otros—. Empero, la falta de acceso a los textos fílmicos nos impide realizar un abordaje analítico serio y justificado.¹⁸

1.1.6.- El dibujo animado

No es nuestra intención en este punto historizar el dibujo animado local puesto que este trabajo ya ha sido realizado por Raúl Manrupe (2004) en su *Breve historia del dibujo animado en la Argentina*. El propósito de estas líneas consiste en señalar la estética general de esta tipología y su frecuentación en la medida breve; a pesar de que el primer gran hito nacional y mundial fue un largometraje: *El Apóstol* (Quirino Cristiani, 1917).

Quirino Cristiani, asentado en Buenos Aires desde los cuatro años, comenzó a trabajar en Cinematografía Valle dibujando figuras políticas que aparecían al final del noticiario.¹⁹ El primer corto propiamente animado fue *La intervención a la provincia de Buenos Aires* (1917) que caricaturizaba al gobernador Marcelino Ugarte. Para comienzos de los años veinte Cristiani se independizó de Valle e inició su propio camino realizando publicidades y cortos deportivos, entre otros. A su vez, volvió a incursionar en el largometraje –*Peludópolis* (1931)– pero su fracaso hizo que este fuera su último intento. En 1937 Cristiani, junto a un equipo profesional, emprendieron el proyecto de animar cuentos infantiles de Constancio Vigil, aunque *El Mono relojero* fue el único corto que se hizo efectivo.

Por otra parte, debemos mencionar la participación del artista plástico Molina Campos como asesor técnico en películas de dibujos animados de ambiente argentino de la compañía Disney, como por ejemplo los cortos *El Gauchito Volador* y *Dippy se hace Gaucho*. En la misma línea podemos citar a Dante Quinterno, creador del indio Paturuzú, que en 1939 intentó llevarlo al cine en forma de largometraje animado, pero finalmente desembocó en un corto de dieciséis minutos titulado *Upa en apuros*, y fue estrenado en 1942 junto a la superproducción *La Guerra Gaucha*, dirigida por Lucas Demare. Los personajes y el tipo de animación mantenían una similitud con los trabajos de los

¹⁸ A lo largo del proceso de la investigación hemos recorrido archivos e instituciones pero no hemos podido encontrar dichos films de cortometraje.

¹⁹ La técnica que utilizaba se llamaba *lightning sketch* –dibujo-relámpago– y no era precisamente un dibujo animado el resultado.

Estudios Fleischer –principal competidor de Disney–, creadores de Popeye y Betty Boop, entre otros. Otro artista influido por esta corriente fue Juan Oliva que, también dentro del género gauchesco, realizó “un primer proyecto con los cortos de *Julián Centella* (o *Centeya* según la fuente)” (Manrupe, 2004: 31). Luego armó su propia empresa y posteriormente dirigió el departamento de dibujos animados de Emelco. Su discípulo, Burone Bruché, comenzó con la elaboración de cortos institucionales y para 1950 ya había creado su propia compañía: Estudios Argentinos de Dibujos Animados América - Producciones Burone Bruché, dedicada a producir cortos didácticos y publicitarios. Por último, rescatamos a Jorge Caro, quien en 1949 fundó la productora y distribuidora Cinepa, especializada en la venta de dibujos animados de un rollo. El éxito derivó un año después en la confección de una serie de cortos en blanco y negro centrados en el personaje de Plácido, una vizcacha con bombachas y alpargatas que tomaba el modelo de los animales en los dibujos animados de la Metro Goldwyn Mayer.

Ahora bien, la característica del dibujo animado argentino hasta los años cincuenta es clara: este es producido al interior de empresas, compañías y productoras; la búsqueda del rédito comercial se encuentra en primer plano—y esto justifica asimismo las incursiones en el largometraje—; el modelo estético y compositivo se ajusta a los cánones ficcionales clásicos determinados por las grandes compañías norteamericanas como Disney, Warner y MGM. Será recién para la década del cincuenta con Víctor Iturralde Rúa, y posteriormente en los sesenta y setenta a través de Luis Bras, que la animación se abordará de modo artesanal y experimental, y el corto se afianzará como medida singular para desarrollar esta corriente cinematográfica que entrará en una fase de modernidad.²⁰

1.1.7.- Propaganda política oficial. El documental institucional durante el peronismo²¹

Desde los inicios de la presidencia de Juan Domingo Perón en junio de 1946 el gobierno promovió un programa económico anclado en dos premisas: la puesta en marcha de un impulso industrialista y una fuerte presencia del Estado como productor. Para ello, la

²⁰ Otros artistas que en estos años tendrían sus incursiones en el cortometraje de animación fueron: Héctor Franzi, Jorge Martín “Catú”, Irene Dodal, Carlos V. Ochagavía y Ricardo Alventosa.

²¹ Para un estudio profundo sobre el noticiario y el documental oficial en este período se recomienda la lectura de: Marrone, Irene y Mercedes Moyano Walker (Ed.) (2006), *Persiguiendo imágenes. El noticiario argentino, la memoria y la historia (1930-1960)*, Buenos Aires: Del Puerto.

clave fue la sustitución de importaciones con producción de índole nacional a través de una política crediticia y una protección cambiaria. En este sentido, la industria cinematográfica argentina resultó fuertemente determinada por esta política proteccionista puesto que, en palabras de Clara Kriger, “la misma se vio favorecida por la inyección de dinero proveniente del aumento del gasto público (...) y por la restricción de la exhibición de films extranjeros” (2009: 42). Dicho de otro modo, el gobierno brindó créditos blandos a largo plazo para la producción y estableció la obligatoriedad de exhibición de films nacionales.

Ya para 1943, con la creación de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa –destinada a regular las relaciones entre el Estado y los medios masivos–, se anticipaba el fuerte sesgo intervencionista que el Estado adoptaría luego en materia de comunicaciones. Ese mismo año se dictó el decreto n° 18.405 para el fomento de los noticiarios en la Argentina y su exhibición obligatoria en todas las salas. El contenido de estos sería la propaganda nacional. A partir de entonces, tanto los noticiarios como el cine documental adquirieron una impronta explícitamente pedagógica y didáctica (Kriger, 2009).

Como ya hemos comentado, existían intercambios pero también diferencias entre el noticiario y el documental. Ambos se ubicaban dentro de la categoría *documental* y el segundo tomaba extractos del primero. Sin embargo, diferían en la extensión de la película y en la unidad y profundidad del tema abordado –los documentales oscilaban entre los diez y los veinte minutos y estaban abocados a un único tema–. Con la intención de clarificar el análisis, examinamos al documental institucional en este período a partir del modo de producción y circulación, la enunciación y la estética interna, y los objetivos.

La mayor parte de estos documentales eran producidos por las mismas productoras privadas que realizaban los noticiarios. Como bien señalan Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker: “Dichos documentales (...) comparten con el noticiario el tipo de producción industrial debido a su carácter seriado, anónimo y a su formato estándar, así como su alcance masivo, ya que su exhibición se lleva a cabo en las salas cinematográficas” (2006: 27). Algunos de ellos portaban la firma del realizador, como el caso de *Su obra de amor* (Argentina Sono Film, 1953) de Carlos Borcosque. Otros simplemente indicaban el sello productor –ejemplos como *Rumbo a la Argentina* (Emelco, 1948) y *Para todos los hombres del mundo* (Noticiero Bonaerense, Emelco y

Sucesos Argentinos, 1949)–. Estas obras eran beneficiarias de todas aquellas medidas proteccionistas que el gobierno impulsaba tendientes a favorecer a un cine nacional.

En cuanto a la modalidad del relato, esta se encuentra íntimamente ligada a los objetivos perseguidos. Kriger distingue a los documentales tradicionales de los docudramas, y entre los primeros diferencia a los que “documentan las obras realizadas, ya sea por instituciones estatales o paraestatales, como resultado de las políticas de estado del período” (2009: 113), de los que intentan difundir diferentes aspectos del partido peronista. En relación a la estructura de los mismos, esta “se cimienta sobre la dicotomía que enfrentaba el ‘antes’, ligado a los males del antiguo régimen, al ‘ahora’, relacionado con lo que la Subsecretaría presenta como las soluciones de los viejos males, generadas por el gobierno justicialista y orientadas a construir la Nueva Argentina” (ibídem: 119). Es decir que se exhibe un presente que sostiene a una sociedad orgánica y armónica, y que gracias a las obras del nuevo gobierno es posible construir una identidad nacional, esencial, *fundacional* y *perdurable*. Para ello, el film recurre a una voz en *over*²² rectora que instala un discurso que se pretende objetivo, no dando lugar a la contradicción y fundando su autoridad en la palabra, la imagen y las obras de Perón. En este sentido, la narración está amparada y respaldada por las instituciones de gobierno que, junto con la figura presidencial, legitiman la realidad conciliada que el film representa y transmite. Asimismo, estos documentales tienden a ocultar las marcas enunciativas conformando un discurso compacto, hegemónico, verdadero y sin fisuras. Nuevamente en palabras de Kriger:

Es interesante señalar que se caracterizan por sostener un discurso naturalista plagado de certezas. La consigna principal es mostrar la verdad de lo que ocurre, como si la pantalla fuera una ventana abierta por la cual el espectador ve la realidad. Con ese fin se ponen en marcha los recursos necesarios para ocultar la instancia enunciativa, es decir ocultar la selección arbitraria o intencionada de las imágenes y los temas que conformaban la realidad (2009: 114-115).

²² En términos de Bill Nichols la denominada *voz de Dios* responde a un “tipo de documental [que] se dirige directamente al espectador con una voz desencarnada, exterior al mundo representado en el documental y llena de autoridad epistémica (...) Se caracteriza por emplear una retórica persuasiva que le permite establecer juicios ‘bien fundados’ sobre la realidad que presenta” (Weinrichter, 2004: 36).

En *Rumbo a la Argentina* la distinción entre un antes y un ahora estaría reemplazada por otra con las mismas implicancias: allá –Europa– el mundo quebrado y destruido por la guerra; acá –Argentina– un lugar sólido, fuerte y en progreso. El film comienza con una leyenda que expresa “... para todos los hombres del mundo que quieran habitar el suelo argentino...”, seguido de las imágenes de Perón anunciando en el Congreso de la Nación la política inmigratoria del Primer Plan Quinquenal. Por un lado entonces, el corto difunde una obra del gobierno; por otro lado, intenta propagar la idea de una Nación inclusiva con amplias posibilidades laborales mediante el “convenio inmigratorio entre Argentina e Italia”. La voz *over* narradora contrapone constantemente la ruina del viejo mundo con la solidez local, reforzando en dicho discurso la identidad de una Nación fuerte que crece, compuesta por trabajadores felices y armónicos –“la gran maquinaria del país que progresa”; “la Nación que avanza”–. La banda de imagen redobla la apuesta de forma redundante. Mientras la voz narradora expresa que “la Europa destrozada no les da oportunidad de reconstruir el hogar (...) y soñar con un mundo de paz”, en las imágenes visualizamos a los inmigrantes con sus cuerpos caídos en un paisaje desolador. Luego, en nuestro suelo, se los muestra en pleno proceso de inserción en la nueva sociedad que quiere “poblar al país de habitantes fuertes, dignos de mezclar su sangre en el magnífico crisol de nuestra raza”.

Su obra de amor articula la participación política de Eva Perón y la divulgación de las obras que la Fundación homónima llevó a cabo (Kriger, 2009). El relato se estructura de forma clásica con doce secuencias separadas por un claro signo de puntuación y es nuevamente la voz *over* que oficia como guía informativa y persuasiva. Aquí se hace explícita la dicotomía pasado/presente mediante un discurso que se desempeña en los dos carriles: imagen y sonido. Mientras la narración expresa que Eva miraba “la injusticia social que había imperado hasta entonces”, percibimos imágenes de niños hacinados en los asilos y niños en el campo sin medios de transporte para ir a estudiar. Con la creación de la Fundación de Ayuda Social, “desde entonces jamás faltó una cama y un médico”. También observamos a los trenes sanitarios que llegan a lugares remotos, “a fin de que nadie se sienta olvidado por la mano de quienes juren velar por la felicidad de todos los argentinos”. Atendemos de este modo a una identidad nacional que homogeniza, que se presenta como una igualdad totalizadora que debe ser valorada en tanto condición fundamental de la vida social. Y que trae como corolario la felicidad, la armonía de un mundo estable, sin fisuras. “Los niños pobres eran en aquel momento

los desheredados de la suerte y la fortuna. No sabían de sonrisa, de ternura, ni del placer de un juguete”, relata la voz *over*. Eva creó entonces la ciudad infantil –vemos de este modo imágenes de niños jugando y bailando–. Luego se contraponen las imágenes de niños mal vestidos, cabizbajos, a otros sonrientes con guardapolvos relucientes: “hoy la ciudad infantil en la capital de la república abre sus puertas a todos los niños del país”. Finalmente, destacamos que a esta presencia institucional se le suma la propia aparición en imágenes de Perón y Eva junto a los niños.

El relator en *Para todos los hombres del mundo* afirma: “para todos los hombres del mundo que llegan a nuestra tierra, la institución que asegura el bienestar de todos los trabajadores del país que vengan de donde vinieran es la Secretaría de Trabajo y Previsión”. Si bien luego la Dirección General de Migraciones cambiaría de nombre y dejaría de responder a dicha Secretaría, desde el inicio se legitima nuevamente, a través del Estado, la política inmigratoria sobre la cual versará el film. Se trata de una inmigración más abierta que aún a todas las razas, en consonancia con esta realidad inclusiva que ya hemos mencionado. Una vez más aparece la imagen de autoridad en las instituciones de gobierno. A su vez, la transparencia del relato que trasluce la conformación de esta sociedad armónica se completa con imágenes de trabajadoras en la línea de montaje y máquinas de coser; y finaliza con el flamear de la bandera argentina, clausurando el discurso mediante un símbolo patrio nacional que pretende confundir el partido gobernante con una identidad nacional.

Para concluir, creemos que tales objetivos de propaganda política se dieron de manera eficaz gracias a la conjunción del documental con las cualidades propias del cortometraje. En este sentido, “la unidad temática y la concentración de la acción que brinda una mayor intensidad –y que deviene de la brevedad del relato– permiten una conexión directa y efectiva con el receptor, que mantiene una atención constante y sobre el cual se pretende penetrar mediante esta concepción de una identidad homogénea, armónica y conciliada” (Cossalter, 2013: 206).

1.1.8.- El cortometraje después de la modernidad cinematográfica

Así como describimos las tendencias del cortometraje que acaecieron con anterioridad al período comprendido en la tesis, cabe destacar algunas vertientes por donde transitó

el film breve en los años posteriores. La modernidad cinematográfica argentina como fenómeno epocal culminó en 1976 con el golpe de Estado, puesto que las principales líneas modernizadoras en torno al cine de ficción y al documental fueron desapareciendo –debido al cierre de instituciones y la represión, entre otras causas–. Sin embargo, y específicamente en el terreno del cortometraje, existieron casos particulares como el del Grupo Goethe que continuó con la producción de cortos experimentales netamente modernos hasta comienzos de los años ochenta. Luego, también se abrieron nuevos rumbos dentro de la práctica del cortometraje, que retomaron en algunas oportunidades procedimientos estéticos y narrativos del cine moderno, y que en otras recuperaron formas clásicas, abordando diferentes temáticas en consonancia con el contexto social del momento.²³

En primer lugar, y si bien dedicaremos un apartado a este tópico en el capítulo dos, señalamos aquí solamente los cortometrajes de aquellos realizadores que conformaron el Grupo Cine Experimental Argentino y se nuclearon en torno al Instituto Goethe, gestados durante la etapa de mayor producción que fue precisamente entre 1976 y 1983. Estas obras fueron realizadas en fílmico, generalmente en el formato súper 8, aunque también en 16 mm. Entre ellas podemos mencionar: *Almuerzo en la hierba* (1977), *Ofrenda y Cuarteto* (1978), *Gamelán* (1981), *A través de las ruinas*, *La escena circular* y *Templo cerrado* (1982), de Claudio Caldini; *Testamento y vida interior* (1977), *Para Virginia*, *Aigokeros* y *Señales de vida* (1979), *Ama-zona* y *El Rey* (1983), de Narcisa Hirsch; *Sensación 77: mimetismo* (1977), *Memorias arcaicas* y *Kitsch* (1978), *Ring-side* (1979), *Legítima defensa* y *Umbrales* (1980), *Tazartés Transport* (1981), de Marie-Louise Alemann; *Los placeres de la carne* (1977), de Horacio Vellereggio; *To be continued* y *Ámbitos* (1979), de Juan Villola. Estos cineastas prosiguieron luego de la disolución del grupo rodando films experimentales y explorando nuevos formatos hasta la actualidad.

Ahora bien, en los albores de la década del ochenta surgieron una serie de cortometrajes –de ficción y en 35 mm.– como parte de ejercicios y tesis de alumnos dentro del Centro Experimental y de Realización Cinematográfica (CERC) del Instituto Nacional de Cinematografía (INC) –orientado al cine de ficción comercial–. *El péndulo* (1980) –una

²³ A su vez, la progresiva penetración del video en el campo del cine local suscitó horizontes nuevos desde el enfoque técnico y también estético –del mismo modo que sucederá tiempo después con el formato digital–.

historia de infidelidad cuyo desenlace se dirime entre el asesinato premeditado y la pura imaginación y el deseo– y *La espera* (1983) –adaptación del texto homónimo de Jorge Luis Borges– de Fabián Bielinsky; *Dibujos en el agua* (1984) de Marcelo Lezama –la imaginación de una niña a la hora de bañarse y su fusión con el plano de la realidad–; y *El eco* (1984) de Ana Poliak –mirada social sobre la situación de una niña en un asentamiento–, son algunos ejemplos. En el nivel narrativo y formal, el primer corto de Bielinsky es el más audaz debido a la fragmentación y superposición de temporalidades. Poliak insistiría años más tarde en esta senda social –dentro de la categoría ficcional– con *Suco de sábado* (1989), el cual narra un día en la vida de una obrera a través del punto de vista de ella y de su hijo, penetrando en la vida de los chicos de la calle.²⁴ Asimismo, podemos rescatar otros cortos de ficción que por aquellos años se abocaron a temáticas del presente inmediato –o del pasado cercano– en torno al gobierno *de facto*: *Testigos en cadena* (Fernando Spiner, 1983) –un fotógrafo que es testigo de un asesinato durante la última dictadura militar y descubre que la víctima también había presenciado un homicidio– y *Mis vecinos* (José González Asturias, 1985) –alegoría sobre los familiares de los desaparecidos y la conformación de las Madres de Plaza de Mayo–.

Por otra parte, en el año 1986 nació la productora Cine Ojo –fundada por Carmen Guarini y Marcelo Céspedes– dedicada a la realización de documentales de autor. Previo a la constitución de la misma, Céspedes ya había realizado algunos cortos documentales como *Luján* (1980), *Los Totos* (1983) –junto a Laura Bua, Tristán Bauer y Silvia Chanvillard dentro del Grupo Cine Testimonio– y *Por una tierra nuestra* (1984). Este último está centrado en la ocupación de tierras por familias sin techo en los márgenes de Buenos Aires y recurre al testimonio de dicho sujetos. Junto a Guarini luego filmaron el cortometraje *A los compañeros la libertad* (1987) –testimonio sobre los presos políticos de la dictadura militar–. Posteriormente volcaron su producción generalmente en la medida de larga duración.²⁵

Hacia mediados de los años noventa, y gracias a la aparición de nuevas escuelas de cine –la Fundación Universidad del Cine (FUC), el Centro de Investigación y Experimentación en Video y Cine (CIEVYC) y el Centro de Investigación Cinematográfica (CIC)–,

²⁴ La cineasta también incursionaría en el largometraje documental con *¡Que vivan los crotos!* (1995).

²⁵ Para acercarse de forma precisa al documental argentino en los años ochenta, ver: Margulis, Paola (2014), *De la formación a la institución. El documental audiovisual en la transición democrática (1982-1990)*, Buenos Aires: Imago Mundi.

emergió un cine alternativo con ánimos de emprender una renovación del campo cinematográfico vigente. Como bien señala David Oubiña: “Frente a un cine de costos elevados, obligado a recuperar la inversión comercial, y entonces, sin demasiado margen para innovar, aparecía un cine independiente casi siempre de bajo presupuesto, con propuestas innovadoras y que asumía riesgos formales” (2008: 36-37). De forma similar a lo sucedido con el cortometraje en los años sesenta, en esta fase también la renovación tuvo el apoyo de todo tipo de financiamientos y de los nuevos espacios de experimentación. Prácticamente todos los films producidos en los noventa recibieron subsidios de distintas fundaciones. Y al igual que en los años de la modernidad cinematográfica, el corto se erigió como estandarte y promotor inicial de innovación y experimentación. En 1995 el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) organizó –y exhibió– la primera edición del concurso de cortometrajes conocido con el nombre de “Historias Breves”.²⁶ De allí surgieron varios de los cineastas que con el tiempo conformarían el Nuevo Cine Argentino: Adrián Caetano, Daniel Burman, Lucrecia Martel, Bruno Stagnaro.²⁷ Algunos de los rasgos que podemos encontrar en estos cortos son: lo cotidiano como plano protagónico; la superficialidad de las situaciones y las relaciones; el delirio y la contradicción; la presencia activa del rol femenino; “uso de todo tipo de recursos técnicos que ubican en primer plano la forma (...) rapidez visual y lentitud narrativa (...) una puesta en escena muy cuidada” (Bergese, Pozzi y Ruiz, 1997, parra 16). A su vez, comparten con el futuro Nuevo Cine una premisa: la desaparición de la política en tanto temática y su penetración en todos los ámbitos como forma de aludir transversalmente al contexto social contemporáneo (Oubiña, 2008).

Por ejemplo, *Cuesta abajo* (Adrián Caetano, 1995) ronda en torno a un delirio: un chofer transporta gallinas en su camión cuando de repente se percató que vuelve a pasar por el kilómetro ochocientos cuarenta. La desesperación atrapa al personaje que continúa su marcha hasta que atropella a un individuo, pero cuando baja del vehículo ya no hay nadie. La locura lleva al hombre a tirar las gallinas al suelo y merodear por la autopista hasta que finalmente es atropellado por él mismo en su camioneta. El juego de subjetividades –mediante ocularizaciones y desenfoces– y temporalidades discontinuas es un claro ejemplo de experimentación con la estructura narrativa. *Niños*

²⁶ En el año 1993 se realizó un primer concurso de cortos que no llegó a las salas. Desde 1995 hasta la actualidad se llevaron a cabo diez ediciones.

²⁷ Para una aproximación global de este cine se recomienda la lectura de: Aguilar, Gonzalo (2005), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

envueltos (Daniel Burman, 1995) parte de una situación cotidiana e incluye elementos delirantes, extraños y teatralistas. Un hombre pide comida por teléfono a *Tyfanys*, y por equivocación le llevan una ensalada. Sale corriendo al local y luego de una persecución sin sentido, el dueño reconoce al hombre por el tipo de comida que pide y le brinda la dirección de la persona que tiene su pedido. Este llega al domicilio e intercambia la comida equivocada y manoseada con una mujer que lo invita a pasar y tener relaciones sexuales –en una escena grotesca con un ambiente extraño de telas y colores exuberantes– mientras conversan sobre sus preferencias alimenticias. Por último, *Rey muerto* (Lucrecia Martel, 1995), ubicado en un pueblo de provincia, está centrado en los personajes de Juana y sus tres hijos que pretenden deshacerse del marido/padre, borracho y golpeador. Luego de comprarle un boleto para que tome un ómnibus, Juana y su marido forcejean hasta que la mujer le pega un tiro en la cara y se retira con los niños. El hombre, llorando y con la cara ensangrentada, le pide que no lo deje así. Ella entonces le comenta a los niños: “si quiere, que vuelva”.

Finalmente, subrayamos en este recorrido una última modalidad en torno al cortometraje. En el año 2010, con motivo de la conmemoración del Bicentenario argentino, la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación junto con la Universidad de Tres de Febrero desarrollaron el proyecto *25 miradas – 200 minutos* compuesto por un mosaico de veinticinco cortos de ocho minutos, que reflejan cada uno en algún punto estos doscientos años de historia. Dichos cortometrajes fueron encarados a partir de diferentes enfoques estéticos con total libertad creativa. Dentro del corpus general destacamos tres films breves que giran en torno a la memoria del pasado traumático tras el genocidio de la última dictadura militar, aunque con una particularidad: no apelar a las imágenes documentales que registran los hechos del terror. *Restos* (Albertina Carri, 2010) se aboca en el devenir material de los films contrainformativos y de denuncia de los años sesenta y setenta para establecer un diálogo entre el pasado y el presente –a partir de la experimentación con el lenguaje cinematográfico y el soporte fílmico–. La discusión sobre el estatuto de la imagen le permite a la directora reflexionar sobre el acto de la memoria: la violencia de los cuerpos se traduce a su vez en la violencia del olvido. Ahora bien, “la deliberada ausencia de imágenes del horror traumático opera también como un acto crítico de repudio ante la postergación de tales imágenes” (Cossalter, 2013: 6). *Mala sangre* (Paula Hernández, 2010) elige la puesta en escena alegórica como modo de (re)presentar lo irrepresentable. El personaje focal del film es

un personal de ordenanza que mientras recorre el edificio realizando sus quehaceres de limpieza observa distintas situaciones tipificadas en relación al proceso dictatorial argentino, pero no ve aquello que realmente está sucediendo. El corto culmina con una gran apoteosis. “Allí se agrupan uno al lado del otro todos los estereotipos de la época, organizados en cuadros: (...) el personaje del ‘guerrillero’, el cura, el ‘oficial’; los torturados con marcas en la piel y las ropas desgarradas, sentados sobre el Falcon; el hincha con la camiseta de la Selección local de fútbol (...) un gorila que sostiene un avión en miniatura y que apunta a una maqueta de la Casa de Gobierno” (ibídem: 7). En última instancia mencionamos a *(Mi) historia argentina* (Gustavo Postiglione, 2010) que se presenta como un *work in progress* donde el relato articula la voz en *over* del director con imágenes en presente, puestas en escena ficcionales e imágenes de archivo –videos caseros–. La obra está organizada en capítulos pero estos están presentados de forma no lineal. Cada material se relaciona de forma directa o indirecta con los hechos ocurridos durante la última dictadura militar. El cortometraje pone en tensión la noción de una memoria individual y una memoria colectiva.

En definitiva, estas son sólo algunas de las trayectorias que abordó el cortometraje en las décadas posteriores a la etapa del cine moderno argentino, y que no agotan de ningún modo la totalidad de corrientes y modalidades adoptadas. Tanto el video como las tecnologías digitales abrieron un nuevo panorama que resignifica la medida de corta duración, extendiendo de forma exponencial la posibilidades de concreción, acercando el cine a otras disciplinas –no sólo artísticas– y complejizando los modos de clasificación y aprehensión de los productos alcanzados. En síntesis, este recorrido intentó, al igual que el itinerario previo al período analizado en la presente tesis, plantear un panorama general del cortometraje que tenga en cuenta las tres categorías fílmicas principales y su posición respecto al cine institucional y comercial.

1.2.- Modernidad cinematográfica

Modernidad cinematográfica, cine moderno, nuevos cines. Desde una visión general e intuitiva dichos significantes apuntan al mismo significado, y los utilizamos para referirnos a un cine con características definidas acaecido en un momento específico en la historia del séptimo arte. No obstante, el concepto de *moderno* llevado al cine remite, para algunos, a la noción filosófica hartamente discutida por grandes pensadores como Fredric

Jameson, Jürgen Habermas, Arthur Danto, entre otros. Moderno no es un concepto temporal que significa lo más reciente, lo más nuevo. Tampoco denota una época, como lo *antiguo* o lo *medieval*. Este se devela en tanto categoría reflexiva, como un estado de conciencia. En palabras de José Enrique Monterde, “ante todo debemos negar que la categoría de moderno corresponda a un criterio cronológico, ni siquiera histórico y sólo parcialmente estilístico” (1996: 15). Se podría entonces entender lo moderno como una postura –ideológica, estética, cultural– que puede reconocerse en determinado cine. En este sentido, Lauro Zavala analiza semióticamente el cine clásico, moderno y posmoderno, y plantea que el cine moderno es aquel que establece una tradición de ruptura con las convenciones narrativas del cine clásico, por lo cual mantiene una relación de tensión con estas. De este modo, y a partir del análisis de diferentes componentes,²⁸ el autor examina tales rupturas en films de todas las épocas. En definitiva, no existen *películas modernas* sino que su estatuto deviene de una *lectura contextual*.

Ahora bien, sabido es que el cine moderno no surgió de la nada, aunque se estile aseverar que el cine nació moderno y primitivo a la vez antes de alcanzar su fase clásica. Este se originó históricamente en un momento más o menos fechable –primeras manifestaciones en la Europa de posguerra; fuertes incursiones en los años sesenta hasta fines de la década siguiente–, si bien como señala Zavala “el cine moderno se define por su novedad contextual, la cual termina siendo necesariamente contingente” (2005: 6).²⁹ Por tal motivo, creemos conveniente que desde la teoría deberíamos reservar el término *modernidad cinematográfica* en referencia a este período puntual en la historia del cine que por supuesto aún todas las cualidades de un *cine moderno*. A pesar de ello, y hecha la aclaración, en la presente tesis se utilizan ambos conceptos como sinónimos, dando a entender que se trata del cine moderno argentino en el curso de la modernidad cinematográfica a nivel general.

Desde esta perspectiva, podemos encontrar prefiguraciones del cine moderno en cineastas como Eisenstein, Ozu, Renoir y Welles, entre otros. Sin embargo, un amplio consenso establece el origen del cine moderno propiamente dicho en el Neorrealismo

²⁸ Estos son: Inicio, Imagen, Sonido, Puesta en Escena, Edición, Género, Narrativa, Intertexto, Ideología y Final.

²⁹ La explicitación de la conciencia del lenguaje en un cine con sello autoral es la característica central de la modernidad cinematográfica, pero cada cinematografía nacional –y hasta regional– ha definido sus propias especificidades internas de acuerdo a las diversas *condiciones de producción*.

italiano de posguerra, aunque todavía anclado en una estructura melodramática con implicaciones de una retórica sentimental que propugna la identificación. Ahora bien, ¿estamos en condiciones de fechar el inicio de la modernidad cinematográfica en un momento –mediados de los años cuarenta– en que el cine clásico-industrial se encontraba en su apogeo? La ruptura generalizada no llegó hasta finales de los años cincuenta, y fue a partir de entonces –y a lo largo de toda la década del sesenta– que tomaron cuerpo los denominados *nuevos cines*, verdaderos acreedores de la modernidad en el cine: la *Nouvelle Vague* francesa; el *Free Cinema* inglés; el *Cinema Nuovo* italiano; el *Junger Deutcher Film* alemán; el *Nuevo Cine Español*; el *New American Cinema* estadounidense; el *Cinema Novo* brasileño; el *Nuevo Cine* argentino, entre otros.

La historiografía del cine en nuestro país establece el comienzo del Nuevo Cine a principios de los sesenta, si bien se alude a la renovación que desde años atrás se venía gestando en el cortometraje. Con el correr del tiempo aquel cine innovador fue etiquetado como Generación del sesenta. Estos jóvenes cineastas se apartaron de las convenciones narrativas y productivas del cine canónico para emprender un acercamiento subjetivo, libre e interpretativo de la realidad.³⁰ En este sentido, “igual que ocurre con otras cinematografías del mundo renovadas a partir de 1960, el cine argentino permite hoy realizar una subdivisión situada en la coyuntura cultural: el cine clásico, genérico o industrial, frente a la creación personal de los directores, a partir de entonces reconocidos como *autores*” (España, 2005: 94). De acuerdo a diferentes puntos de vista algunos nombres pueden variar, pero generalmente quienes han pertenecido a esta *nueva ola* –en términos de lo que la historia del cine ha establecido– fueron: Lautaro Murúa, David José Kohon, Simón Feldman, Rodolfo Kuhn, Manuel Antín. En el marco de una política desarrollista y una modernización social y cultural, que incluyó la vinculación dinámica con cinematografías extranjeras y el intercambio entre los campos artísticos, estos realizadores exploraron el lenguaje fílmico así como también abordaron temáticas acordes a los tiempos vividos. En palabras de España:

La soledad; la imposibilidad del encuentro verdadero (la excusa puede ser la falta de un espacio vital donde convivir); el aburrimiento como medida del triunfo y el fracaso sobre las pequeñas cosas; la búsqueda de la misma Nada entre grupos de amigos; la

³⁰ Claudio España utiliza los siguientes rótulos para referirse a este nuevo cine: *cine del compromiso, estética individual y espíritu creador, sintaxis renovadora, nuevo verosímil fílmico* (2005).

insatisfacción sexual, cuando el sexo se concreta; cierto intelectualismo, también fracasado, en el intento de resolver probadas indecisiones y resolver el crecimiento personal; así como el descreimiento en los valores de lo tradicional, de la política, de la religión, de la amistad apenas, de la profesión, de la universidad y del trabajo, son los *topos* a los que acude desde aquí nuestra cinematografía (ibídem: 102).

Sin embargo, este cine de autor renovador buscó el desarrollo de estructuras propias –en términos de distribución, exhibición, y en relación a un aparato crítico legitimador– que compitieran con las bases del cine industrial. Este pretendía que sus obras llegaran a un público masivo. Por tal motivo, los teóricos del *Tercer Cine* –en torno al cine político de mediados y finales de década– caracterizaron a esta postura de *reformista*. En palabras de Susana Velleggia, “la lucha por proponer estructuras paralelas a las del sistema en un afán de dominar aquellas, o las presiones sobre los organismos oficiales para obtener el cambio de ‘un funcionario malo’ por ‘uno progresista’ (...) han demostrado, dadas las actuales circunstancias políticas su absoluta incapacidad para modificar sustancialmente las relaciones vigentes de fuerzas” (2009: 273). Desde esta perspectiva podríamos pensar a este cine como inserto en una fase renovada de la cultura dominante.

Ahora bien, debido al contexto de efervescencia cultural y convulsión social que atravesaría el país en los años venideros, otras formas cinematográficas fueron surgiendo y se erigieron a su vez como parte de esta modernidad fílmica, aunque la historia del cine a veces sólo tenga en consideración bajo esta al cine de ficción mencionado. Como expresamos en la introducción del trabajo, el cine político gestado a mediados de los sesenta, el cine vanguardista de Hugo Santiago y el Grupo de los cinco de finales de década, y el cine *underground* durante los años setenta, también configuraron una renovación del lenguaje en producciones completamente alejadas del circuito industrial –planteando objetivos y formas de expresión totalmente disímiles–. Nuevamente el carácter contingente del cine moderno (Zavala, 2005) justifica esta apreciación.

1.2.1.- La carta de presentación. Directores y técnicos argentinos en el corto y el largometraje

Como bien expresa Paula Félix-Didier, “la renovación que finalmente se produjo no tuvo su origen en la industria sino en el ambiente de los cineclubes y los talleres

vocacionales que habían comenzado a funcionar desde años antes y que permitieron a las jóvenes generaciones acercarse a la historia y a la práctica cinematográfica” (2003: 12). Sumado a las escuelas de cine creadas a mediados de los cincuenta, estos espacios formativos que analizaremos en el capítulo dos se convirtieron en la fuente de aprendizaje, no sólo a nivel de la técnica y el encuentro con corrientes cinematográficas extranjeras sino también en materia social y cultural, para una gran cantidad de jóvenes que volcaron sus primeras inquietudes en el terreno del cortometraje.

Resulta interesante vincular este contexto particular del cine local con una premisa que escapa al ámbito estrictamente artístico y que sobretodo responde a una transformación mundial: la emergencia de los jóvenes como un nuevo actor social. La posguerra trajo consigo, principalmente en Estados Unidos y en Europa occidental, un crecimiento de la clase media y un mayor desarrollo económico y productivo. Es dentro de este panorama que los jóvenes comenzaron a tener visibilidad, pero no por una cuestión de desocultamiento sino por la inexistencia previa de dicho papel social. Hasta la guerra, un individuo debía desempeñar el rol de adulto en una edad muy temprana. A mediados del siglo XX esta situación se vio modificada. El joven no tomaba de inmediato las responsabilidades tradicionales de adquirir un empleo y ser el sostén de una familia, sino que se abocaba a los estudios e intervenía en diferentes actividades culturales, fomentando la creatividad, la experimentación; iniciando nuevas búsquedas tanto personales como colectivas. Por un lado, esta juventud entendida como nueva *categoría cultural* es inseparable de su comprensión en tanto nueva *categoría de mercado*, ligada al consumismo propio del desarrollo capitalista en ascenso. Determinados géneros musicales –como el *rock and roll*–, la moda y el estilo de vestimenta y apariencia, impactaron en los jóvenes como nuevo público de mercado. Estos cambios determinaron un estiramiento de la brecha generacional. Por otro lado, y en estrecha relación, la contracultura de los sesenta estuvo anclada también en la juventud como principal actor social –que intentaba romper con las instituciones tradicionales– y derivó a finales de década en los sucesivos movimientos estudiantiles de protesta.

En el cine, la juventud no sólo estuvo en el centro de atención como tópico recurrente sino que fueron los mismos jóvenes aquellos hacedores que se encargaron de llevar a la pantalla sus propias preocupaciones en este paisaje de renovación y surgimiento de nuevas formaciones culturales.

Por otra parte, y retomando el panorama de la cinematografía nacional, el estancamiento de la industria del cine argentino hacia mediados de la década del cincuenta –anclada mayormente en un paradigma tradicionalista, clásico y conservador– se sumó al contexto de irrupción de este nuevo actor social,³¹ favoreciendo el desarrollo de una producción fílmica alternativa y expeditiva. En este sentido, muchos de aquellos jóvenes, ávidos de insertarse en el campo cinematográfico para expresar sus inquietudes, entendieron al film de corta duración como una carta de presentación, como un medio de pasaje o trampolín hacia el largo. Sin embargo, estas obras breves no eran meros experimentos formales –aunque la experimentación estética era la base– sino que contenían algunos de los tópicos y recursos expresivos que desarrollarían posteriormente en los largometrajes. Unos luego regresaron al corto, otros nunca más retornaron. Y si bien casi todos los representantes de la futura Generación del sesenta realizaron este pasaje, estos no fueron los únicos. Dicha modalidad fue una práctica corriente no sólo a nivel local. Repasemos algunas experiencias.

David José Kohon formaba parte del Ateneo Meliés fundado en 1949, un grupo dedicado a la búsqueda de nuevas formas expresivas en 16 mm. Con tan sólo 21 años filmó en 1950 *La flecha y un compás*, de corte vanguardista y experimental. Habría que esperar ocho años para que vuelva a filmar un cortometraje, esta vez de carácter social: *Buenos Aires* (1958). Al poco tiempo ya había dirigido dos películas de largometraje, grandes estandartes de la Generación del sesenta: *Prisioneros de una noche* (1960) y *Tres veces Ana* (1961).³² Ambas presentan caracteres ya explorados en sus cortometrajes:

La primera plantea (...) dos mundos, el de las afueras de Buenos Aires y el de las luces de la ciudad, y el tren que sirve de encuentro para Elsa y Martin, una chica bonita y un peón, ambos sumergidos en la miseria y que abandonan el trabajo para inmiscuirse en la vida nocturna de la ciudad. La segunda, dividida en tres episodios (...) pone en juego los tópicos del momento –la inestabilidad de los personajes y la confrontación

³¹ Si bien los medios de comunicación traían las noticias sobre esta juventud, en Argentina las condiciones de emergencia fueron diferentes que en otras partes del mundo, puesto que la brecha generacional se produjo no por las consecuencias de la guerra sino más bien por disputas políticas. Sin embargo, los vínculos transnacionales luego favorecerían un diálogo más explícito con las transformaciones de los jóvenes a nivel mundial. Para tener una perspectiva acabada sobre el tema, ver: Pujol, Sergio (2002), *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*, Buenos Aires: Emecé.

³² Su filmografía luego continuó con *Así o de otra manera* (1964), *Breve cielo* (1969), *Con alma y vida* (1970), *¿Qué es el otoño?* (1976) y *El agujero en la pared* (1982).

generacional– a partir de recursos de estilo que plasman la subjetividad de los personajes (Cossalter, 2011: 8).

De un modo similar Rodolfo Kuhn comenzó filmando cortos *amateurs* en 16 mm.³³ – entre 1950 y 1956– dentro del Cine Club Argentino creado en 1932. Ya para 1957, con 23 años, realizó el primero de sus cuatro cortos que sentarían las bases para su desembarco en el largometraje: *Sinfonía en no bemol* (1957), *Contracampo* (1958), *Luz... cámara... acción...* (1959) y *El amor elige* (1960). *Contracampo* articula un montaje y una puesta en escena vanguardista –Kuhn había estudiado unos meses en el Institute of Filmtechnique de Nueva York cuyo director era el alemán Hans Richter– con la estética del deambular propia del período, rasgos que retomaría en films emblemáticos de la Generación como *Los jóvenes viejos* (1961) y *Los inconstantés* (1963). “En el largometraje, Kuhn incursiona en los temas del momento como la inestabilidad de los personajes, la apatía, los choques generacionales, la crítica social, a través de los recursos expresivos ya contenidos en sus cortometrajes: planos inclinados, cámara subjetiva, imágenes mentales” (Cossalter, 2011: 9). En 1969 volvería a sus bases primigenias participando, con un cortometraje que funcionaría a modo de prólogo, del film político y colectivo *Argentina Mayo de 1969: los caminos de la liberación* (Realizadores de Mayo).³⁴

Otro de los pilares del Nuevo Cine fue Manuel Antín, quien había escrito los guiones de *Contracampo* y *Luz... cámara... acción...* antes de filmar su propio cortometraje: *Biografías* (1960). Luego, en el largometraje, se volcó hacia un cine plenamente consciente del lenguaje y en sintonía con otras artes como la literatura, particularmente la de Julio Cortázar –ejemplos como *La cifra impar* (1961) y *Circe* (1964)–.³⁵

Leonardo Favio y Eliseo Subiela, si bien no formaron parte de la Generación del sesenta, se han iniciado en el cortometraje en esa época para luego desarrollar una carrera considerable en el largo. Favio irrumpió en el cine, teniendo 22 años, con *El amigo* (1960) y cinco años más tarde realizaría su primer largometraje –*Crónica de un*

³³ *Delirio* (1951), *Había una vez* (1954), *¿Quién? ...¿Yo?* (1956).

³⁴ Su filmografía en Argentina se completa del siguiente modo: *Pajarito Gómez -una vida feliz-* (1965), episodio “Noche terrible” en *ABC del amor* (1967), *Turismo de carretera* (1968), *Ufa con el sexo* (1968) y *La hora de María y el pájaro de oro* (1975).

³⁵ También realizó los largos *Los Venerables todos* (1962), *Intimidad de los parques* (1965), *Castigo al traidor* (1966), *Don Segundo Sombra* (1969) y *La sartén por el mango* (1972), entre otros.

niño solo (1965)– recuperando la sensibilidad, la diferencia de clases y la presencia del niño como sujeto activo, tópicos esbozados en el corto mencionado. Subiela entró al mundo del cine con apenas 19 años a través del cortometraje *Un largo silencio* (1963). En 1965 realizó *Sobre todas estas estrellas*, anticipando su paso por la publicidad. Luego de su participación en el film político colectivo sobre el Cordobazo en 1969 con el corto “Didáctico sobre las armas del pueblo”, recién se iniciaría en el largometraje a comienzos de la década del ochenta.

Asimismo, Enrique Dawidowicz y Dino Minitti se acercaron al cine a través del cortometraje. El primero dirigió seis cortos entre 1956 y 1959³⁶ previo a su incursión en el largo con *Río Abajo* (1959). El segundo realizó cuatro cortos –*El barrilete* (1958), *El cuaderno* (1959), *La obra* (1960) y *El grito postrero* (1960)– para luego conformar su primer largo: *Tierras ilusiones* (1961).

Los casos de Simón Feldman y Fernando Birri son particulares. Ambos habían estudiado en el exterior –el primero en el IDHEC de París y el segundo en el Centro Sperimentale di Cinematografia di Cinecittá– y los dos retornaron al país para fundar espacios cruciales en el desarrollo de un nuevo cine asentado en la producción de cortometrajes –el Seminario de Cine de Buenos Aires en 1953, de un lado; el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral en 1956, del otro–. No es casual que tanto uno como el otro, comenzando su labor en el corto y luego probando suerte en el largometraje, dedicaran casi toda su carrera a la elaboración de piezas cortas; vehículos de formación, experimentación y concientización social –claves en las perspectivas de dichos realizadores–. La filmografía de estos directores es extensísima por lo que sólo mencionamos algunos títulos: Simón Feldman realizó su primer corto en 1954 –*Un teatro independiente*– y formó parte de la Generación del sesenta con los largos *El negocio* (1959) y *Los de la mesa 10* (1960) –este último poniendo en escena el cine de la incomunicación y el encierro–. Luego realizó varios cortos relacionados con la pintura y el grabado.³⁷ Fernando Birri inauguró su cine histórico, crítico, nacional y popular mediante el corto *Tire dié* (1958 [1960]), continuó con *La verdadera historia de la primera fundación de Buenos Aires* (1959) y *Buenos Aires, Buenos Aires* (1960), y

³⁶ *Llegó el circo* (1956), *Cachivache* (1957), *La ribera* (1958), *Torres Agüero* (1958), *El rescate* (1958) y *Haciendo monte* (1959).

³⁷ *Gambartes, pintor del litoral argentino* (1960), *Grabado argentino* (1961), *Víctor Rebuffo* (1963), entre otros.

posteriormente al éxito de su primer largo *–Los inundados (1962)–* realizó un cortometraje más: *La pampa gringa (1963)*.

Como podemos observar, gran parte de la producción de cortometrajes de estos realizadores se encuentra inserta en nuestra subfase de visibilidad del corto local³⁸ – entre 1958 y 1965, con algunas experiencias en los años previos–. Dos motivos respaldan esta situación: en primer lugar, el contexto descripto al comienzo del apartado y la creación de entidades que favorecieron el desarrollo del film breve, tema que se estudiará en el capítulo dos. En segundo lugar, y en relación al tópico presente, la periodización propia dentro de la cual se gestó y desarrolló la Generación del sesenta. Según Simón Feldman el desarrollo de la misma se puede dividir en dos: entre 1959 y 1961 se produjeron los primeros largometrajes. Siete directores debutaron en él –cuatro provenían del ámbito del cortometraje–. La fase que va de 1962 a 1965 se constituyó como el apogeo de la Generación. En palabras del autor: “La producción de estos cuatro años marca, a mi entender, el apogeo de la generación del 60, con más de veinte largometrajes, incorporando nombres sumamente significativos y, en el terreno del corto, una masiva cantidad de películas” (1990: 61). La falta de una estructura económica-productiva y la inestabilidad política fueron las principales causas que impidieron la continuidad en la producción de este tipo de films. Es entonces, en principio, dentro de esta trama que el cortometraje se volvió productivo para el campo cinematográfico general: prepara y forma directores que luego tendrán acción en el largometraje. Mientras la Generación del sesenta *latió*, el corto *bombeó*, y viceversa.

Esta relación dinámica entre el corto y el largo no se restringió solamente al ámbito de la dirección. Especial mención merecen tres técnicos que tuvieron una labor muy importante en el cortometraje y que también colaboraron asiduamente en la producción de largometrajes: Antonio Ripoll y Juan Carlos Macías en el rubro de montaje y asistencia de montaje; Ricardo Aronovich en la sección de fotografía y cámara. El caso de Antonio Ripoll es particular ya que sus comienzos se remontan al seno de la industria fílmica hacia finales de los años cuarenta. Luego tuvo su relanzamiento en el corto.

³⁸ Los nombres aquí mencionados no agotan la lista de realizadores que por aquel entonces se iniciaron y realizaron cortometrajes. Ciertos directores serán luego abordados en el análisis o aludidos en determinadas secciones del segundo capítulo. Otros, lamentablemente quedaron afuera de este trabajo, como por ejemplo: José Arcuri, Fernando Arce, Oscar Baigorria, Juan Berend, Carlos González Groppa, Julio Ingenieros, Jorge Michel, María Esther Palant, Nicolás Rubió, Pedro Stocki, Ramiro Tamayo.

Dentro de nuestro corpus de cortometrajes Ripoll participó en *Buenos Aires, La verdadera historia de la primera fundación de Buenos Aires, Luz...Cámara...Acción...* –junto con Gerardo Rinaldi–, *Homero Manzi* (Edmund Valladares, 1962/63), *Buenos Aires en camiseta* (Martín Schor, 1963) –junto con Juan Carlos Macías–, *La pampa gringa*, *El Nacimiento de un libro* (Mario Sábato, 1963), *El ciclo* (Raymundo Gleyzer, 1964) –junto con Armando Blanco–, *Hombre solo* (Fuad Quintar, 1964) y *Permanencia* (Mario Sábato y Pablo Szir, 1969). Se puede constatar que gran parte de los cortos se corresponden con la segunda subfase de nuestra periodización. En cuanto al largo, la lista de títulos es interminable.³⁹ Este participó en casi la totalidad de los largometrajes de la Generación del sesenta continuando su actividad de forma constante hasta fines de los setenta. En cambio Macías comenzó como asistente de dirección en los largos de la Generación del sesenta,⁴⁰ y luego trabajó a la par en el corto y el largometraje en el rol de montajista, colaborando principalmente en la mayoría de los proyectos de corte político, como por ejemplo *Hachero Nomás* (Jorge Goldenberg, Hugo Luis Sonomo, Patricio Coll y Luis Zanger, 1966) –junto con Oscar Souto–, *Pescadores* (Dolly Pussi, 1968) –junto con Dolly Pussi–, “Dos semanas de Mayo” (de Humberto Ríos en *Argentina, Mayo de 1969: los caminos de la liberación, La memoria de nuestro pueblo* (Rolando J. López, 1970-72), *Monopolios* (Miguel Ángel Monte, 1975), en el cortometraje; y *La hora de los hornos, El camino hacia la muerte del viejo Reales* (Gerardo Vallejo, 1968), *Al grito de este pueblo* (Humberto Ríos, 1972), *Los Velázquez* (Pablo Szir, 1972), dentro del largometraje. Por último, Ricardo Aronovich se encargó de la imagen en algunos cortos de nuestro corpus y asimismo en varios de los largometrajes anteriormente mencionados.⁴¹ Finalmente, los aspectos renovadores que dichos técnicos plasmaron en los dos metrajes –el juego de luces y sombras, la

³⁹ Estos son sólo algunos de los largometrajes donde se desempeñó como montajista: *Río abajo*, *Los de la mesa 10*, *El crack* (José Martínez Suárez, 1960), *Tres veces Ana*, *La cifra impar*, *Los inundados*, *Los jóvenes viejos*, *Dar la cara* (Martínez Suárez, 1962), *Los inconstantes*, *Crónica de un niño solo*, *La herencia* (Ricardo Alventosa, 1964), *El reñidero* (René Mugica, 1965), *Éste es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más...* (Favio, 1966), *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1966-68), *El dependiente* (Favio, 1969), *Eloy* (Humberto Ríos, 1969), *El Santo de la espada* (Leopoldo Torre Nilsson, 1970), *Nosotros los monos* (Edmund Valladares, 1971), *Paula contra la mitad más uno* (Néstor Paternostro, 1971), *Boquitas pintadas* (Torre Nilsson, 1974), *Nazareno Cruz y el Lobo* (Favio, 1975).

⁴⁰ *Los de la mesa 10*, *El crack*, *Tres veces Ana*, *La cifra impar*, *Los inundados*, *Los jóvenes viejos*, *Dar la cara* y *Los inconstantes*, entre otros.

⁴¹ Cortos: *Buenos Aires –y cámara–, Luz...Cámara...Acción...*, *Dimensión* (Aldo Luis Persano, 1960), *Faena* (Humberto Ríos, 1960) –y cámara–, *Crimen* (Ricardo Becher, 1962), *El bombero está triste y llora*. Largos: *El negoción*, *Los de la mesa 10*, *Tres veces Ana*, *Los jóvenes viejos* e *Invasión*, entre otros.

semioscuridad expresionista, los encuadres pronunciados; el montaje rítmico, dinámico, en contrapunto— serán incorporados al análisis en los capítulos correspondientes.

Ahora bien, esta relación entre el corto y el largometraje no fue de carácter evolutiva ni unidireccional. Si bien es cierto que muchos realizadores atravesaron el film breve como un escalón inicial para lanzarse al largo y allí asentarse, otros retornaron o intercalaron producciones en diferentes metrajes. Asimismo, si 1965 significó el fin de la Generación, ¿cómo se justifica que ese mismo año se hicieran veinticinco cortos? A su vez, concluida su estadía —la de la Generación—, el corto debería haber desaparecido. No obstante, a pesar de haber mermado su producción, este se mantuvo activo en otras funciones, diferentes facetas y preocupaciones. El cortometraje como carta de presentación no puede aislarse del contexto generalizado de la modernidad cinematográfica a nivel global y la participación activa del corto en esta.

1.2.2.- El corto como eje en la renovación del cine a nivel mundial

Como ya hemos comentado, la utilización del cortometraje —en los años cincuenta y sesenta— en tanto medio para acceder al largo no fue una estrategia privativa de la Argentina, ni mucho menos. Los nuevos cines y la renovación cinematográfica a escala mundial tuvieron al cortometraje como eslabón primigenio. Y así como sucedió en nuestro país, también allí hubo directores que luego regresaron al film de corta duración. Repasamos aquí ejemplos en diferentes puntos geográficos que justifican al corto como supuesto *trampolín* y señalamos algunas novedades textuales.

Aquellos jóvenes cineastas que conformaron la *Novuelle Vauge* francesa hicieron sus primeras armas en el corto. Alain Resnais, previo a la realización de su primer largo —*Hiroshima mon amour* (1959)— ya había filmado una serie de cortometrajes que anticipaban, entre otras cosas, su concepción estética y narrativa de la temporalidad. Entre ellos citamos a *Las estatuas también mueren* (*Les statues meurent aussi*, 1953), *Noche y niebla* (*Nuit et brouillard*, 1954) y *Toda la memoria del mundo* (*Tout le mémoire du monde*, 1956). En los tres, el movimiento constante y autónomo de la cámara —especialmente el recurso del *travelling*— es el procedimiento principal que posibilita, sobre la base de temáticas diferentes —el arte y la cultura; los campos de concentración; el pensamiento y la acumulación de sabiduría—, articular de forma

dinámica el pasado, el presente y el futuro, combinando operaciones de reflexión y memoria. Del mismo modo y para la misma época, Jean-Luc Godard filmó cortos como *Opération 'Béton'* (1954), *Una mujer coqueta* (*Une femme coquette*, 1955) y *Charlotte et Véronique, ou Tous les garçons s'appellent Patrick* (1957), antes del cimbronazo que causaría el estreno de *Sin aliento* (*À bout de souffle*, 1960). El último mencionado es un film breve de ficción centrado en la historia de dos compañeras de habitación –Charlotte et Véronique– que el mismo día, de casualidad y en diferentes momentos, son seducidas por el mismo joven mujeriego llamado Patrick, que emplea diversas estrategias, engaños y mentiras para conquistarlas. Este presenta algunos elementos innovadores –tanto a nivel temático como expresivo– que luego recuperaría en sus largometrajes: rodaje en exteriores con sonido sincrónico, interferencias en el diálogo a través de la saturación del sonido ambiente, cortes directos sin *raccord*, ruptura de la regla clásica de los treinta grados, reflexión sobre el medio cinematográfico a través de intertextos –Patrick menciona directores japoneses, invita a Charlotte al cine, la habitación que ambas comparten tiene un póster del actor James Dean–, el tópico del engaño y la falta de compromiso. Asimismo, François Truffaut y Eric Rohmer tuvieron su paso por el film de corta duración con títulos como *Una visita* (*Une visite*, 1955) y *Los mocosos* (*Les Mistons*, 1957) –en el caso del primero–, y *Berenice* (1954) –por parte del segundo–.

Esta modalidad recorrió todo Europa. Por ejemplo, Michelangelo Antonioni había filmado once cortometrajes⁴² antes de realizar el primer largo *Crónica de un amor* (*Cronaca di un amore*, 1950). Por ejemplo, *Gente del Pó*, su primer corto documental, si bien todavía tiene reminiscencias del neorrealismo, evidencia el germen de la estética que posteriormente exhibiría en sus largometrajes ficcionales. Este relata la dura vida de los pescadores y trabajadores alrededor del río Po, en Italia. La mostración de las malas condiciones de vida y de trabajo de los lugareños es articulada por panorámicas y paneos de cámara –hombres y mujeres en los pastizales; retratos de la gente en el pueblo y dentro del barco–, y vertebrada por planos vacíos recurrentes del río cuyo lento movimiento marca el ritmo del film. Asimismo, una voz en *over* intermitente que se reduce al mínimo refuerza el estado de situación de los sujetos: ante una tormenta deben suspender su trabajo –la pesca– y sus casas corren peligro, puesto que muchas están hechas de paja. Ahora bien, la insistencia en el valor de lo visual, de la revelación de las

⁴² *Gente del Pó* (*Gente del Po*, 1943/47), *Roma-Montevideo* (1948), *Oltre l'oblio* (1948), *N.U.* (1948), *Superstizione* (1949), *Sette canne, un vestito* (1949), *Ragazze in bianco* (1949), *Bomarzo* (1949), *L'amorosa menzogna* (1949), *La villa dei mostri* (1950) y *La funivia del faloria* (1950).

cosas a partir de su apariencia, termina por conformar una visión del mundo – incluyendo una crítica social– que se sostiene a partir de la arquitectura del lugar y la construcción plástica de la imagen; rasgos que podremos encontrar en su trilogía –*La aventura* (*L'Avventura*, 1960), *La noche* (*La Notte*, 1961) y *El eclipse* (*L'Eclisse*, 1962)–.

En Inglaterra, el *Free Cinema* también irrumpió en la escena a través de films breves: *¡Oh! Tierra de sueños* (*O Dreamland*, Lindsay Anderson, 1953) y *Mama no permite* (*Momma don't allow*, Karel Reisz y Tony Richardson, 1956). “Estas películas serán presentadas conjuntamente en el Instituto Británico del Cine en febrero de 1956, dándose lectura en el acto al Manifiesto de los Jóvenes Airados (*Angry Young Men*)” (Zubiaur Carreño, 2008: 358). Dichos cineastas se nuclearon dentro del grupo literario-teatral, y sus obras presentaron un claro inconformismo social por parte de la *nueva* juventud. Se trató de un cine totalmente independiente, realizado con un bajo presupuesto, que criticaba a la burguesía y que se aproximaba de forma realista a sujetos anónimos de la sociedad –generalmente pertenecientes a la clase trabajadora–, resaltando el valor testimonial del cine. A menudo empleaban la música de *jazz* como banda sonora. El caso de *Momma don't allow* es aún más interesante puesto que la música era ejecutada por una banda en escena: “The Chris Barber Jazz Band”. El corto comienza con imágenes de la banda intercaladas con otras donde vemos a diferentes jóvenes en sus empleos: un hombre en una carnicería, una mujer limpiando, otra en un consultorio de dentista. Esa misma noche todos se reunirán en el club de *jazz* para bailar. Sin diálogos ni voces en *over*, la cámara es la encargada de observar los hechos tal cual suceden, y los jóvenes son tomados en el baile desde diferentes puntos de vista, manteniendo la continuidad espacio-temporal de la acción. Por otro lado, la crítica aparece de forma solapada, si bien el título del film no esconde su rechazo a la autoridad. Promediando el documental un pequeño grupo de individuos de la clase burguesa –que bajan de un auto importado con vestimenta elegante– ingresan al club y ocupan un determinado espacio. No se produce ningún enfrentamiento, sino que simplemente es posible vislumbrar un leve clima de tensión. A su vez, podemos afirmar que el film responde a otros dos caracteres del *Free Cinema*: “es también reflejo poético de la tristeza de una vida urbana absolutamente mecanizada (...) [y] deseo de restablecer la libertad del espíritu” (Zubiaur Carreño, 2008: 358). El primero, representado en el trabajo diario; el segundo, en el baile frenético-liberador. Este cortometraje inicial engloba todos los rasgos de dicha corriente cinematográfica británica. Aquí podríamos mencionar a su vez al estadounidense Richard Lester y su cine-pop que dio una imagen

diferente de la sociedad británica. Se inició en el cortometraje con el film *Corriendo saltando y todavía de pie* (*The Running Jumping & Standing Still Film*, 1959), luego famoso por llevar al cine a The Beatles.

Por otra parte, en Polonia, Roman Polanski comenzó su carrera en el corto. Realizó *La bicicleta* (*Rower*) en 1955, *Teeth Smile* (*Uśmiech zębiczny*), *Break Up the Dance* (*Rozbijemy zabawę*) y *Murder* (*Morderstwo*) en 1957, *Dos hombres y un armario* (*Dwaj ludzie z szafa*, 1958), *The Lamp* (*Lampa*) y *Ángeles caídos* (*Gdy spadają anioły*) en 1959, entre otros. A su vez, destacamos la participación del corto en el germen del Nuevo Cine Alemán –*Junger Deutcher Film*, que significa Joven Cine Alemán–. En palabras de Francisco Javier Zubiaur Carreño:

En 1962, los jóvenes cortometrajistas alemanes se dan cita en Oberhausen, ciudad obrera de la cuenca del Ruhr que convoca un festival de cortos anualmente, donde en un manifiesto dado a conocer el 28 de febrero de ese año van a proclamar el fracaso del cine convencional, que les dará la oportunidad de adoptar una posición intelectual hasta entonces desestimada, dentro de un Nuevo Cine anunciado ya por el reconocimiento del cortometraje alemán en los festivales internacionales (ibídem: 379).

Veintiséis jóvenes directores –inspirados en la *Nouvelle Vague*– firmaron el manifiesto, entre ellos los futuros cineastas que renovarían el cine alemán poniendo al descubierto los problemas existenciales de una juventud desorientada: Alexander Kluge, Peter Schamoni y Edgar Reitz. En una segunda promoción de directores ubicamos a Werner Herzog⁴³ y Rainer Werner Fassbinder⁴⁴ que, previo ingreso al largometraje, habían cosechado varios cortos en su haber. Tanto en *El vagabundo* como en *El pequeño caos*, Fassbinder se aboca a los conflictos humanos poniendo en juego los tópicos de la soledad, los problemas existenciales y de incomunicación. Y así como los cineastas argentinos del período tomaron elementos de otros cines, el realizador alemán hizo lo propio. El primero de los cortos versa en torno a un vagabundo que deambula por las calles y se encuentra con un revólver que lo invita a tener pensamientos suicidas. El film es un homenaje a *El signo del león* (*Le signe du Lion*, 1959) de Eric Rohmer. El segundo, exhibe la influencia de Godard, particularmente de los films *Sin aliento* (*À*

⁴³ *Herakles* (1962), *Game in the Sand* (*Spiel im Sand*, 1964), *The Unprecedented Defence of the Fortress Deutschkreuz* (*Die beispiellose Verteidigung der Festung Deutschkreuz*, 1967), *Last Words* (*Letzte Worte*, 1968), entre otros.

⁴⁴ *This night* (1966), *El vagabundo* (*Der Stadtstreicher*, 1966), *El pequeño caos* (*Das kleine Chaos*, 1967).

bout de soufflé, 1959) y *Banda aparte (Bande à part*, 1964). Las frustraciones de dos jóvenes y una muchacha que no logran ganar dinero realizando ventas engañosas puerta a puerta, los lleva a convertirse en delincuentes –tema recurrente en los largometrajes del director–, a través de la imitación de aquello que ven en el cine (Álvarez, 1988). De esta forma exteriorizan sus deseos entremezclados con conflictos interiores.

Por último, mencionamos que el Nuevo Cine Español ha experimentado el mismo mecanismo. Como expresa Esteve Riambau, “la práctica totalidad de realizadores en nómica del Nuevo Cine Español (...) tuvo algún tipo de experiencia en el ámbito del cortometraje” (AA.VV.,1996a: 168-169). Esta práctica se dio de tres formas: algunos directores, luego de obtener el diploma en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) o en la Escuela Oficial de Cine (EOC) fueron directamente al largometraje y volvieron luego al corto –el caso de Víctor Erice y Julio Diamante–; otros, después de licenciarse siguieron haciendo cortos hasta poder dirigir su primer largo –ejemplos como los de Carlos Saura y Mario Camus–; un tercer grupo, sin finalizar sus estudios cinematográficos, abordaron el metraje breve como fase previa al largometraje –Javier Aguirre y Antoni Ribas, entre otros–. A pesar de las innovaciones formales que caracterizaron a la mayoría de los Nuevos Cines europeos, el contexto político dictatorial en el que estaba sumergido España determinó que el realismo fuera la herramienta privilegiada para los nuevos cineastas. En este mismo rumbo, el modelo documental fue escogido ampliamente por sobre la ficción, y la medida breve se convirtió en el eje de la renovación. Muchos de estos “cortometrajes [están] centrados en el retrato geográfico o paisajístico donde el punto de vista de la cámara o el matiz del comentario delatan una intencionalidad social que intenta alejarse de los parámetros hagiográficos oficiales” (ibídem: 170). Este es el caso de *Cuenca* (Carlos Saura, 1958) – si bien por su duración corresponde a la categoría de medimetraje–. La primera parte resulta por demás interesante, ya que se aboca a la geografía de lugar y sus habitantes-trabajadores. Tanto la cámara como la voz en *over* reparan en el desgaste, el sudor y la falta de instrumentos adecuados –procedimientos arcaicos para transportar los troncos– de los campesinos del cultivo, los hacheros y los pastores. Es allí donde reside el espíritu de crítica social: “los labradores vuelven cansados, sudorosos, ennegrecidos, oliendo a heno (...) con los ojos enrojecidos por el sol”, dice el narrador. El cineasta retomaría luego esta visión de España, por ejemplo, en *Llanto por un bandido* (1964).

Estados Unidos tampoco se quedó atrás. La transición del corto al largo era un modelo para las escuelas de cine desde los años sesenta. “Oliver Stone, Martin Scorsese, Susan Seidelman y Martin Brest en la Costa Este, y Francis Ford Coppola y George Lucas en la Costa Oeste, son los más famosos graduados de las Escuelas de Cine” (Cooper y Dancyger, 1998: 12). Por mencionar algunos títulos: *THX 1138* (1966) de Lucas, *It’s not just you, Murray!* (1964) de Scorsese, *Last Year in Viet Nam* (1971) de Stone, *Hot Dogs for Gauguin* (1972), de Brest. El corto de Scorsese presenta plena autoconciencia enunciativa. El personaje de Murray rompe la cuarta pared y le cuenta a la audiencia cómo ha conseguido su riqueza y su éxito, con la ayuda de su incondicional amigo Joe. Por momentos este mira a cámara; en otros, el movimiento autónomo de la misma y los encuadres poco usuales explicitan las huellas de la enunciación. Otro recurso novedoso consiste en la disociación entre la voz en *over* del protagonista y las imágenes que la ilustran: mientras que Murray se muestra engreído y se jacta de su imagen positiva, la banda visual nos devela su real patética vida, puesto que la mujer lo engaña claramente con su amigo Joe y sus hijos guardan un gran parecido con este.

Finalmente, en Latinoamérica no fue sólo Argentina el país que inauguró la renovación en el cine a través del cortometraje. En Brasil, el *Cinema Nuovo* se destacó por la producción de largos de ficción, aunque también tuvieron presencia los cortometrajes de índole experimental y documental.⁴⁵ Y a través de ellos se iniciaron en el cine directores como Glauber Rocha –*Cruz na praça* (1958) y *Pátio* (1959)– y Joaquim Pedro de Andrade –*O poeta do Castelo* (1959), *O mestre de Apipucos* (1959) y *Couro de gato* (1961)–. En los dos primeros cortos de Andrade algunas de las premisas del *Cinema Nuovo* pueden ser visibilizadas –el hecho de realizar un cine de autor antiindustrial marcado por un espíritu nacional y testimonial–, ya que rescatan a través de la categoría documental los testimonios de dos figuras importantes del pensamiento literario de Brasil –el poeta Manuel Bandeira y el sociólogo Gilberto Freyre, respectivamente–. En este sentido, como expresa Silvana Flores, se puede apreciar en ellos “la reivindicación de la tradición artística como un elemento de consolidación de la nacionalidad” (2015, parra 4). Ahora bien, dicho cineasta se alejó de la radicalización política de sus colegas para enfocar desde lo cotidiano la tradición cultural del país. Por otra parte, como en

⁴⁵ Para una aproximación más completa acerca del papel del cortometraje documental en la renovación del cine brasileño del período, ver: Flores Silvana (2015), “Escritos breves: testimonios audiovisuales de Brasil” en Javier Cossalter (Ed.) “Dossier el cortometraje documental latinoamericano en los años sesenta y setenta”, *Imagofagia*, n° 12, octubre.

nuestra cinematografía, la relación entre el corto y el largo en Brasil no fue unidireccional: Leon Hirszman y Linduarte Noronha realizaron primero largometrajes y luego se volcaron al corto, así como Geraldo Sarno alternó producciones en corto, medio y largometraje. En Chile, al menos cuatro de los directores más destacados del período sesenta-setenta comenzaron explorando las potencialidades del cortometraje: Raúl Ruiz rodó *La maleta* (1963) y *El regreso* (1964), Helvio Soto *Yo tenía un camarada* (1964), Miguel Littín filmó *Por la tierra ajena* (1965), y Patricio Guzmán *La tortura y otras formas de diálogo* (1968) y *El paraíso ortopédico* (1969). El cortometraje de Littín es un documental de observación, sin voces, diálogos ni comentarios en *over* –la única palabra es la de Patricio Manns en la banda sonora– que retrata a los niños pobres de Santiago deambulando en las calles en búsqueda de alimento. El movimiento autónomo de la cámara y los encuadres próximos a los rostros de los personajes completan el despliegue estético y enunciativo del film. Uruguay y Cuba también tuvieron sus realizadores que se iniciaron en el film breve: en el primero, Mario Handler con *Me gustan los estudiantes* (1968);⁴⁶ en el segundo, *El mégaro* (1955) de Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea. Sin embargo, y si bien los directores que señalamos hicieron la transición al largo, estos y muchos otros realizadores latinoamericanos entendieron al film de corta duración –principalmente en la categoría documental– como un medio de expresión y acción con valor propio; enmarcados en un contexto de agitación social a nivel regional.

1.2.3.- El cortometraje en la encrucijada entre dos perspectivas. Debate formación vs autonomía

Es el día de hoy que todavía se discute la función del cortometraje en el seno de la práctica fílmica. Y generalmente suelen enfrentarse dos posiciones bien marcadas: el corto como carta de presentación –anclada en la premisa de la formación– y en tanto expresión autónoma. Sin embargo, esta discordia era propia de la época de auge del cortometraje en el período de la renovación. En su libro sobre el cortometraje argentino, José Agustín Mahieu adjuntó un cuestionario realizado a las principales figuras del corto

⁴⁶ En este, “la banda de imagen está estructurada (...) a partir del contrapunto de imágenes entre tres agentes sociales: gobernantes, estudiantes y fuerzas policiales” (Cossalter, 2014: 248-249); mientras que en la banda de sonido el tema musical de Violeta Parra –que da título al film– es a su vez contundente: “Vamos estudiantes por calles y plazas, que la gente nos llama”. La reunión de dirigentes se contrapone con protestas de estudiantes seguidas por la represión de las fuerzas de Estado.

en nuestro medio local. Este constaba de siete preguntas referidas a la situación del cortometraje en el desarrollo del cine nacional, y la quinta decía lo siguiente: “¿Es, entre nosotros, un género autónomo o un simple trampolín para el largometraje?”. Ya hemos aclarado con anterioridad nuestra postura acerca de la noción de género aplicada al cortometraje. No obstante, resulta significativo que en dicha discusión nadie haya puesto en duda esta concepción. Repasemos algunas miradas para luego plantear la problemática.

Ricardo Alventosa elegía la segunda opción ya que para él las trabas económicas impedían que el corto se convirtiera en un género autónomo. Juan Berend tomaba partido por la primera aludiendo a la importancia que este tenía como el cuento en la literatura, pero reconocía que para otros “puede ser un buen ejercicio previo al largometraje” (Mahieu, 1961a: 74). A Enrique Dawi le apenaba el hecho de que el corto fuera un trampolín, puesto que para él el film breve documental tenía un valor en sí mismo. Del mismo modo, Cándido Moneo Sanz lamentaba esta situación y creía necesario apoyar al corto para que fuera una dedicación seria. Simón Feldman entendía que la falta de una base económica había sentenciado al corto a la función de trampolín. Julio Ingenieros opinaba que la mitad encontraba en el cortometraje el medio ideal para expresarse; “para los otros el film corto es un paso previo, un complicado y oneroso trampolín, un medio de probar su capacidad y el certificado de competencia que exhibirán a los empresarios que financiarán el primer largometraje que dirigirán” (ibídem: 77). Humberto Ríos consideraba que el corto seguiría sirviendo de trampolín hasta tanto no pudiera ligarse a un pensamiento estético común. Por último, José María Tejjido afirmaba que el corto se hizo como escuela, aprendizaje y trampolín, derivando esta situación en la anulación de las posibilidades expresivas del realizador. A pesar de ello, expresaba que el corto debía ser –y lo sería– un género cinematográfico específico. Estos son algunos de los testimonios que ponen a la vista la dualidad que giraba en torno al cortometraje.

Ahora bien, profundicemos en la discusión para desentrañar las verdaderas premisas bajo estas concepciones y luego complejizarlas a la luz de nuestras hipótesis. Antes que nada debemos aclarar que dicho texto fue escrito en 1961, sobre la marcha del cortometraje en Argentina. La problemática del corto adquiere nuevas dimensiones al abordarlo dentro de un marco temporal y contextual más amplio. En primer lugar, observamos que en la mayoría de los casos se constata la realidad –el corto *es* un

trampolín— y se expresa el deseo o la utopía: el corto *debe* ser un *género* autónomo. Sin embargo nos preguntamos, ¿qué es lo que estos hacedores comprendían por trampolín y por autonomía? El primer término aparecía ligado indistintamente al ejercicio, al aprendizaje, a la prueba de capacidad. Es decir, el corto se consideraba un medio formativo pero en tanto primera etapa en la evolución del realizador. En cuanto al segundo, allí convergían diferentes acepciones: hay quienes pensaban que la imposibilidad de alcanzar ese estadio dependía del tema económico y comercial; otros entendían el carácter autónomo desde el punto de vista estructural o estético. A su vez no podemos pasar por alto el uso de la noción de género y sus implicancias en el nivel estético.

Desde nuestra perspectiva, ante todo, el corto *es* un medio de expresión con valor propio, y podemos sustentarlo a partir del análisis de las cualidades y potencialidades del mismo. A su vez, la formación y la experimentación, que desembocaron en la renovación, constituyeron la base del cortometraje moderno en este período, sea cual sea el destino, la función o la intención que adoptase quien se aproximara a este —ello se verá reflejado asimismo en el texto fílmico—. No obstante, lo que subyace a las concepciones tradicionales de la formación—carta de presentación desde nuestra visión— y la autonomía es una determinada relación entre la arista artística y la institucional, que no ha sido debidamente formulada, y que ha generado una confusión terminológica. Ambas posturas presentan diferentes grados de conciencia acerca del cortometraje como medio en sí y una particular y pretendida relación con/frente a la institución cinematográfica.

Aquellos que entendieron al corto como un trampolín, como un mero pasaje al largometraje, parecieran desde el discurso no reconocer las potencialidades estéticas del medio; sin embargo, como señalamos, el nivel textual de estas obras demuestra lo contrario —así como también lo justifica el accionar de algunos que pasando por el largo luego volvieron al cortometraje—. Quizás la ambición de *progresar* en la escala *evolutiva* que significaba para muchos la realización de un largometraje opacara la fuerza del corto en cuanto tal. Hablando con nombres propios, ese largometraje, el de la Generación del sesenta, continuaría la renovación iniciada por el corto, pero como hemos expresado, no se desentendería de las estructuras institucionales. A pesar de que el modo de producción y la concepción estética eran alternativos, este pretendió acceder a una estructura de exhibición y distribución de características similares a las de la institución dominante. Es en aquella dirección hacia donde tendía la primera posición en

torno al corto. Ahora bien, existió otra tendencia que realmente en la práctica se adjudicó la función de aprendizaje: el corto como herramienta formativa en las escuelas de cine. Si bien el objetivo primario consistía en formar al futuro realizador para desempeñarse en el campo cinematográfico, la exploración del lenguaje a través del corto fue una práctica en sí misma compartida por todos los centros educativos. A su vez, la formación en materia cultural y política llevó a que los jóvenes aprovecharan las potencialidades del medio al momento de radicalización política a partir de mediados/finales de los sesenta. Aquí hubo un mayor grado de conciencia y su relación con la institución-cine resultó luego un tanto ambigua.

Por otro lado, la necesidad de autonomía del corto en tanto género responde a lo que nosotros hemos denominado *búsqueda de legitimidad y profesionalización de la práctica*. Este es un tópico que analizaremos con detenimiento en el capítulo dos, pero debemos recuperarlo aquí para clarificar el panorama. La creación de una asociación que respalda a los hacedores de cortometrajes, la lucha por obtener igualdad de condiciones con respecto al largometraje en la producción y exhibición de las obras –en materia legislativa–, la aparición del concepto *cortometrajista*, la consideración de la crítica y la participación del corto en festivales son premisas que sustentan de forma consciente al cortometraje como un medio de expresión, y algunas de ellas pretenden ubicarlo al mismo tiempo en una posición de consolidación dentro de la institución cinematográfica –es decir, se ansía el reconocimiento masivo–. La legitimidad del corto vendría de la puesta en igualdad de posibilidades en relación al largo. En este sentido, el concepto de autonomía resulta inequívoco, puesto que el corto ya es una forma expresiva definida y lo que se busca en todo caso es una consolidación en términos amplios. Quizás, para algunos, la principal carencia del corto –posibilidades económicas y comerciales– empujara a utilizar la noción de autonomía como estadio de llegada. A su vez, y debido a esta anhelada profesionalización, estos referentes proponían también al corto como un espacio de *formación*, justamente, *profesional*. Esta tendencia reconocía las potencialidades estructurales y estéticas del cortometraje –que por su puesto pueden apreciarse en el análisis de obra de los realizadores que la sostenían pero sobre todo a través del discurso– y procuraba asimismo mantener una relación dinámica con la institución cinematográfica –en una fase renovada tal como lo entiende Williams–.

Ahora bien, luego de complejizar los términos existentes debemos agregar nuevas variables en pos de comprender cómo el cortometraje ha podido atravesar el macroperíodo. Si el corto hubiera sido simplemente una carta de presentación, este habría desaparecido al poco tiempo; si la búsqueda de legitimidad y profesionalización hubiese sido completamente exitosa –según los objetivos de quienes la perseguían–, el corto habría podido construir una base sólida para una producción sostenida a futuro pero podría haber perdido la vitalidad y haberse aplazado su componente renovador y transformador al ser absorbido por una nueva oficialidad. Es aquí donde entran en acción las variantes de intencionalidad intrínseca-estética y extra-artística sobre las que profundizaremos en el próximo capítulo. Tanto el cine experimental –en una de sus propuestas– como el documental socio-político radical entendieron al corto como un medio de expresión con valor propio, aunque no teorizaran sobre ello. Ya hemos anticipado, y lo retomaremos en los correspondientes capítulos de análisis, las cualidades específicas del film breve que le han permitido a estas dos modalidades dinamizar sus propuestas. Por otro lado, a diferencia de las aproximaciones anteriores, estas plantearon relaciones contundentes de alternatividad y oposición –respectivamente– frente a la institución dominante, y a su vez en torno a la estructura gobernante en el caso del segundo.

Finalmente, cabe aclarar que no todos los cortometrajes del corpus deberían necesariamente adscribir a una u otra postura. Sin embargo, la convivencia de estas perspectivas o el reemplazo de una por otra en determinada fase han hecho que el corto se mantenga activo y presente a lo largo de todo el período. En resumen, la actitud respecto a la institución y el grado de conciencia sobre el medio pueden haber determinado diferentes matices entre las obras, pero de ningún modo han truncado su inscripción en la *modernidad*.

1.3.- Vinculaciones transnacionales

La modernidad cinematográfica argentina se desarrolló en paralelo a la renovación acaecida en otros ámbitos del arte y de la cultura. Es más, esta situación se inscribió en un marco general de modernización a nivel sociedad. Como bien señala Oscar Terán, “este proyecto modernizador imaginaba acabar con la situación periférica de la Argentina para instalarse en el ‘el centro’, en la línea del modernismo cosmopolita que demandaba el plástico Kenneth Kemple en 1961: ‘Queremos ser conocidos y valorados

en EE.UU.?, esto es, en una matriz occidental y modernizadora, y con un lenguaje universal y contemporáneo” (2004: 77). Dicho afán modernizador determinó que el país tuviera mayor receptividad a las experiencias externas, o en todo caso, que saliera a buscar al exterior el sustento para acompañar el impulso renovador local.

Siguiendo nuestra primera hipótesis, el cine de cortometraje local antecedió a la modernidad cinematográfica. Este, desde los primeros años de la década del cincuenta comenzó a revelar en su textualidad los contactos y las relaciones que se establecían con los movimientos y corrientes fílmicas foráneas; ya sea por la participación de los hacedores en el terreno de los cineclubs –donde se exhibían films extranjeros– o por el viaje de estos al exterior en búsqueda de una formación diferente. A partir de mediados de década con la creación de nuevas instituciones se afianzaron aún más las vinculaciones transnacionales dentro del cortometraje, en derredor a un proceso de fuerte modernización a nivel global, robustecido luego del derrocamiento de Perón. A lo largo de los años sesenta y setenta, la renovación en el film breve –y en cierto cine en general– manifestó intercambios y apropiaciones de diversas cinematografías en sintonía con el contexto de efervescencia cultural y agitación social a nivel nacional y mundial.

1.3.1.- Modernización, desarrollismo y cultura

“Desde la segunda mitad de la década del 50 y a lo largo de la década siguiente, se vive un clima de fuerte modernización en la sociedad argentina. Este proceso, que es parte de la renovación cultural del mundo occidental, implica a nivel local el surgimiento de nuevos impulsos así como la visibilidad o la potenciación de otros que hasta entonces se habían desarrollado en forma atomizada” (Longoni y Mestman, 2008: 41). Fue para finales de los cincuenta que esta orientación se encontró con un modelo económico concreto: el desarrollismo.

Básicamente el modelo desarrollista entendía que la parálisis económica era producto del retraso en el crecimiento de las industrias de base. Dicha plataforma no cuestionaba el proceso de industrialización ya iniciado años atrás, sino que por el contrario lo aceleraba y profundizaba. Este principalmente tenía en cuenta a los sectores productores de bienes de consumo durable y capital, y la modernización de los sectores de energía, transporte y comunicaciones. Ahora bien, la necesidad de inversión para lograr dicho

cometido derivó en una doble implementación: la incorporación masiva de capital extranjero y la disminución del salario real de los trabajadores para aumentar la renta de los industriales (Cavarozzi, 2002), suceso este que le valió al presidente Frondizi un malestar social generalizado.⁴⁷ En definitiva, este programa pretendía favorecer a “los sectores más concentrados de la burguesía, nacional y extranjera y las nuevas clases medias asociadas a la expansión de los servicios y consumo más modernos en desmedro de los sectores populares y los segmentos más atrasados de la burguesía” (ibídem: 52). Por otra parte, la modernización de la infraestructura de transporte y comunicaciones y la mejora al acceso de la educación eran también objetivos importantes. En este sentido, Frondizi apoyó enfáticamente la ejecución del programa *Alianza para el Progreso* puesto en marcha en gran parte de Latinoamérica por el presidente de los Estados Unidos John F. Kennedy.⁴⁸ Este espíritu de progreso partía del concepto de un mundo subdesarrollado que sólo una política de industrialización podía revertir. Para ello, la colaboración extranjera era inevitable.

Por otro lado, como comentamos, es posible vincular las bases de esta propuesta con la expansión del campo cultural. De hecho, el propio Frondizi creía que la enseñanza y la cultura debían estar al servicio del desarrollo del país. En palabras de Oscar Terán:

A partir de 1958, y a la par con el programa desarrollista encabezado por el presidente Arturo Frondizi, las elites modernizadoras irrumpieron con visibilidad en el universo cultural argentino. Desde espacios generados en la sociedad civil (editoriales, revistas, asociaciones intelectuales, grupos de estudio) se organizaron diversas representaciones de la política y la historia nacional. Se fundan diversas instituciones estatales y privadas de gravitación en la reconfiguración cultural de la época (CONICET, Eudeba, Fondo Nacional de las Artes y otras) (2004: 74).

⁴⁷ En 1959 se puso en marcha un programa económico ortodoxo: congelamiento de los salarios, devaluación y desregulación económica. Este mismo año se produjo la ocupación del frigorífico Lisandro de la Torre seguido de una huelga general e intervenciones a los principales sindicatos, sumado al recelo causado por el aumento del costo de vida (Altamirano, 1998). El descontento social llevó al gobierno a sancionar en 1960 el Plan de Conmoción Interna del Estado (Plan CONINTES), el cual otorgaba a las Fuerzas Armadas una amplia jurisdicción contra los disturbios internos.

⁴⁸ En realidad la *Alianza para el Progreso* –que implicaba una ayuda económica de Estados Unidos para con los países del continente latinoamericano– surgió en tanto medida para contener el avance de revoluciones anticapitalistas como la acontecida en Cuba. Entre otros objetivos figuraba: el incremento anual del capital, la estabilización de los precios, la eliminación de la inflación y la redistribución equitativa del ingreso.

De este modo, el campo intelectual y académico se renovaba: el ingreso de corrientes tales como el existencialismo, el estructuralismo y el marxismo; la creación de las carreras universitarias de Sociología, Psicología y Educación; la conformación de un nuevo aparato crítico que legitimaba la producción artística y cultural novedosa, fueron algunos componentes que articularon dicho entramado particular.

En el ámbito teatral se produjo la recepción de los textos filosóficos de Sartre; la llegada de la textualidad de Arthur Miller; los estrenos de obras de Ionesco, Becket y Pinter; la incorporación de los métodos de actuación de Stanislavski –a través de la escuela de Strasberg–; se afianzaron los actores del teatro independiente y apareció un grupo de directores nuevos. El denominado *realismo reflexivo* (Pellettieri, 1997) emergente por aquellos años estaba basado en el procedimiento del encuentro personal –principio constructivo del realismo–, a partir del cual los personajes dialogaban sobre temas superficiales –situación reconocida como *trivialidad deliberada*– para culminar el intercambio con sus relaciones personales y visiones del mundo. Es decir que, la tesis realista que presentaba dicha tendencia teatral se estructuraba a partir del conflicto de los encuentros personales. Ahora bien, esta subjetividad se instalaba por sobre la objetividad que buscaba el realismo de los años cincuenta, donde la imagen era un reflejo fiel de la realidad. El realismo reflexivo se diferenciaba de aquel puesto que incorporaba a la mostración de la realidad nuevos recursos teatrales, tomados principalmente de la poética de Arthur Miller en la cual se producía una tensión entre la causalidad social y la responsabilidad individual. Este nuevo realismo exhibía un universo decadente cuyo referente socio-político estaba anclado en la Argentina de finales de los años cincuenta y mediados de los sesenta; centrado en una clase media sin salida que carecía de proyectos para enfrentar el cambio. Otras características de este teatro son: el fracaso del actante que no actúa, el relajamiento de la acción, personajes inestables o en crisis (Pellettieri, 1997). Una de las obras más representativas fue *Soledad para cuatro* (1961) de Ricardo Halac, ubicada en Buenos Aires durante los días posteriores a la asunción de Frondizi como presidente, y enmarcada por el descreimiento y el fracaso político de la clase media al frente de la dirigencia del país. *Nuestro fin de semana* (1964), *La pata de la sota* (1967) y *La Nona* (1976) de Roberto Cossa, también formaron parte del corpus de obras del realismo reflexivo.⁴⁹ En cierta

⁴⁹ Asimismo, la neovanguardia, sobre la cual nos referimos luego, fue una forma teatral innovadora que se desarrolló en Argentina por estos años, y que posteriormente resultó absorbida por el realismo, recibiendo

forma, los tópicos que allí se planteaban eran similares a los que observamos en el cine de la Generación del sesenta. El dinamismo y el intercambio entre las esferas artísticas fue altamente productivo en este período.⁵⁰

En relación a la literatura argentina y más precisamente dentro de la crítica se produjo en los años cincuenta una renovación de la mano de una generación de jóvenes pensadores que se denominó *los denuncialistas*.⁵¹ Estos se autoproclamaban intelectuales de izquierda –pero antidogmáticos– que se proponían un revisionismo del pasado en búsqueda de una literatura nacional, superando el binarismo de propuestas anteriores a través de la *perspectiva de la libertad*. De este modo, sus escritos confrontaban con aquellas interpretaciones esquemáticas. A partir de un estilo ensayístico que tomaba como modelo a Ezequiel Martínez Estrada, y en estrecha vinculación con el compromiso sartreano, estos jóvenes escritores no sólo potenciaron la función social de la literatura sino que reflexionaron en definitiva sobre el propio quehacer literario, evidenciando una lúcida conciencia sobre el medio expresivo. En palabras de Nora Avaro y Analía Capdevila: “Concretamente la literatura les sirvió para pensar los grandes temas nacionales (el inventario de ‘nuestra propia expresión’) pero también para definir los rasgos de una lengua y una poética que figure ese carácter, en un esfuerzo que, evaluado en su proyección histórica, significó un cambio sustancial dentro de los estudios de la literatura argentina” (2004: 11).⁵² Posteriormente, entre los años sesenta y setenta,⁵³ la literatura evidenció una comunión regional. El denominado *boom* latinoamericano –fenómeno editorial y literario llevado a cabo por jóvenes cuentistas, difundido por el mundo entero– consistía en obras experimentales de marcado carácter político. “Algunos de sus rasgos fueron la concepción de un tiempo no lineal; la inclusión de varias voces narrativas; la complejidad técnica; el

la etiqueta de *crítico*. Aquella estuvo fuertemente emparentada con el teatro del absurdo. Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky fueron sus máximos exponentes. Para profundizar en el estudio del campo teatral argentino de la época, ver: Pellettieri, Osvaldo (1997), *Una historia interrumpida*, Buenos Aires: Galerna.

⁵⁰ Era muy común también la participación de los mismos actores tanto en un terreno como en el otro.

⁵¹ Ismael y David Viñas, Oscar Masotta, Noé Jitrik, Adolfo Prieto y Juan José Sebrelí, entre otros, formaron parte de esta generación de escritores.

⁵² *Punto de viraje, salto cualitativo, ruptura, irrupción*, son los conceptos que se utilizaron para caracterizar la modernización de los denuncialistas (Avaro y Capdevila, 2004).

⁵³ Por aquellos años, en el terreno local, hubieron varios escritores que renovaron las formas expresivas de la literatura, como por ejemplo Juan José Saer –con su antirrealismo, la explicitación del artificio y la experimentación de las categorías del espacio, el tiempo y los personajes– y Osvaldo Lamborghini –por medio de la opacidad del lenguaje producto de la fragmentación narrativa y la exacerbación de la puntuación–. En *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine* (2011), David Oubiña realiza un interesante análisis acerca de las innovaciones narrativas y del lenguaje en determinadas obras de ambos autores.

cuestionamiento de la identidad regional y nacional; y el roce de los límites con el género fantástico” (Cossalter, 2015: 37). Julio Cortázar fue el máximo representante⁵⁴ de este movimiento en la Argentina, y como ya hemos comentado, algunas de sus obras fueron trasladadas a la pantalla cinematográfica.

Por último, la consolidación del circuito modernizador local (Longoni y Mestman, 2008) se dio gracias al papel fundamental del Instituto Di Tella, creado a finales de los años cincuenta. Este fundó tres unidades –el Centro de Artes Visuales (CAV), el Centro de Experimentación Audiovisual (CEA) y el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM)– tendientes a promover la creación estética y visibilizar las tendencias experimentales y renovadoras en el campo visual, audiovisual y musical. Los intercambios con –y apropiaciones de– experiencias vanguardistas europeas y norteamericanas eran frecuentes.⁵⁵ En primer lugar, en el ámbito de las artes plásticas, se realizaban muestras donde exponían artistas extranjeros que participaban asimismo de la Bienal de Venecia. Como expresa John King: “Los premios nacionales e internacionales, pues, eran extremadamente significativos a nivel local. Los artistas argentinos podían ver personalmente la obra de sus contemporáneos extranjeros, exponer en una galería muy amplia que atraía gran atención de la crítica y del público” (2007: 90). A su vez, el CAV estableció contactos con otros institutos internacionales como por ejemplo el Consejo Internacional del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Este internacionalismo puede constatarse asimismo en las orientaciones estéticas adoptadas por los artistas locales, como el arte pop a través de los *environment* de Marta Minujin, o el grupo de neofigurativos con Luis Felipe Noé y Rómulo Macció como estandartes de un expresionismo figurativo perturbador, entre otros. Por otra parte, en relación al teatro, la primera representación del CEA fue *Lutero* de John Osborne, precursor del nuevo realismo, en 1965. La puesta incorporó música electrónica, gracias a la cooperación del CLAEM, y diapositivas. El mismo año se estrenó *El desatino* de Griselda Gambaro, máximo exponente de la neovanguardia, produciendo una ruptura con el realismo a través de la estética absurdista. Esta era una de las variantes de la neovanguardia que se dieron en el Di Tella; las otras dos, según Osvaldo Pellettieri, fueron la creación colectiva de un modo análogo a las formas del *Living Theatre* y el

⁵⁴ Otros exponentes de la literatura del *boom* fueron: Jorge Amado en Brasil, José Donoso en Chile, Gabriel García Márquez en Colombia, Guillermo Cabrera Infante en Cuba, Carlos Fuentes en México, Augusto Roa Bastos en Paraguay y Mario Vargas Llosa en Perú.

⁵⁵ Las implicancias de estas relaciones en el campo cinematográfico serán analizadas en el capítulo dos.

happening (2003). En aquellos años también se concretó un homenaje a Antonin Artaud realizado por El Teatro de la Peste. En última instancia, en cuanto al terreno de la música, el CLAEM se constituyó como un centro de experimentación, enseñanza y difusión de corrientes extranjeras. “Se entendía que la educación musical en América latina era tradicional e impresionista y que los músicos o compositores que deseaban asimilar las tendencias contemporáneas estaban obligados, si tenían dinero y la oportunidad, a estudiar en Europa o Estados Unidos” (King, 2007: 133). De este modo, el subsidio Rockefeller permitía equipar el centro musical y cubrir los gastos de docentes y estudiantes-becarios. A comienzos de los sesenta el centro se abocaba principalmente a las corrientes musicales modernas. Para ello, profesores y compositores internacionales eran invitados con el objetivo de complementar las clases –Aaron Copland, Maurice Leroux, Yannis Xenakis son algunas de estas personalidades–. Asimismo el centro ofrecía innumerables conciertos que reunían composiciones contemporáneas y experimentales, incluyendo piezas de música electrónica.

Ahora bien, el golpe de Estado de 1966 evidenció una conducta represiva y autoritaria reflejada en la Doctrina de la Seguridad Nacional. Esta tuvo un claro impacto en el campo cultural: se intervinieron universidades públicas, se cerraron teatros independientes, se prohibieron espectáculos y publicaciones, se estableció fuertemente la censura cinematográfica. En este sentido, el campo intelectual discutía la necesidad de una confluencia revolucionaria. En palabras de Ana Longoni y Mariano Mestman, “es hacia fines de la década que se observa una expansión de la politización del ámbito de la cultura junto con una reformulación de los modos de articulación conocidos entre cultura y política” (2008: 39). Sin embargo, y como veremos luego, las vinculaciones artísticas con expresiones extranjeras no desaparecieron sino que transformaron sus prioridades. El debate arte/política cobraba enorme centralidad en la región.

1.3.2.- Apropiedades cinematográficas

Con la intención de completar los esquemas teóricos en torno al cortometraje expuestos en la introducción de la tesis examinaremos a continuación qué corrientes, movimientos, tendencias, asociaciones externas fueron recibidas y puestas en funcionamiento en el cine de cortometraje dentro del período abordado. En este apartado señalaremos la fuente original, sus rasgos principales y los recursos rescatados por el corto. En el capítulo

dos se trabajará, de acuerdo a cada caso, el modo en que circularon estas propuestas foráneas, y en los capítulos tres, cuatro y cinco se articularán dichos caracteres a nivel textual con las categorías correspondientes dentro de las cuales tuvieron mejor receptividad. En el sexto capítulo, la hibridación de modelos toma formas particulares en donde las corrientes extranjeras señaladas no se exhiben con tanta claridad.

Cine de arte y ensayo

Según David Bordwell (1996), el cine de arte y ensayo recién se asentó como una alternativa narrativa al cine de Hollywood luego de la segunda guerra mundial, momento en el cual el dominio de este último comenzaba a mermar. Sin embargo, las bases del cine de arte y ensayo se gestaron en el cine de vanguardia durante las primeras décadas del siglo XX; rasgos que tomaremos en consideración luego. El autor entiende que dicho cine se conforma en el cruce de tres esquemas: el realismo objetivo, el realismo expresivo o subjetivo y el comentario narrativo abierto. Es a partir de fines de los años cincuenta cuando las tres modalidades entraron en relación dinámica. Durante toda la década del sesenta tuvieron gran productividad.⁵⁶

El realismo objetivo configura una nueva verosimilitud realista. Este quita dramatismo a la narración y para ello exhibe en igualdad de condiciones los clímax y los momentos accesorios. Las relaciones de causa y efecto centrales en la motivación compositiva del cine clásico son aquí atravesadas por la imprecisión y el debilitamiento a partir de, por ejemplo, la construcción episódica del argumento y los finales abiertos. Por otro lado, la temática aborda asuntos reales, generalmente problemas psicológicos. Esto se ve reflejado en la construcción del espacio –locaciones naturales, modos de iluminación alternativos– y del tiempo –tiempos muertos–.

Por otro lado, el modo de encarar la causalidad se apoya en una psicología particular del personaje. Este suele no exhibir sus motivos o presentar objetivos que no están claros. Sus acciones pueden ser incoherentes. Este realismo expresivo se enfoca más en las

⁵⁶ Citamos sólo algunas de las obras que adscriben a esta tipología: *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959), *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*, François Truffaut, 1959), *La aventura* (*L'Avventura*, Michelangelo Antonioni, 1960), *El silencio* (*Tystnaden*, Ingmar Bergman, 1963), *Antes de la revolución* (*Prima della rivoluzione*, Bernardo Bertolucci, 1964), *Pajaritos y pajarracos* (*Uccellini e uccellini*, Pier Paolo Pasolini, 1966), *Bella de día* (*Belle de jour*, Luis Buñuel, 1967).

reacciones de los personajes que en sus acciones. Y es a partir de diferentes recursos técnicos que la narración exterioriza en la construcción espacio-temporal el estado interior y subjetivo del personaje: puntos de vista, cambios en la iluminación, planos inclinados, imágenes congeladas, *ralenti*, repeticiones.

Por último, el comentario narrativo abierto consiste en la autoconciencia enunciativa. Es el instante en que la narración se hace presente en sí misma. “Un ángulo inusual, un corte hasta cierto punto acentuado, un movimiento de cámara sorprendente, un cambio irrealista en la iluminación o el decorado, una disyunción en la banda sonora, o cualquier otra interrupción del realismo objetivo no motivada por la subjetividad pueden tomarse como un comentario de la narración” (Bordwell, 1996: 209). Los *flashback* y *flashforward*, junto con los movimientos autónomos de cámara, también marcan la presencia explícita de la narración.

En resumen, estos esquemas fueron apropiados por cierto cine de cortometraje de ficción argentino en sintonía con los films de la Generación del sesenta y los tópicos del fracaso, la incomunicación y la apatía de estos jóvenes; un cine de fuerte marca autoral –rasgo destacado en este cine de arte y ensayo–. Por ejemplo, del realismo objetivo podemos mencionar el debilitamiento de causa y efecto entre las escenas de *Contracampo* (Rodolfo Kuhn, 1958), donde un hombre que viaja del campo a la ciudad, sin conexión lógica pasa de la pesca al ocio, del ocio a la búsqueda de empleo, en un deambular que equipara lo trivial con lo relevante. El final abierto toma lugar en *Crimen* (Ricardo Becher, 1962), puesto que no se resuelve el tópico central del corto en el cual un joven deja su trabajo para planear un crimen. A su vez, el final metafórico –que tiene lugar en *Contracampo*– y el final cíclico que acontece en *El ciclo* (Raymundo Gleyzer, 1964), pueden comprenderse como una variante del final abierto donde la historia no concluye de forma convencional. En los cortos de Becher y de Gleyzer también se pone en evidencia el estatuto del personaje que proviene del realismo expresivo. En el primero, nunca se explican los motivos que llevan al muchacho a planear el crimen; en el segundo, un grupo de jóvenes sale de una fiesta, juegan a las *chocadas* y deambulan por el río. Son personajes que presentan conflictos interiores. Asimismo, la inscripción de la subjetividad en la construcción de la imagen se da a través de ocularizaciones –en *Contracampo*– e imágenes mentales –en *Crimen*–, entre otros recursos. Finalmente, el movimiento giratorio de la cámara y el barrido de la misma en la conversación final de *Contracampo*; el

movimiento autónomo de la cámara en *Crimen* y el plano congelado de los personajes en *El ciclo*, son algunos procedimientos que sugieren la autoconsciencia de la narración.

Vanguardias

La renovación estética del cine argentino en los años sesenta y setenta tuvo asimismo como fuente de inspiración la recuperación de las vanguardias europeas que recorrieron el cine en las primeras décadas del siglo XX. Ciertas corrientes se hicieron presentes a partir de la incorporación de algunos de sus rasgos: 1) el expresionismo alemán: el trabajo con la fotografía –juego de luces y sombras– y su impacto en la construcción espacial; 2) la mostración de las posibilidades técnicas del lenguaje cinematográfico –búsqueda que exacerbaban los realizadores del impresionismo francés como Abel Gance, Germaine Dulac, Louis Delluc, Jean Epstein–. La exploración en torno al montaje, el ritmo visual, y la manipulación del tiempo y el espacio mediante el uso de imágenes de la memoria, el sueño, la fantasía, ponían el foco de atención en la realidad interior del personaje a través de un uso consciente del aparato técnico; 3) el surrealismo de Luis Buñuel y René Clair –entre otros– se puede observar en la concepción no lineal de la temporalidad –que rompe la causalidad narrativa clásica de unión entre las escenas–, la fragmentación de las acciones, un montaje asociativo y simbólico guiado por los sueños y las fantasías, y la inclusión de lo performático.

Estos rasgos y cualidades vanguardistas tuvieron especial receptividad en el modelo experimental dentro del cortometraje argentino. Sin embargo, y debido a los intercambios dinámicos entre las categorías fílmicas, también podemos apreciar algunos de estos caracteres entrecruzados con tendencias ficcionales. De este modo, destacamos la utilización del montaje y el ritmo en *Moto Perpetuo* (Osías Wilenski, 1959), el cual exhibe un *collage* visual de un día en la ciudad al tiempo que oímos una pieza musical. La experimentación con las posibilidades que brinda el lenguaje fílmico puede advertirse en la gama variada de recursos utilizados: repeticiones, aceleración, posición de cámara baja, toma cenital, retroceso de la imagen. Por otro lado, tanto *La flecha y un compás* (David José Kohon, 1950), como *Caperucita roja* (Juan Fresan, 1965) y *La máquina* (Jorge Prelorán, 1967-78/75) estructuran sus relatos a partir de una narración fragmentaria y deconstruida, y recurren al montaje asociativo para enlazar situaciones que se acercan al surrealismo y al absurdismo. El film de Kohon fue justamente

concebido por medio del automatismo, técnica propia del arte surrealista. Allí, diferentes motivos –flores, espejos, edificios, un teléfono– y personajes se entrelazan en escenas no cronológicas ni lógicas, que incluyen ensueños y posiciones de cámara improbables. La versión audiovisual del cuento infantil respeta la progresión de las acciones del texto original, pero cada escena es organizada a partir de su propia lógica interna y en el cruce de diferentes materialidades y estilos. Las relaciones asociativas vertebran el relato: una bola de pelos descubre una fotografía de Jean-Paul Belmondo en representación del lobo; una mancha roja circula por un bosque animado; el dibujo de un laberinto con caminos que conducen a la casa de la abuela; un gráfico del cuerpo humano en alusión al proceso digestivo. En el corto de Prelorán las escenas también son autónomas y por momentos escapan a la lógica tradicional de articulación espacio-temporal, con saltos en el eje y espacios disruptivos. Un operario debe arreglar una máquina de agua situada en una geografía ubicada en el norte de la Argentina y en su intento se ve envuelto en situaciones incoherentes como abrir una puerta y ver un tren que se aproxima; mover una palanca y que suene repentinamente “Help” del grupo The Beatles; pescar en el río la herramienta que necesita. En los tres casos citados hay una ausencia de personaje clásico: los sujetos simplemente llevan a cabo roles y acciones.

Cine estructural

El concepto *structural film* fue creado y teorizado por Paul Adams Sitney (2002) para calificar y describir las obras de realizadores como Michael Snow, Hollis Frampton, George Landow, Paul Sharits, Tony Conrad, Joyce Wieland, Ernie Gehr, Kurt Kren y Peter Kubelka que, en los Estados Unidos de finales de los sesenta, comenzaron a realizar un cine altamente formalista entendiendo al contenido como periférico. O mejor dicho, haciendo de la forma el verdadero contenido del film. Estos directores ponían el acento en el medio expresivo resaltando el dispositivo mismo a través del montaje y la proyección. Con el objetivo de conformar un cine anti-ilusionista se procedía a desglosar el film en sus componentes básicos: imagen, sonido, movimiento, luz. La atención puesta de modo insistente en los aspectos audio-perceptivos develaban el carácter artificial y convencional del arte cinematográfico.

Sitney reconocía cuatro características principales dentro de este cine estructural que no necesariamente debían estar presentes conjuntamente en todos los films: 1) posición de

cámara fija –*fixed camera position*–. No obstante, esto no determina un simple plano fijo puesto que se apela frecuentemente al uso del *zoom*; 2) efecto destello o parpadeo –*flicker effect*–. Es un efecto estroboscópico debido a la naturaleza intermitente de la película. Consiste en variar la velocidad y el intervalo de la luz; 3) repetición (o bucle) –*loop printing*–. Es decir, la repetición inmediata de planos iguales sin variación alguna; 4) re-fotografía –*rephotography off the screen*–. Se trata de la manipulación de la imagen en la edición final mediante la incorporación de polvo, rasguños, etc. Dicha estrategia puede llegar a enfatizar el grano y aplanar la imagen.

Por ejemplo, *Wavelength* (Michael Snow, 1966-67) reside en un *zoom* de aproximación extremadamente lento que dura cuarenta y cinco minutos, y que parte de un plano general hacia unas ventanas concluyendo en un plano detalle de una fotografía del mar. En el desarrollo se producen diferentes variaciones lumínicas sobre los fotogramas y una serie de sonidos disruptivos. Se utiliza aquí la posición de cámara fija. Por otro lado, Hollis Frampton realizó en 1969 *Lemon*, cortometraje de siete minutos de duración, silente, estático y sin edición, conformado por un solo plano de un limón que comienza en penumbra hasta llegar a la plena luminosidad y cae luego en la oscuridad completa para finalizar en contraluz. Se observa de este modo un reparo consciente y reflexivo sobre una de las principales sustancias materiales del cine: la luz. Asimismo, Tony Conrad produjo en 1965 *The flicker*, dieciséis minutos de *parpadeo* sobre la base de un fotograma blanco y dos negros.

Las cualidades del cine estructural fueron retomadas en el corto argentino del período por dos directores puntuales entre comienzos y finales de los años setenta: Claudio Caldini y Narcisa Hirsch. Sus obras conjugan estos caracteres junto con otros recursos que ponen a su vez en evidencia el reparo consciente sobre el dispositivo fílmico. En *Come out* (1971) y *Taller* (1975) Narcisa Hirsch reflexiona sobre el medio a través de la disociación de las dos bandas –imagen y sonido–, empleando la posición de cámara fija y reelaborando el concepto del bucle. El primer cortometraje articula un *zoom* invertido sobre un objeto que pasa del desenfoque total a la nitidez con un tema musical que realiza el paso inverso, puesto que una frase pronunciada por una voz humana se repite de forma desfasada hasta convertirse en un sonido incomprensible. El segundo, se trata de un plano secuencia fijo de una pared que sufre diferentes efectos lumínicos al tiempo que la voz en *off* de la directora describe esa misma pared y las otras tres que completan

el espacio del taller. El movimiento que genera el recorrido verbal se contrapone con la quietud del marco visual. Por otro lado, tanto en *Film-Gaudí* (1975) como en *Vadi-Samvadi* (1976 [1981 remake]) Claudio Caldini incorpora el procedimiento del *single-framing* –una técnica de pasaje de imágenes cuadro a cuadro– con la intención de romper los mecanismos perceptivos tradicionales, generando una especie de parpadeo en el movimiento de las figuras registradas, pero de un modo totalmente distinto al señalado por Sitney. En el primer film el recurso se utiliza en torno a figuras arquitectónicas de Antoni Gaudí en Park Güell, fusionado con el movimiento de *travelling*. En el segundo, junto a la posición de cámara fija, la técnica mencionada se combina con la variación de la distancia focal para provocar una sensación de destello en la percepción de diferentes plantas, articulado con el trabajo complejo y autónomo alrededor de un banda sonora basada en la gramática musical india. En todos los ejemplos aludidos el acento está puesto en la forma de expresión, dando cuenta del artificio por medio de una autorreflexión del dispositivo cinematográfico.

Cine de animación canadiense. El National Film Board de Canadá

Norman McLaren –británico nacionalizado canadiense– nació en Escocia en 1914 y estudió diseño en la escuela de arte de Glasgow. Luego de participar como camarógrafo en la guerra civil española, e invitado por John Grierson, se incorporó al National Film Board de Canadá donde finalmente fundó el prestigioso Departamento de animación cumpliendo la tarea de enseñanza en el estudio de la animación. McLaren se dedicó íntegramente a la experimentación en el arte de la animación cinematográfica y realizó más de cincuenta películas.

Ciertas cualidades de este cine de animación comparten con el cine estructural la exaltación del medio expresivo y una exhibición consciente de los recursos básicos del séptimo arte. Rescatamos principalmente tres procedimientos: 1) la técnica *pixilation*: la misma fue inventada por el propio McLaren. A través de ella se anima a personas reales u objetos, ya sea posicionándolos o fotografiándolos cuadro por cuadro, o alterando la velocidad de registro y de actuación para recomponerla luego al proyectarla, en un movimiento totalmente inverosímil; 2) el dibujo y la pintura a mano sobre –y del– negativo. Intervención directa del material sensible sin el uso de la cámara, y 3) el

trabajo experimental sobre la banda sonora que no necesariamente se encuentra subordinada a la banda de imagen.

Por ejemplo, *Boogie-Doodle* (Norman McLaren, 1948) es un cortometraje hecho sin cámara, dibujado directamente sobre película de 35 mm. con una lapicera común de tinta. Consiste en una animación de líneas y figuras abstractas con variaciones de colores en la figura y el fondo. En *Neighbours* (1952), McLaren utiliza la técnica *pixilation*. En este caso el argumento trata de dos vecinos que pelean por una flor que pareciera estar en el medio de las dos propiedades. A través de un tono satírico se plantea un mensaje anti-guerra, puesto que los vecinos terminan destruyéndose por una simple flor. La banda sonora fue creada por el realizador rayando el borde de la película. Rescatamos por último a *Canon* (1964), una animación de cubos a partir de la misma técnica en sintonía rítmica con la banda sonora cuyo principio constructivo es la fuga: una polifonía vertebrada por el contrapunto entre varias líneas instrumentales basado en la reiteración de melodías en diferentes tonalidades.

Las técnicas que empleaba McLaren fueron recuperadas de forma directa por dos realizadores argentinos de animación experimental: Víctor Iturralde Rúa en los años cincuenta y Luis Bras durante las décadas del sesenta y setenta. De este último podemos mencionar *La danza de los cubos* (1976) donde el realizador, a partir de la técnica de *pixilation*, anima sobre una mesa a una gran cantidad de cubos de diferentes colores en diversas posiciones; *Bongo rock* (1969), que consiste en un rayado –y pintado– a mano del negativo en el cual observamos a las siluetas de una pareja que baila al compás de la música; y *Toc toc* (1965), también rayado directo del material sensible, esta vez generando líneas geométricas y figuras abstractas en sincronía con el sonido del golpe de un lápiz. De este modo advertimos cómo el cineasta argentino retoma los tres procedimientos desarrollados por McLaren que hemos descripto.

Direct cinema estadounidense y cinéma vérité francés

Los avances en materia tecnológica permitieron el surgimiento simultáneo en los años sesenta de dos movimientos cinematográficos anclados en el discurso documental que utilizaron estas nuevas disposiciones técnicas a partir de fundamentos diversos, proponiendo diversas aproximaciones hacia la realidad. El equipamiento liviano –

nuevas cámaras que posibilitaban el traslado y las tomas móviles—, la película de mayor sensibilidad —que suponía menores exigencias en términos de iluminación—, y la captación de sonido sincrónico —a partir de un equipo sin cableados engorrosos que aportaba a la movilidad—, son los recursos principales que sirvieron de base para un cine que penetraba por primera vez en espacios de la sociedad desatendidos o marginados hasta el momento. Nuevas imágenes, nuevos sonidos, nuevos actores, nuevas voces pasaban a ser objeto de registro frente a la cámara. Sin embargo, la posición de mero observador⁵⁷ frente a la de interventor de la realidad determinaron la diferenciación entre el cine directo proveniente de la escuela estadounidense y el *cinéma vérité* surgido en Francia —también en Canadá y posteriormente realizado en otras partes del mundo—.

El primero —a partir del cual Bill Nichols (1997) sugiere la existencia de una modalidad observacional en el documental— se vale de aquellas facilidades tecnológicas para observar la realidad sin intervenir en ella. Se trata de una búsqueda de espontaneidad en la cual el artista se mantiene invisible, es decir, toma una posición enunciativa de tercera persona. En palabras de Erik Barnouw, “el documentalista del cine directo llevaba su cámara ante una situación de tensión y aguardaba a que se produjera una crisis” (1996: 223). De este modo, y en relación a una de las novedades centrales que consiste en el acercamiento hacia nuevos sujetos, la cámara se restringe a ir hacia ellos. Como señala Antonio Weinrichter, “se filma al sujeto con respeto, limitándose a seguirle en vez de imponerle una actividad (...) se registra su realidad cotidiana y concreta” (2004: 39). A su vez, las tomas de larga duración, el abandono del comentario y la música, completan en cierta forma esta tendencia que privilegia la realidad tal cual está sucediendo —con fuertes reminiscencias *bazinianas*— y cuyo impulsor inicial fue *Primary* (Richard Leacock y Albert Maysles, 1960).

En cambio, en el *cinéma vérité* de Jean Rouch y Edgar Morin como máximos exponentes⁵⁸ —que desemboca en la conceptualización de una modalidad participativa o interactiva en términos de Nichols— la ausencia del documentalista se transforma allí en participación concreta. Este no se contenta con registrar una situación de tensión sino que la provoca. La cámara aparece entonces en tanto *agente catalizador* —según

⁵⁷ Hacia 1956 el *Free Cinema* inglés ya planteaba el papel de observación directa de la realidad. Sin embargo, la evolución técnica terminó por concretarse en Estados Unidos hacia principios de los sesenta.

⁵⁸ En 1961 realizaron *Chronique d'un été*, film emblema de esta corriente.

Barnouw— y revelador de la verdad. En este sentido, Rouch advertía que la cámara tenía un impacto en el sujeto. No se trata de un mero registro estático sino de la construcción de la realidad que la cámara toma. Es decir, el sujeto-protagonista no es un simple objeto de contemplación. Aquí la cámara no observa a personajes que sólo hablan entre ellos sino que los interpela. Por tal motivo se asigna un lugar central a la entrevista. Como bien expresa Nichols, “el documental interactivo hace hincapié en las imágenes de testimonio o intercambio verbal y en las imágenes de demostración (imágenes que demuestran la validez o quizá lo discutible, de lo que afirman los testigos). La autoridad textual se desplaza hacia los actores sociales reclutados” (1997: 79).

En Argentina, el cortometraje documental de los años sesenta y setenta recuperó algunas nociones de ambas corrientes, pero no de forma pura y esencialista. Sujetos y comunidades anteriormente marginadas comenzaron a tener voz e imagen en el cine nacional. En este sentido, la cámara como observadora y el sonido sincrónico influyeron por ejemplo en las películas etnográficas de Jorge Prelorán. Sin embargo, el comentario en *over* y una música localista se hacían a su vez presentes. Por ejemplo, *Casabindo* (Jorge Prelorán, 1965) registra la festividad en torno a Nuestra Señora de la Asunción que se realiza todos los años en este pueblo del norte argentino. Una voz en *over* informativa y música del lugar se intercalan con pasajes donde la cámara observa los diferentes momentos de la celebración al tiempo que oímos voces, murmullos y música ejecutada por los lugareños. En *Iruya* (Jorge Prelorán, 1968) la estructura es similar, esta vez en torno a la Fiesta de la Virgen del Rosario: voces narradoras que exponen problemáticas, instrumentos de viento y percusión, una cámara que se posiciona cerca y participa de la acción. Otros directores también articularon estas concepciones. En *Ceramiqueros de Traslasierra* (1965) Raymundo Gleyzer se aboca a una comunidad marginada de alfareros en la provincia de Córdoba a partir de la observación del trabajo de sus integrantes y a través de las palabras de Alcira López, la protagonista. Al igual que los cortos de Prelorán, *Fiesta en Sumamao* (1961) de Aldo Luis Persano combina voces informativas, tramos observacionales, música autóctona y sonido ambiente para retratar la festividad de una población marginada ubicada en Santiago del Estero.

Por otro lado, y en referencia a los distintos focos de cine político, la inclusión del testimonio sería una pieza clave en la argumentación del film, aunque a diferencia del *cinéma vérité* la participación del realizador no tendría aquí las mismas implicancias.

Cortometrajes como *Hachero Nomás* (Jorge Goldenberg, Hugo Luis Sonomo, Patricio Coll y Luis Zanger, 1966), *Pescadores* (Dolly Pussi, 1968), *Muerte y pueblo* (Nemesio Juárez, 1969), *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: la huelga obrera en la fábrica INSUD* (Grupo Cine de la Base, 1974), incorporan la voz del otro con la finalidad de efectuar una crítica y una denuncia de las condiciones de vida y de trabajo de dichos sujetos abordados. El testimonio está en función de la lucha a favor de los personajes segregados y no se convierte en mero sostén de una argumentación externa y ajena.

En este sentido, la radicalización política del cine de cortometraje producto de las medidas represivas del golpe de Estado de 1966 determinó un viraje en los objetivos. Por tal motivo, “ni la observación ni la encuesta por sí mismas, ni la ambigüedad de un cine no controlado, ni la sobriedad o la objetividad podían ser ya valores suficientes ni pertinentes para abordar la realidad cuando se trataba, al mismo tiempo, de intervenir sobre ella” (Mestman, 2010, parra 2). Más que una intervención el propósito respondía a una transformación profunda e inmediata de la realidad.

Articulación del cine histórico-materialista soviético y los nuevos cines europeos en el cine político latinoamericano del período

La Revolución cubana de 1959 marcó de cierta forma –en el aspecto político y también en relación al lenguaje fílmico– el rumbo que tomaría buena parte del cine latinoamericano en los años sesenta y setenta. La instrumentación política del medio cinematográfico⁵⁹ se conjugó con la renovación estética del lenguaje –presente en los nuevos cines emergentes– generándose de esta manera una matriz narrativa-expresiva que fue tomada en préstamo y reelaborada por las diferentes cinematografías de nuestra región.⁶⁰ De este modo, las innovaciones narrativas y enunciativas se entrecruzaron con los ideales revolucionarios de la época.

⁵⁹ Como ya expresamos en la introducción de la tesis, esta ponía la atención en el papel y la responsabilidad de los cineastas militantes en países subdesarrollados y dependientes, los objetivos de un cine de liberación, y la relación con el espectador-pueblo considerado como un receptor activo.

⁶⁰ Para aproximarse a un estudio comparado de dicha matriz en el cine argentino, boliviano, chileno, cubano y uruguayo de los años sesenta y setenta, ver: Cossalter, Javier (2014), “Huellas enunciativas y autoconciencia narrativa en la representación de los procesos revolucionarios y revueltas antiimperialistas en el cine latinoamericano de la modernidad” en Ana Laura Lusnich, Pablo Piedras y Silvana Flores (Ed.) *Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región*, Buenos Aires: Imago Mundi.

En esta línea, Susana Velleggia (2009) afirma que en el cine político confluyeron tres grandes movimientos de la historia del cine: el cine soviético clásico, el neorrealismo italiano y el cine de autor francés. Este último aportaba algunas pautas en relación a la irrupción de la subjetividad en el relato, mientras que el cine italiano de posguerra introducía la temática de lo real vinculada a lo coyuntural y la visibilidad de un sujeto social prácticamente ausente hasta el momento en la imagen fílmica. Finalmente, el cine histórico-materialista soviético⁶¹ –en términos de David Bordwell (1996)– brindaba el marco temático y formal de un cine comprometido y autoconsciente. Algunos de los rasgos que Bordwell le adjudica a dicha modalidad cinematográfica son: el impulso referencial, la concepción del personaje como supraindividual, el uso constante del montaje contrapuntístico y el esfuerzo cognitivo por parte del espectador. Ahora bien, el procedimiento central del cine soviético que fue retomado fuertemente en el cine político de los años sesenta es la presencia de una narración abierta y autoconsciente –y por momentos enjuiciadora–, representada por la incorporación del intertítulo o cartel expositivo, aunque señalada también a través de medios no lingüísticos: “el dinámico ángulo de cámara que crea diagonales, la línea del horizonte anormalmente alta o baja, el *ralenti* o la aceleración, los primerísimos planos que muestran un detalle, la lente de 28 mm que distorsiona el espacio, el enfoque fragmentado o distorsionado” (1996: 237).

De esta manera, observamos cómo la narración se muestra omnisciente y omnipotente. Según el autor, en el cine político de los años sesenta se retomaron algunos postulados del cine histórico-materialista, pero se rechazó la doctrina fija y el propósito didáctico. En palabras de Bordwell acerca de lo que él denomina un *cine interrogativo*: “La narración aquí, escenifica una pregunta respecto a cuestiones políticas. Los personajes y/o la narración hacen preguntas sobre teoría o práctica política, lo cual incluye la práctica de la representación cinematográfica” (ibídem: 271-272). En este sentido, si bien creemos que el didactismo estuvo presente, se reflexionó sobre los asuntos socio-políticos al tiempo que se reparaba de forma consciente en el dispositivo. Por ejemplo, en *Cine testimonio N°1: Sección Obras* (Nemesio Juárez, 1973) los intertítulos –que causan un efecto de *shock*– son insertos con el propósito de concientizar al trabajador y

⁶¹ David Bordwell propone esta categoría basándose en una serie de veintidós films del período 1925-1933, entre los que se encuentran: *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, Sergei M. Eisenstein, 1925), *La madre* (*Mat*, Vsevolod Pudovkin, 1926), *Moscú en octubre* (*Moskva v oktyabre*, Boris Barnet, 1927), *Las ruinas de un imperio* (*Oblomok imperii*, Fridrikh Ermler, 1929), *Zlatye Gory* (Sergei Yutkevich, 1931) e *Ivan* (Aleksandr Dovzhenko, 1932).

realizar una propaganda política acerca de los logros de la autogestión en la sección obras de SEGBA. En *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: la huelga obrera en la fábrica INSUD* (Grupo Cine de la Base, 1974) la autoconciencia enunciativa de la estructura narrativa se apoya en animaciones gráficas, pancartas y canciones, con el objetivo de acompañar a los testimonios en la denuncia del saturnismo que afecta a los trabajadores. Por otro lado, *Monopolios* (Miguel Ángel Monte, 1975) contrainforma y concientiza sobre el problema del imperialismo a través de *slogans* a modo de intertítulo, un dibujo animado paródico sobre los monopolios, canciones, material de archivo, voces y testimonios que reflexionan sobre las consecuencias del capitalismo. Asimismo, la “Introducción” de Octavio Getino al film colectivo *Argentina, Mayo de 1969: los caminos de la liberación* (Realizadores de Mayo, 1969) recupera el intertítulo en pos de generar, primero, un impacto de conciencia en el receptor en torno a las principales características del gobierno *de facto* de Onganía, y luego para establecer un contrapunto entre el discurso del militar y los hechos fácticos.

En definitiva, esta reflexión sobre el medio cinematográfico –cualidad primordial de la modernidad en el cine– se articuló con objetivos políticos tales como la denuncia, la contrainformación y la agitación, y tuvieron un gran dinamismo en el corto –y también en el largo– documental argentino y latinoamericano durante los años sesenta y setenta.

2

Gestación, desarrollo y circulación del cortometraje moderno

*“Short film becomes something that we define
because of the context we place it in
and there are a myriad of contexts to choose”
(Yeatman, 1998: 4).¹*

2.1.- La Asociación de Realizadores de Cortometraje

En los años treinta y cuarenta fueron aisladas las experiencias en el cortometraje producido por fuera de la industria local. Podemos encontrar algunos ejemplos en el marco del Cine Club de Buenos Aires, el Cine Club Argentino y el Ateneo Meliés, si bien no se abocaban exclusivamente a la realización fílmica. En los inicios de la década del cincuenta, junto con estas expresiones cineclubísticas, comenzaron a crearse núcleos de formación que alentaron la producción de cortos. No obstante, fue recién para mediados de los años cincuenta que se fundó una institución que funcionó de amparo para aquellos interesados en la exploración del cortometraje. La Asociación de Realizadores de Cortometraje (ARCM) pretendió brindarle a este un sustento político, institucional y artístico.

En palabras de José Agustín Mahieu publicadas en la *Revista Cine 64*: “Aunque en el género existen precedentes antiguos y más o menos profesionales, el punto de arranque esencial del movimiento coincide con la fundación de la Asociación de Realizadores de Cortometraje en 1955. No sólo por la importancia intrínseca de la institución sino por significar el nacimiento de una conciencia y un programa de acción” (1964: 8). Es cierto que la creación de esta entidad pudo haber representado un punto significativo en una forma de concebir y entender al cortometraje. Sin embargo, este último excedió las posibilidades y las intencionalidades de dicha entidad. El corto se manifestó antes, durante y a pesar de la existencia de la Asociación. Ahora bien, las últimas palabras de Mahieu sí demuestran ser iluminadoras: la conciencia del cortometraje como medio de expresión y la búsqueda constante de posicionarlo dentro de la institución

¹ “El cortometraje se convierte en algo que definimos debido al contexto donde lo colocamos y hay una infinidad de contextos para elegir”.

cinematográfica fueron los pilares del enfoque que esta sociedad asumió. Podremos observar estas disposiciones en los objetivos y en el posterior accionar de la misma.

Recuperamos entonces uno de los párrafos del Acta de fundación de la Asociación:

A fines de 1955 y como culminación de una serie de inquietudes para dar al corto metraje posibilidades de producción regular y calificada, se integró la Asociación de Realizadores de Corto Metraje. Realizadores que habían trabajado hasta ese momento en forma independiente o en grupos reducidos, unieron sus esfuerzos con el objetivo de divulgar las posibilidades del corto metraje en la Argentina, defender los derechos gremiales de sus asociados, estimular la producción por todos los medios, tratando de crear al mismo tiempo, una conciencia de las grandes ventajas que una realización constante de cortos traería, no sólo como multifacética expresión y divulgación de cultura, sino también, como medio de formación profesional para toda una corriente de directores, actores, iluminadores, libretistas y técnicos, tendiente a enriquecer el panorama total del cine argentino, cerrado durante tantos años a todo intento de renovación (Mahieu, 1961a: 45).

Este manifiesto inaugural condensa la línea de pensamiento que la institución forjó en torno a sus perspectivas frente al corto. Y aquellas premisas mencionadas hacen su aparición articuladas con otras dos nociones claves en el desarrollo de la Asociación: el estímulo a la producción y la puesta en relieve del papel del corto en la renovación del cine nacional. En cuanto a las primeras, la conciencia se ve reflejada en la idea de difundir las posibilidades del corto como medio de expresión cultural y formación profesional; la veta institucional se vislumbra en el deseo de una producción calificada y en la defensa gremial. Asimismo, y de forma primordial, el objetivo central consistía en la presión para la correcta aplicación de las medidas estatales tendientes a la protección económica del cortometraje. En dicho texto se expresa que: “Una de las soluciones que se formulan se refiere a que debiera establecerse la exhibición obligatoria de las películas de cortometraje en las salas comerciales, logrando de este modo la imprescindible comunicación del autor con el público y la consiguiente recuperación económica”.² Búsqueda que, como examinaremos más adelante, sufriría sucesivos tropiezos.

² Documento legal inédito conservado en la Inspección General de Justicia, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación, que contiene el Acta de fundación y demás disposiciones oficiales.

En resumen, los fines de la Asociación eran: crear y perfeccionar las condiciones que permitían producir, exhibir y hacer rentables los films de cortometraje; crear una conciencia nacional acerca de sus características y posibilidades como elemento de formación profesional y medio de educación y cultura; defender los derechos artísticos y profesionales de sus asociados y asesorarlos técnicamente, y contribuir a la difusión del cortometraje en el exterior. Rentabilidad, institucionalidad, conciencia y visibilización fueron ejes vitales en el accionar de la entidad. Por último, cabe mencionar que aquellas personalidades que suscribieron en este escrito original fueron grandes hacedores y defensores del cortometraje en el período abordado, aunque cada uno pudo haber escogido diversos caminos en torno a la forma de relacionarse con el corto: José Arcuri, Oscar Baigorria, Enrique Dawi, Simón Feldman, Héctor Franzi, Víctor Iturralde Rúa, Mabel Itzcovich, Jorge Macario, Martín Schor, Jorge Tabachnick, Osías Wilenski, entre otros. Finalmente, la primera Comisión Directiva estuvo integrada de la siguiente manera: Guillermo Julio Fernández Jurado (Presidente); Julio Andrés Rosso (Vicepresidente); Jorge Tabachnick (Secretario); Adolfo Jorge Vispo (Prosecretario); Homero Héctor Panagiotópulos (Tesorero); Alberto Pedro Barbera, Héctor Ricardo Franzi, Oscar Kantor y Nemesio Héctor Juárez (Vocales).

Retomando, detengámonos en los principales discursos y acciones que nos permiten ubicar a esta Asociación en el camino de la búsqueda de legitimidad y profesionalización de la práctica del cortometraje, y observar las implicancias de dicha travesía en la efectiva producción y visibilidad del film breve. Tomando la conciencia sobre el medio como punto de partida podríamos dividir la línea de reflexión y operación de la Asociación en tres preceptos: la institucionalización, la difusión y la profesionalización.

Según la definición corriente *institucionalizar* tiene al menos dos acepciones: por un lado, estabilizar, fortalecer el funcionamiento; por el otro, reconocer la existencia legal de un hecho o una institución. Estas fueron las pretensiones de la ARCM no sólo en relación al cortometraje sino para con sí misma. Es decir que, con la intención de regularizar la producción de cortos debía al mismo tiempo afianzarse la entidad que la respaldaba. La lucha del corto en materia legislativa estuvo en sintonía con la pesquisa de personería jurídica por parte de la Asociación.

En cuanto a la primera, desde su creación la ARCM se involucró de lleno en el objetivo de conseguir una ley de cine que regulara las tensiones entre productores y exhibidores. En 1956 participó junto con otros sectores de la cinematografía en la Unión del Cine Argentino con el propósito de acelerar las tratativas para sacar a la luz la nueva ley. Finalmente, el 4 de enero de 1957 se aprobó la ley de protección a la cinematografía conocida como decreto ley 62/57. El tópico del corto y las leyes cinematográficas será analizado de forma detallada en un próximo apartado, donde retomaremos el accionar de la ARCM para con estos fines. Sólo cabe mencionar en este punto que dicha ley no establecía de modo claro el apoyo al cortometraje. En este sentido, la ARCM luchó constantemente en pos de obtener dos disposiciones estatales específicas: la obligatoriedad de exhibición del cortometraje en todas las salas y el fomento y estímulo a la producción de cortos. Si bien este fue un camino repleto de obstáculos, con más fracasos que logros, las memorias de la Asociación del año 1964 rescatan dos conquistas hasta la fecha: la entidad representó al corto argentino en la redacción y reglamentación del régimen de subsidios al cortometraje instituido en 1961, y solicitó y obtuvo del Instituto Nacional de Cinematografía que se incluyera un cortometraje nacional para la concurrencia a festivales internacionales. A su vez, la presencia institucional de la Asociación se vio reflejada en su participación en el Instituto Nacional de Cinematografía dentro de la Comisión de Promoción del Cine Argentino y en la Comisión Calificadora Nacional de Películas. Asimismo, integró el jurado que otorgaba premios anuales a la producción cinematográfica argentina e intervino en la Comisión de Reglamentación y Otorgamiento de Subsidios al Cortometraje.

En relación a la segunda premisa de la institucionalización, el 17 de marzo de 1964 se reunió la Comisión Directiva de la Asociación con el objetivo de formalizar la constitución legal de la sociedad civil que funcionaba desde el 1 de octubre de 1955 sin cumplir con todos los requisitos legales para actuar de forma regular. Desconocemos el porqué de esta demora en la configuración legal, pero gracias al descubrimiento de un documento de más de cincuenta fojas perdido hasta febrero de 2014 –y gentilmente cedido por la Inspección General de Justicia, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación– pudimos observar el proceso de adquisición de la personería jurídica –y su quita posterior por incumplimiento de las normas– así como recabar información sobre el lugar de ejercicio y la nómina de sus asociados. El 28 de abril de 1965 en el local de la calle Florida 846 segundo piso H se concretó la Asamblea Anual

Ordinaria. Allí se establecieron los requisitos para ser socio³ y se designaron a Juan Berend y a Héctor Franzi para que efectuaran los trámites y modificaciones estatutarias con el fin de obtener la personería jurídica. El 3 de agosto del mismo año se presentó una carta al Señor Inspector General con el propósito de que se concediese la personería, adjuntando copias del Acta de Constitución, de la Asamblea de dicho año, y la nómina de los miembros de la Comisión Directiva y de los asociados. Para febrero de 1966 la Asociación aceptó las observaciones formuladas por la Inspección y envió las modificaciones solicitadas para concretar el pedido, entre las que figuraba la supresión de la expresión “hacer rentables los films de cortometraje”, hecho que evitaría *interpretaciones equívocas*. Finalmente el 14 de diciembre de 1966 se concedió personería jurídica a la ARCM. En 1967 reconocemos un cambio de domicilio de la Asociación –Bartolomé Mitre 1121– y luego no se registra más actividad institucional. El 31 de octubre de 1973 se expresa: “la mencionada institución no ha comunicado a esta Inspección General las asambleas que debieron considerar los ejercicios entre el 31 de diciembre de 1967 y el 31 de diciembre de 1972, considero dejar sin efecto la Resolución del 14 de diciembre de 1966 por la cual se concedió personería jurídica a la Asociación de Realizadores de Cortometraje”.⁴ El 1 de marzo de 1974 se derogó finalmente la personería jurídica de la Asociación. Resulta una incógnita el porqué del incumplimiento de las disposiciones que llevaron a su desaparición como entidad jurídica, puesto que hasta el año 1973 podemos todavía encontrar rastros de su ferviente lucha a favor del corto. A pesar de ello, podemos asegurar que mientras existió, la ARCM respaldó al corto argentino en tanto simple grupo de aficionados y como entidad jurídica que intentó darle a este el mismo carácter legal que pretendió para su institución.

Otra forma de legitimar al cortometraje se evidenció en las estrategias de difusión abordadas tanto dentro del país como hacia el exterior. La Asociación organizó muestras de cine corto en Argentina y en el extranjero, envió cortos a festivales y colaboró con las escuelas de cine y con el Fondo Nacional de las Artes en relación a los festivales de cortometraje. De acuerdo a lo dicho, podemos citar los cuatro cortos⁵

³ “Serán socios activos aquellos que realicen tareas de creación como productores o directores de películas de cortometraje en los formatos estándar profesionales de 35 mm. o en el substandard de 16 mm. Los socios adherentes tendrán voz pero no voto en las Asambleas y no podrán ocupar cargos directivos” (*Documento legal...*).

⁴ *Documento legal...*

⁵ *El río burlado* (1958) de Julio Rosso, *Plegaria por la lluvia*, *Malambo* y *Sombrerito* (1960) de Irene Dodal.

enviados por la ARCM a la **Exposición del Libro Argentino en Roma** y los cortos⁶ llevados a la **Semana de Cine Argentino en Viña del Mar**, ambos en 1960. Este mismo año, en una nota de *Heraldo del Cinematografista* n° 1497 del día 14 de mayo, se anunció la distribución de los cortos argentinos realizados por los miembros de la Asociación, por parte del sello Internacional Films. Para esta primera actividad se seleccionaron diez cortos –aquellos que habían obtenido el premio a la producción en el año 1958–. Asimismo, la ARCM participó de forma efectiva en la producción de al menos tres cortos en el período estudiado –mencionamos sólo los films que se encuentran en el corpus–: *Contracampo* (Rodolfo Kuhn, 1958), *Hombre solo* (Fuad Quintar, 1964) y *Kechuografías* (Héctor Franzi, 1964). Dos de ellos han sido enviados a diferentes festivales y han ganado premios: en el **I Festival Argentino del Film de Arte**, organizado por el Fondo Nacional de las Artes en 1964, *Kechuografías* obtuvo el primer premio y *Hombre solo* el segundo; en el **IV Festival Internacional del Cortometraje** de 1964, *Hombre solo* ganó como mejor película argentina; en el **Festival Internacional de Cine Documental del SODRE de Montevideo** celebrado en 1965, *Kechuografías* obtuvo una mención en la categoría Etnográfica y folclórica. En este sentido, en un manifiesto que publicó la entidad en 1960 se advertía que: “el cine de corto metraje argentino ha ganado una madurez considerable de acuerdo a los galardones internacionales obtenidos para la Argentina y a los más diversos comentarios de nuestro país y del extranjero” (citado en Mahieu, 1961a: 49).

Por último, la intención de profesionalización del cortometraje trae aparejada la necesidad de su comercialización, es decir, hacer rentable y redituable la producción de cortometrajes. Apenas sancionada la nueva ley de cine esta discusión cobró relevancia en las filas de la Asociación. En una nota de *Heraldo del Cinematografista* del día 9 de enero de 1957, Alejandro Saderman, dirigente de la Asociación de Realizadores de Cortometraje por aquel entonces, manifestó de forma directa cuál era la solución para resolver el problema de la exhibición de cortometrajes: “consiste en que la reglamentación de la ley disponga, para la exhibición de corto metrajes argentinos, el mismo sistema que para la exhibición de largo metrajes” (1957: 8). Saderman concluye su exposición argumentando que el cortometraje podría constituir una industria en sí

⁶ *El cuaderno* (1959) de Dino Minitti, *Ritmo de tango* (1958) de Simón Feldman, *Episodio* (1958) de Osías Wilenski, *Danzas contemporáneas* y *Plegaria por la lluvia* (1960) de Dodal, *Cachivache* (1957) y *Torres Agüero* (1958) de Enrique Dawi, *Carolina* (1957) de Alejandro Saderman, *Luz... cámara... acción...* de Rodolfo Kuhn, *El hacedor de máscaras* (1959) de Julio Boudoin, *Los pequeños seres* (1959) de Jorge Michel.

misma. En el manifiesto de la Asociación de 1960, tendiente a analizar los problemas y los errores de la política del Instituto Nacional de Cinematografía en relación a la producción de cortos, se refuerza esta búsqueda de equidad con respecto al largometraje: “el cine de corto metraje argentino debe llegar de una vez por todas al gran público a quien está destinado y no sólo a las selectas minorías de cineclubs o funciones especiales” (Mahieu, 1961a: 49). De este modo se pretendía romper con la marginalidad que caracterizaba al cortometraje para incorporarlo dentro de un circuito comercial que retribuyera la inversión. Una última declaración clarifica el panorama. Era necesaria la reglamentación en torno al corto para “permitir la recuperación económica del mismo, para que el realizador pueda continuar su trabajo y su formación” (ibídem: 50). En dichos argumentos subyacen dos responsables en esta imposibilidad del corto para desarrollarse como actividad profesional: el Estado que no fomenta y subvenciona al corto debidamente; y los exhibidores, para los cuales el cortometraje no reviste el interés de mercancía. Como ya hemos comentado, estas tensiones serán analizadas en el apartado sobre las leyes cinematográficas. Sin embargo, resulta interesante señalar que en octubre de 1967 la Asociación de Realizadores de Cortometraje en conjunto con la Cinemateca Argentina ofrecieron un ciclo en el Municipal General San Martín donde se exhibían a cien pesos la platea un largo extranjero y dos cortos argentinos, en tres funciones diarias, del 4 al 8, del 9 al 12, del 14 al 15, del 16 al 19, del 20 al 22, del 23 al 26, del 27 al 29 y el 30. Esta fue una de las pocas veces que se puso a prueba la comercialización de los cortos nacionales luego de más de diez años de producción estable y continua.⁷ Finalmente, bajo esta búsqueda por alcanzar las condiciones necesarias para darle al corto un carácter profesional es que logramos comprender porqué esta corriente ha entendido al corto a su vez como un medio de formación – justamente en materia *profesional*–, posición que difiere de la postura tradicional de la *formación* en tanto *carta de presentación*.

Como conclusión preliminar, puesto que aún resta por transitar el análisis detallado de las idas y vueltas del corto en el campo de batalla legislativo, podemos bosquejar algunos resultados en este camino de búsqueda de legitimidad y profesionalización de la práctica del cortometraje que ha emprendido la ARCM. Si bien el objetivo primordial

⁷ Con el fin de popularizar al cortometraje el Instituto Nacional de Cinematografía había promovido la Semana de Películas Breves, celebrada entre el 21 y 27 de septiembre de 1961 en el cine Grand Splendid, en donde el precio de la localidad era de cinco pesos.

consistía en lograr la obligatoriedad de exhibición del corto en las salas, la difusión de este se llevó a cabo a través de múltiples medios –ciclos, premios, festivales–, otorgándole al cortometraje una visibilidad anteriormente inusitada. Estos respondían a canales alternativos y la Asociación procuraba alcanzar al gran público. Ahora bien, el deseo de obligatoriedad encerraba en sí mismo una doble pretensión: difusión masiva y rentabilidad económica. No queda claro realmente si todos los realizadores asociados buscaban el rédito comercial de sus obras.⁸ Lo cierto es que esta pretendida profesionalización del cortometraje nunca pudo ponerse realmente en práctica. Es decir que, si la legitimación del corto se sostiene únicamente en términos económicos, de forma contundente deberíamos afirmar que esta no tuvo lugar en el período abordado. El cortometraje nunca alcanzó las mismas condiciones de explotación que el largometraje. No obstante, si pensamos esta búsqueda como un proceso más amplio de concientización y visibilización del corto, no todo fue un fracaso. Haber puesto en la agenda la discusión sobre el lugar que debía ocupar el corto como consecuencia de sus posibilidades expresivas y formativas, y el terreno ganado en el ámbito de la crítica y los festivales, son premisas que marcan cierta legitimidad del cortometraje como medio de expresión singular, y la ARCM asumió un papel preponderante en este cometido.

Para finalizar, retomamos la discusión propuesta en el capítulo anterior en torno a las perspectivas sobre el corto. La ARCM reconocía las potencialidades del cortometraje en tanto medio expresivo y por ello quería posicionarlo en un lugar merecido y destacado dentro de la institución cinematográfica –en términos de producción, exhibición y distribución–. Al mismo tiempo, también gracias a las posibilidades expresivas, pregonaba al corto como fuente de la renovación en el cine nacional. Según su perspectiva la inclusión de este en el circuito institucional tradicional no hubiera truncado los aspectos renovadores. Ahora bien, debido a que el fomento al corto por parte directa del Estado y su exhibición masiva nunca se cumplieron de forma correcta, los medios alternativos de producción –que brindaban mayores libertades de creación– y de difusión fueron los que posibilitaron la viabilidad del cortometraje en esta época. Es en este sentido que no podemos hablar de un enfoque completamente alternativo en la postura de la ARCM y por ello recuperamos a Raymond Williams (1988) cuando

⁸ Recordemos la quita del lucro como expresión en el acta enviada a la Inspección General de Justicia. Asimismo, algunos como Roberto Raschella opinaban que el corto seguía siendo un producto no comercializable que conservaba su carácter originario de expresión artística ajena a la industria.

comprendemos que esta línea de acción pretendió acceder a la cultura dominante –la institución cinematográfica tradicional– pero en una fase renovada. En ciertas ocasiones los discursos sostenidos distan mucho de los productos realmente contruidos.

En definitiva, y más allá de los objetivos propuestos, estamos en condiciones de afirmar que la Asociación de Realizadores de Cortometraje entendió al corto como un medio de expresión con valor propio y que alentó su producción y difusión a pesar de las trabas y los obstáculos encontrados en el camino. Y si bien muchos utilizaban la noción de *género* para referirse al film breve y perseguían una siempre esquiva *autonomía* –en materia económica–, la situación del cortometraje era analizada también desde otra perspectiva, para nada desalentadora: cantidad, calidad, heterogeneidad. En palabras de Jorge Miguel Couselo: “Que en 1964 se pueda dar una muestra de alto número de cortos, en un panorama ecléctico de calidades, modalidades y propósitos, y que de ese panorama puedan extraerse, con sentido de justicia y ubicación, algunos nombres (Kohon, Feldman, Birri, Dawi, Wilensky, Aronovich) con obra acumuladora, de méritos, es un buen síntoma” (1964: 10).

2.2.- El cortometraje y las legislaciones en el campo cinematográfico

El presente apartado aborda las problemáticas del cortometraje en materia legislativa dentro del macro-período propuesto. Para ello debemos remontarnos prácticamente hacia comienzos de los años cuarenta, puesto que ciertos decretos y leyes sancionadas por aquellos años tendrían vigencia hasta bien avanzada la década del cincuenta.

El 21 de octubre de 1943, durante el gobierno *de facto* de Pedro Pablo Ramírez, mediante el decreto n° 12.937 se creó la Subsecretaría de Informaciones y Prensa. En palabras de Clara Kriger, la misma “estaba destinada a discernir qué temáticas del gobierno se harían públicas ante la sociedad, y a regular las relaciones entre el estado y los medios masivos a través de distintas direcciones” (2009: 33). En una línea similar, el decreto n° 18.406 con fecha del 31 de diciembre de 1943 instauró la creación de la Dirección General de Espectáculos Públicos –dependiente de la mencionada Subsecretaría–, y en su artículo 7° señalaba una de sus funciones principales: “Estimular la producción de noticiarios cinematográficos y películas documentales de interés nacional”. Al mismo tiempo se dictó otro decreto –n° 18.405– que no sólo fomentaba

los noticiarios sino que implantaba la obligatoriedad de exhibición de estos –los cuales debían tener una duración mínima de ocho minutos– en todas las salas y en cada una de las funciones. “Se establecía que el contenido de los noticiarios debía ser considerado como propaganda nacional, a juicio de la flamante Subsecretaría” (ibídem: 37).

Poco tiempo después, a la obligatoriedad de exhibición del noticiario se le sumó la referida a las películas nacionales por medio del decreto-ley n° 21.344, emitido el 5 de enero de 1944 y ratificado en el gobierno de Juan Domingo Perón el 27 de marzo de 1947. Luego, este fue ampliado con la ley 12.999 promulgada el 14 de agosto del mismo año, la cual brindaba mayores beneficios por parte del Estado para la industria cinematográfica. Principalmente, el apoyo era de tipo financiero en correlato con la política crediticia general. Los préstamos eran considerables, los plazos extensos y las tasas favorables. En los años subsiguientes, modificaciones a la ley precedente pretendieron, entre otras cosas, extender la cantidad de semanas de exhibición del cine nacional y aumentar la cuota de pantalla.⁹

Ahora bien, en lo que respecta a nuestro objeto de estudio, las leyes y decretos mencionados no contemplaban como beneficiario a un cine producido al margen de la industria. En relación al cortometraje, el noticiario y el documental institucional –que analizamos en el capítulo uno y cuya tarea central consistía en la propaganda de Estado– fueron los únicos representantes de la medida de corta duración que tuvieron respaldo legislativo. De hecho, fuera del recorte específico de los noticiarios, el cortometraje no figuraba formulado como tal. El artículo 2° del decreto-ley 21.344 expresaba que: “Se consideran películas de largo metraje aquellas cuyo tiempo de exhibición no sea inferior a sesenta minutos”; y allí no se constataba alusión alguna al metraje breve. Como veremos a continuación, tiempo después el cortometraje estaría configurado *por la positiva*.

Hacia 1951, Raúl Alejandro Apold profería una crítica¹⁰ a los aventureros que se aprovechaban del bajo interés de los créditos y los vencimientos a largo plazo para realizar producciones que no escapaban al mero objeto comercial. Este reclamo de

⁹ Para lograr una comprensión acabada del cine en materia legislativa durante el peronismo, ver: Kriger, Clara (2009), *Cine y peronismo. El estado en escena*, Buenos Aires: Siglo XXI editores.

¹⁰ La crítica de Apold hacia estos productores independientes, según Kriger, se relacionaba también al hecho de que estaban “dedicados a obtener capitales de personas ajenas a la industria cinematográfica y aplicarlos, en el mejor de los casos, ‘a la producción de películas subalternas, destinadas de antemano al fracaso’” (2009: 67).

mayor calidad e iniciativa a los productores reapareció años más tarde. En 1955 León Bouché reemplazó a Apold en su cargo. Este expresó, a su entender, cuáles eran los problemas principales del cine nacional: el incumplimiento de la ley de protección por parte de los exhibidores y ciertos arreglos entre los estudios más importantes y algunos circuitos de exhibición. Asimismo, hizo hincapié en la necesidad de incrementar la calidad de los films. En definitiva, para esta época las empresas no se habían consolidado. Como bien expresa Clara Kriger a propósito de esta situación general: “los mecanismos de protección conducían a la corrupción funcional, es decir que seguramente el sistema estaba viciado por una alta dosis de discrecionalidad, sumada a la ausencia del control estatal sobre la utilización que hacían las empresas privadas de los subsidios otorgados” (2009: 100). Con el golpe de Estado de 1955 se terminaron de filmar las películas cuyos créditos habían sido concedidos anteriormente y luego no hubo más inversiones del Estado ni créditos. La actividad se paralizó completamente. Todos los estudios cerraron para finales de 1956 y algunos pocos reabrieron en 1957.

Esta crisis llevó a los diferentes sectores de la cinematografía a reunirse bajo la Unión del Cine Argentino con el propósito de conseguir “una ley que satisficiera las necesidades de la industria y los deseos y exigencias de los exhibidores” (España, 2005: 71). En este sentido, el 4 de enero de 1957 se aprobó la nueva ley de protección a la cinematografía —el decreto-ley 62/57— y se dejó sin efecto la ley n° 12.999. El párrafo que dio inicio a la nueva ley resume la considerada problemática del cine nacional:

Que la cinematografía argentina se encuentra afectada en la actualidad por diversos factores que dificultan su normal desenvolvimiento; Que tal situación ha sido provocada, principalmente por el inadecuado sistema de fomento establecido por la Ley N° 12.999 y sus complementarias; Que dicha ley, en efecto, al fijar una indiscriminada obligatoriedad de exhibición, así como admitir el otorgamiento de créditos previos a la producción, conspiró contra la calidad artística y los fines educacionales que deben ser propios de la cinematografía nacional.¹¹

El 11 de abril se creó el Instituto Nacional de Cinematografía que funcionaría, con carácter autárquico, como organismo del Estado. Su objetivo era el de fomentar la

¹¹ *Boletín Oficial*, 9 de enero de 1957.

producción nacional mediante concursos, créditos, subsidios y premios.¹² Para ello se decidió crear el Fondo de Fomento Cinematográfico que se integraría con un diez por ciento del precio de las entradas. En el apartado sobre el cortometraje sólo se establecía la obligatoriedad de exhibición de los noticiarios y se dejaba a cargo del Instituto la regulación de las películas cortas. “Asimismo se especificaban premios a los cortos calificados ‘A’ cada año para su exhibición y se disponía de la creación (...) de un Centro Experimental de Cinematografía para la formación de artistas y técnicos (...) el fomento al cortometraje y el estímulo al cine experimental” (Mahieu, 1961a: 47). Esta era la primera vez que el cortometraje tenía una mención legislativa independiente del ámbito del noticiario. Sin embargo, las reglamentaciones para el corto no fueron inmediatas ni eficaces. Como hemos expresado en el apartado anterior, la Asociación de Realizadores de Cortometraje tuvo un rol fundamental en la pelea por obtener dos disposiciones estatales centrales: la obligatoriedad de exhibición del cortometraje en todas las salas y el fomento y estímulo a la producción de cortos.

La reglamentación por la cual el Instituto Nacional establecía el régimen para la exhibición de películas nacionales de cortometraje y el fomento al corto se dictaminó el 6 de octubre de 1958 y recién un año después, el 7 de octubre de 1959 “se dio a publicidad la resolución interna 644 determinando que del tres por ciento destinado al Fondo de Fomento un setenta por ciento se destinaría a préstamos para la realización de cortometrajes y el treinta por ciento restante a estímulo del cine experimental” (Listorti, 2003: 298). A su vez, el Artículo 7º mencionaba que: “Las salas cinematográficas que formen sus programas con películas de corto metraje incluirán obligatoriamente una película de corto metraje de categoría ‘A’, como mínimo, en cada una de sus exhibiciones” (citado en *Heraldo del Cinematografista* n° 1468, 1959: 244). La reglamentación tuvo repercusiones negativas para los exhibidores que debían reorganizar nuevamente la programación –descontentos ya por la obligatoriedad de exhibición del noticiario– y que se negaban a perder ganancias como consecuencia de la reducción de espacio y tiempo que esto produciría en el global de la jornada en relación a la posibilidad de comercialización de los largometrajes, verdaderas mercancías

¹² Hasta 1966 el Instituto otorgó premios en dinero para películas terminadas, a diferencia de los subsidios a proyectos brindados por la ley anterior. El artículo 17, inciso b, determinaba: “El otorgamiento de premios especiales a las mejores películas nacionales de corto y largometraje, que por sus relevantes méritos artísticos, culturales, científicos y educacionales, sean calificados al finalizar cada año” (*Boletín Oficial*).

rentables. Pero también había objeciones por parte de los cortometrajistas, ya que los mismos estaban obligados a establecer oficinas para la distribución de sus films, cuando el número limitado de producción terminaba creando “una demanda ficticia que la calidad y la cantidad del corto metraje no se encontraban en condiciones de satisfacer” (Fernández Jurado, 1963, parra 7).

Estas normas nunca fueron llevadas a la práctica; bajo estas disposiciones no se filmó ningún corto. Ahora bien, la cantidad de films breves producidos en estos años demuestra la magnitud de un fenómeno que escapa de los confines legislativos: 35 cortos en 1958, 60 en 1959 y 25 en 1960. Prácticamente dos años después de aquella reglamentación, el 23 de agosto de 1961, se anunciaba en *Heraldo del Cinematografista* la creación de un Reglamento de Fomento al Corto Metraje y de Estímulo al Cine Experimental –bajo la reglamentación n° 674/61– como si fuese la primera vez que se intentara dar fomento al cortometraje. Y a su vez, en el informe, “se adelanta que luego de este paso se luchará para obtener la exhibición obligatoria de estos films y que ha de crearse una comisión que tendrá a su cargo el cumplimiento de lo dispuesto”. El fomento se hizo efectivo,¹³ pero el problema de la exhibición continuó. Como bien expresa Hugo Pirán en una nota de *Heraldo del Cinematografista* del día 5 de julio de 1967:

Los proyectos se sucedieron, cristalizando solo a medias el empuje necesario. Desde 1961 se libra la batalla; el fomento y el estímulo de ese año palió en parte las necesidades financieras, pero el problema medular de la obligatoriedad de exhibición sigue escondiendo la cabeza. No se trata solamente de préstamos o subsidios, sino establecer la corriente de comunicación entre público y creador, que es finalidad de todo trabajo artístico (1967: 272).

Hacia 1964 se aguardaba un nuevo sistema de ayuda al cortometraje que consistiría en cuotas fijas que se ajustarían según la evolución de los costos de producción. No obstante, con el golpe de Estado de 1966 se produjeron algunas modificaciones en términos legislativos que afectaron al cine en general y que también involucraron al cortometraje. El 23 de septiembre de 1966 se promulgó la ley n° 16.995, dejando sin efecto la ley de cine instaurada por el decreto-ley 62/57. Ese mismo año cesó el

¹³ El subsidio constaba de la tercera o cuarta parte del costo real del film. En 1962 se realizaron 55 cortos, algunos de los cuales pueden haber sido beneficiados por dicha reglamentación.

otorgamiento de los premios del Instituto. En palabras de Salvador Sammaritano, “las autoridades decidieron suspender el subsidio porque según ellos, los cortometrajistas usaban la mitad de la plata para hacer el corto y con la otra mitad hacían películas subversivas, cosa que no es cierto. Pero igual terminaron con el subsidio” (citado en Ferreira, 1995: 216). Un año y medio más tarde, el 14 de mayo de 1968, se reglamentó la ley 17.741 que declaraba al INC como ente autárquico dependiente de la Secretaría de Difusión y Turismo. Este hecho habilitaba a la dictadura para controlar el cine, la radio, la televisión y los espectáculos públicos.¹⁴ En torno al cortometraje, la ley establecía subsidios de entre un cincuenta y un setenta y cinco por ciento del costo de producción –de acuerdo a si el cortometraje había sido clasificado de exhibición obligatoria o no–, y creaba la obligatoriedad de distribución junto con los largometrajes y la exhibición obligatoria en todas las salas. El artículo 46° especificaba que para ser beneficiarios de la obligatoriedad de exhibición, los cortos debían ser realizados en el paso de 35 mm. o mayor, y tener una duración de entre ocho y doce minutos. Aquellos que excedieran dicha duración no serían aptos de exhibición obligatoria pero sí tendrían el carácter de exportables. A su vez, el artículo 48° establecía que “las salas dedicadas a programas de cortometrajes, exhibirán como mínimo un cortometraje nacional en cada una de sus secciones diarias” (citado en *Heraldo del Cinematografista*, n° 1917, 1968: 206). Pocas semanas después de la sanción se advertían los beneficios que esta ley traería en derredor al film breve:

Una vieja inquietud manifiesta en la derogada 62/57, la protección del corto, se ha hecho efectiva en la nueva ley de cine, que deroga el número vivo (varieté artístico) para incorporar a la actividad comercial el producto de los cortometrajistas. Esta actividad tuvo hasta esta ley el apoyo económico en el campo de los subsidios y los préstamos, pero para pagar las deudas contraídas debían esperar la concesión de premios, que no todos, naturalmente, obtenían (ibídem: 212).

Sin embargo, esta reglamentación también tuvo sus complicaciones en vistas a su puesta en práctica. La tensión entre productores, exhibidores y distribuidores por las normas tendientes a favorecer al cine de cortometraje se mantuvieron a lo largo de estos años, como lo manifiesta por ejemplo el título de la nota de *Heraldo del Cinematografista* n°

¹⁴ El 24 de diciembre del mismo año se promulgó la ley n° 18.019 mediante la cual se creaba el Ente de Calificación Cinematográfica, heredero del Consejo Honorario de Calificación Cinematográfica instaurado durante el gobierno de Guido en 1963 a través del decreto 8205/63.

1986 del día 24 de septiembre de 1969: “No se cumple la obligatoriedad de exhibición del cortometraje”; o los de *La Gaceta* n° 11 del 8 de octubre de 1968: “Productores de largometraje no apoyan la idea de destinar un 3% de los subsidios que otorga el INC para financiar la ayuda al cortometraje” y “Distribuidores contra cortos”. En este sentido, la Asociación de Realizadores de Cortometraje se mantuvo siempre activa en pos de subsanar dicha disputa de intereses: en marzo de 1969 organizó una conferencia de prensa con el fin de denunciar la situación que impedía la exhibición de los cortometrajes recalificados por el INC ¹⁵ a propósito de la reglamentación sancionada el año anterior;¹⁶ en enero de 1970 recurrió a la misma modalidad; en agosto de 1972 emitió dos comunicados señalando la situación de más de cien cortos que, ya calificados como de exhibición obligatoria, “dormían aún en sus latas”; en agosto de 1973 la ARCM se proponía realizar una denuncia ante la Fiscalía Nacional de Investigaciones Administrativas contra el anterior director del Instituto por el no cumplimiento de la ley.

El 21 de febrero de 1973 se sancionó la ley 20.170 que actualizaba la vigente ley 17.741. En relación al cortometraje se ratificaba la cuota de pantalla destinada para aquellos films de entre ocho y doce minutos, y la obligatoriedad de distribución y exhibición en las salas cinematográficas. No obstante, si bien la ARCM continuó su lucha a favor de la obligatoriedad de exhibición hasta sus últimos días, otras tendencias en relación al corto habían comenzado a tener relevancia desde hacía algunos años. Por un lado, a mediados de los sesenta el cine experimental recurría a canales alternativos para su producción y difusión. Por el otro, el cine político de finales de los sesenta y principios de los setenta se oponía a las configuraciones tradicionales y llevaba adelante una denuncia frente las estructuras autoritarias de gobierno. Es decir que la búsqueda del apoyo estatal no era la única preocupación del cortometraje. Asimismo, a lo largo de todo el período fueron surgiendo, como veremos a continuación, diferentes focos de

¹⁵ Para octubre de 1968 ya habían sido calificados al menos veintitrés cortos, entre ellos, de exhibición obligatoria y exportables: *Tarasca*, *Tarjeta Postal*, *Homero Manzi*, *Capacidad 20 pasajeros*, *Cuento*, *Grabado argentino*, *Retorno*, *Plegaria por la lluvia*, *Milagro en el Delta*, *Salta*, *La señalada*, *Víctor Rebuffo* y *El Cartero* (citado en *La Gaceta*, n° 112, 1968: 505).

¹⁶ A su vez, se expresaba que la “reglamentación es negativa y en la práctica confiscatoria para el director-productor, porque lo condena a la pérdida total del capital invertido, ya que la reglamentación sólo lo faculta a recuperar el valor de 8 copias que deberán hacerse para su explotación. Que el cortometrajista está obligado a financiar de su propio peculio las 8 copias, erogación ‘tan inútil como riesgosa’ porque lo más probable es que no llegue nunca a recuperar esa inversión” (citado en *La Gaceta*, n° 136, 1969: 131).

producción y sustento del film de corta duración que justifican cabalmente la magnitud del corto en esta etapa.

En resumen, las reglamentaciones estatales tendientes a beneficiar a un cine de cortometraje apenas trascendieron de algunos premios y subsidios otorgados, no sin complicaciones para su ejecución. La obligatoriedad de exhibición nunca se puso en práctica. El corto no pudo en esta etapa incorporarse al engranaje comercial. A pesar de ello, la fuerte presencia del film breve en el período es innegable. Su inscripción en el terreno legislativo, si bien fue fallida, da cuenta del peso que esta práctica fue adquiriendo en esta fase particular de la historia del cine nacional.

Como coda de este apartado resulta interesante destacar que tanto gobiernos democráticos como dictatoriales promovieron –paradójicamente– legislaciones en torno al cortometraje. El decreto-ley 62/57 reglamentado por el gobierno *de facto* de la Revolución Libertadora estaba teñido del más fervoroso antiperonismo. Si bien la ley 12.999 pudo haber vislumbrado ciertas fallas –aunque en definitiva fue su incorrecta aplicación la que determinó la situación comentada anteriormente–, lo cierto es que la nueva ley pretendía ofrecer un cambio rotundo. Está claro también que en los años cuarenta las incursiones del corto eran aún dispersas y no tenían el peso que luego asumirían en los cincuenta. Igualmente, como hemos señalado, ninguna producción por fuera de la industria había sido beneficiaria del apoyo estatal durante el peronismo. En principio, la ley del 57 sólo favorecía concretamente al noticiario. La reglamentación del año 59 y la posterior del 61 fueron resueltas bajo el gobierno democrático de Arturo Frondizi. Con el golpe de Estado autoproclamado “Revolución Argentina”, al comienzo se quitaron los subsidios, pero en el año 1968 se instauraron nuevamente. Más allá de las disputas entre productores y exhibidores –que existieron a lo largo de todo el período– el cortometraje, en teoría, tuvo el respaldo de los gobiernos constitucionales y anticonstitucionales. Ahora bien, como hemos dicho, en la práctica fueron pocos los cortos modernos producidos gracias al Estado, y a su vez para estos últimos años de la década del sesenta el rumbo del mismo había virado hacia otros confines.

2.3.- Centros de aprendizaje, producción y expresión

2.3.1.- Talleres y Seminarios

A inicios de los años cincuenta comenzaron a surgir grupos independientes de aprendizaje y realización. Como ya hemos destacado, hasta la fecha no existían aún las escuelas de cine –con la excepción del Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional del Litoral cuyo funcionamiento trataremos a continuación– y salvo contadas excepciones en ciertos cineclubes la producción cinematográfica nacional provenía del terreno industrial. En este espacio la práctica aportaba a su vez la formación técnica y, como bien expresa Juan Oliva, tenía sus implicancias particulares: “La maquinaria industrial y comercial del cine no admite sino en ocasiones muy excepcionales tipo alguno de experimentación; su propio sistema de trabajo no permite al joven que se inicia, la decantación de sus experiencias, el maduramiento de sus inquietudes (...) sino que tiende a esterilizarlo en su engranaje” (citado en Birri, 1964: 110).

En 1951 Jorge Macario, Arsenio Reinaldo Pica, Roberto Raschella y Jorge Tabachnik crearon el Taller de Cine, cuya labor de aprendizaje y realización se mantuvo activa hasta 1964. Allí, el cortometraje fue precisamente aquella herramienta que les facilitó la formación y el ejercicio, y que al mismo tiempo les permitió expresarse cinematográficamente. En sus declaraciones inaugurales los propósitos sobrepasaban la tarea formativa: “Nuestro objetivo fundamental es filmar películas que reflejen la vida argentina en todos sus aspectos, en todos sus matices, cambiante, en pleno movimiento” (citado en Feldman, 1990: 25). Para tal fin, con escasos recursos, debieron recurrir al uso de película vencida, cámaras primitivas y luces prestadas. En este sentido, las posibilidades económicas del cortometraje favorecían su concreción. De esta forma lograron realizar varios cortos –en 16 y en 35 mm.– relativos al arte y a la cultura, acudiendo a las categorías documental, ficcional y experimental. Entre ellos mencionamos a *Luis Falcini* (1958), *Spilimbergo* (1959) –el cual analizaremos en el capítulo seis–, *El hombre que vio al mesías* (1962) de Jorge Macario; *Del veinte y Crimen perfecto* (1959) de Jorge Tabachnik. Roberto Raschella –que fue poeta, novelista, ensayista, guionista, crítico de cine y traductor– colaboró como guionista en varios cortos producidos al interior del grupo. Algunos años después guionó el famoso corto de Nemesio Juárez, “El ejército”, incluido en el film colectivo *Argentina Mayo de*

1969: *los caminos de la liberación* (Realizadores de Mayo, 1969). Por otro lado, Arsenio Reinaldo Pica—fuera del grupo y en co-dirección con Francisco González— filmó dos cortos sobre expresiones folclóricas foráneas con el sostén del Fondo Nacional de las Artes: *Misa Indiana* (1961) y *Los hombres de Iemanjá* (1964). Asimismo, contribuyeron en el Taller directores de fotografía como Félix Monti y Juan Carlos De Sanzo, y los realizadores Nemesio Juárez y David José Kohon. Por último, no es casual que gran parte de la producción de films breves en derredor a los participantes del grupo haya sido gestada en el período de mayor visibilidad del cortometraje —1958-1965—, en correlato con el apoyo de la ARCM, la lucha en materia legislativa, la presencia de las escuelas y el financiamiento del FNA que examinaremos a continuación.

Prácticamente a la par, en 1953, Mabel Itzcovich y Simón Feldman fundaron el Seminario de Cine de Buenos Aires. Ambos habían adquirido sus saberes en el Instituto de Estudios Cinematográficos de París (IDHEC) y a su regreso intentaron instalar en Argentina un programa similar. Estos nuclearon su propuesta de formación en el dictado de cursos y la preparación de equipos de filmación, y del mismo modo que lo sucedido en el Taller de Cine, aquí también tuvo el film corto un papel destacado en términos de aprendizaje y en tanto medio de expresión cultural y social. Según ellos, el cine independiente era el lugar para quien estuviera interesado en expresarse a través del lenguaje cinematográfico, a pesar de las pocas posibilidades de difusión. En palabras de los hacedores: “pensamos que la semilla de un verdadero cine nacional está allí” (citado en Feldman, 1990: 28). Como corolario inaugural de este gran proyecto independiente realizaron el cortometraje *Un teatro independiente* (Simón Feldman, 1954), incluido en el corpus de esta tesis. Al grupo se sumaron Eugenio Caldi, Héctor Franzi, Oscar Lupano, Isidro Miguel y Martín Schor, muchos de los cuales incursionarían también en el cortometraje. Hacia finales de los cincuenta el Seminario produjo otros films breves como por ejemplo *300 millones* de Simón Feldman y *Mambrú* de Héctor Franzi, los dos en el año 1958. Posteriormente, tanto Feldman como Itzcovich continuaron trabajando en el cortometraje. Del primero hemos hablado en el capítulo anterior. En cuanto a su compañera, cabe señalar dos cortos de índole social que ha dirigido en la década del sesenta: *De los abandonados* (1962) y *Soy de aquí* (1964), ambos montados por Antonio Ripoll de quien ya nos hemos referido en el capítulo uno. Por último, merece distinguida mención la revista que el Seminario editó desde el comienzo de sus

actividades. *Cuadernos de cine* –dirigida por el propio Feldman– sirvió como fuente de difusión del movimiento.

En definitiva, los dos espacios aquí tratados entendieron al cortometraje como una herramienta formativa y en tanto medio de expresión en sí mismo. Su insistencia en la producción de un cine independiente dio un gran impulso al film de corta duración, desbordando los confines específicos de ambos organismos.

2.3.2.- Escuelas de cine

En este apartado nos dedicamos a explorar el rol del cortometraje como instancia formativa y en tanto medio o vehículo de acción al interior de las escuelas de cine dependientes de universidades nacionales. Si bien dicha doble funcionalidad sólo estuvo presente en un núcleo particular de escuelas, creemos que esta merece un lugar destacado en la investigación puesto que nos permite trascender la noción de mera formación que rodea al film breve y reflexionar acerca de las transformaciones en el campo cinematográfico que suscitó el contexto socio-político local de finales de los años sesenta donde el cortometraje tuvo un papel fundamental. Por tal motivo, dividimos esta sección teniendo en cuenta dos grupos de polos de aprendizaje. El primero, constituido por la Escuela de Cine de la Universidad Nacional de La Plata; el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral y el Departamento de Cine de la escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, responde a nuestra premisa central. Estas entidades pueden ser caracterizadas a través de tres grandes rasgos: la experimentación, la formación profesional y la politización. El segundo bloque está comprendido por el Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán y el Instituto de Cine de la Universidad de Buenos Aires. En ambos, el compromiso político estuvo ausente, la experimentación se practicó de forma aislada y la producción estuvo más bien ligada hacia fines educativos, científicos y pedagógicos. Sin embargo, la necesidad de formación y la presencia del cortometraje en estas escuelas nos empujan a tomarlas en consideración.¹⁷

¹⁷ Sugerimos revisar el apéndice de la tesis donde incluimos un cuadro comparativo que articula los datos más relevantes en el desarrollo de los cinco centros formativos.

A- La Plata, El Litoral, Córdoba

Estas tres escuelas cumplieron una función específica en materia de formación de realizadores y técnicos, y brindaron a los aprendices un impulso tendiente a retratar una nueva realidad cultural y social. El desarrollo de un camino similar compartido por ellas nos permite organizar este recorrido teniendo en cuenta tres grandes etapas entre mediados de los años cincuenta y mediados de los setenta, si bien cada escuela ha mantenido una periodización interna: la primera de gestación, la segunda de consolidación, la tercera de politización, proseguida del cierre de las instituciones hacia el golpe de Estado de 1976. El cortometraje, por sus bajos costos, sus posibilidades de experimentación y libertades expresivas, y la efectividad en la relación con el receptor, se convirtió en la piedra angular de la producción fílmica de las entidades.

Primera fase: surgimiento y gestación

En 1955 se llevó a cabo un curso de aproximación a la cinematografía en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, a cargo de Cándido Moneo Sanz. Debido al éxito de la convocatoria y la ausencia de un campo de educación formal en el ámbito cinematográfico se consideró institucionalizar el área. En junio de 1956 se creó el Departamento de Cinematografía comandado por Moneo Sanz. La falta de especialistas en el rubro de enseñanza técnica y teórica desembocó en la convocatoria de gente formada en el medio –generalmente de Buenos Aires– como Rolando Fustiñana, Edmundo Eichelbaum, Eduardo Blanco Amor, Narciso Pousa, Arsenio Luis Martínez y Pablo Tavernero, entre otros. El objetivo inicial estaría puesto en la formación de realizadores y se otorgaría el título de *Realizador cinematográfico*. Sin embargo, el documental –sobre el cual se focalizó la atención en los primeros años– sería considerado como una herramienta de expresión y acción al margen de un cine de tipo comercial. Durante este período, “la formación tenía una fuerte orientación teórica, con un perfil de producción cercano a las actividades cineclubísticas no comerciales” (Massari, Peña y Vallina, 2006: 41). Asimismo, Moneo Sanz hacía especial hincapié en el aprendizaje de la técnica y el guión. A su vez, gracias a la presencia del historiador y crítico Fustiñana –y la Cinemateca Argentina– se pudo mantener un vínculo cercano con el cortometraje producido principalmente en Europa y conocer las novedades en el terreno del documental y del cine experimental. Como ejemplo de imbricación entre

ambas categorías en la producción de la escuela citamos al cortometraje –film-tesis– *Cirugía* (Luis Vesco, 1960), que será abordado en el último capítulo de análisis. Hacia 1961/62 se produjeron ciertas modificaciones que nos llevarían a la próxima etapa.

Por otro lado, Fernando Birri llegó a la provincia de Santa Fe en 1956 luego de haber estudiado cine en el Centro Sperimentale di Cinematografia di Cinecittá, en Italia.¹⁸ En septiembre de ese año el rector de la Universidad Nacional del Litoral –Dr. Josué Gollán– lo invitó a dictar un seminario corto. Influido por el neorrealismo comenzó con la producción de fotodocumentales a través de los cuales se intentaba retratar aspectos de la realidad local de forma crítica. Gracias al éxito de dicha experiencia se creó en abril de 1957 el Instituto de Cine de la Universidad Nacional del Litoral con el propósito de formar cineastas. A partir de la idea de realizar un cine realista, nacional, popular y crítico nació la primera encuesta filmada tomando como base uno de los fotodocumentales previamente concebidos: *Tire dié* (1958[1960]). Este cortometraje rescata la vida de los integrantes de una villa miseria al borde del ferrocarril y el acto mismo de los niños que se acercan a pedir monedas en el instante del paso del tren. Gracias a las nuevas posibilidades técnicas –cámaras livianas, película de mayor sensibilidad y la posibilidad de captar sonido sincrónico– este film inauguró una corriente que ponía en imagen a aquellos sectores anteriormente marginados.¹⁹ Los primeros años fueron fructíferos en cuanto a sus producciones: entre otros cortos mencionamos a *López Claro, su pintura mural americana* (Juan Oliva, 1960), *Feria Franca* (Hercilia Marino, 1961), *Los 40 cuartos* (Oliva, 1962) y *La pampa gringa* (Fernando Birri, 1963). De este modo la entidad se convertía en un núcleo de reflexión e innovación que se posicionaba, al igual que su compatriota platense, en la vereda de enfrente respecto al cine masivo que aún se realizaba en Buenos Aires. No obstante, para 1962 dos hechos marcaron el alejamiento de Fernando Birri y el final de esta primera etapa: la prohibición de *Los 40 cuartos* y la intervención económica al Instituto por una supuesta malversación de fondos.

¹⁸ Cabe destacar que en Europa las escuelas cinematográficas significaron un impulso concreto para la gestación de los *Nuevos Cines*. Ver: Monterde, José Enrique, Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro (1987), “Procedencias y aprendizajes” en *Los “nuevos cines” europeos, 1955/1970*, Barcelona: Lerna.

¹⁹ El rescate de los sectores subalternos ocupó un lugar central en el cortometraje documental de carácter socio-político en los años sesenta y setenta, en consonancia con las cinematografías latinoamericanas y en el marco de la lucha contra la dependencia imperialista. En el cuarto capítulo se analizará un corpus de films breves que responden específicamente a estas temáticas.

En 1959 la Dirección de Cultura de la Provincia de Córdoba impulsó la creación de un centro de enseñanza, de carácter terciario, con el nombre de Instituto de Cine Arte.²⁰ Este estuvo activo hasta 1963, momento en que fue cerrado por el cambio de autoridades. Durante estos años se logró aunar a un grupo de alumnos que luego del cierre llevarían a cabo grandes iniciativas como las de crear el Cineclub Sombras y realizar algunos cortometrajes. Dicho grupo de personas constituyó la base inicial de gestación del Departamento de Cinematografía de la escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. “En agosto de 1964 se obtuvo la aprobación del HCS [Honorable Consejo Superior] para ‘iniciar actividades tendientes a la puesta en marcha del Departamento de cine’, a través de un equipo de técnicos idóneos constituido por concurso oficial, que se denominó: ‘Grupo Piloto de Cine’” (Moreschi, 2012: 213). El dictamen estuvo en manos de un jurado especializado invitado de Buenos Aires, y el equipo se conformaba por técnicos y realizadores independientes –entre ellos, Eduardo Bocio, Miguel Ángel Biasutto, Simón Banhos, Walter Mignolo y Oscar Moreschi, quienes ese mismo año realizaron el cortometraje experimental *Más de la mitad*–. Por otra parte, el Departamento se construyó a partir de tres unidades: la Escuela de Cine con dos carreras, un Centro de Producción y un Centro de Extensión o Difusión. De esta forma, se realizaron cursos de iniciación al cine y se puso en marcha el Cineclub Universitario, así como se produjeron ocho cortometrajes documentales en 16 mm.²¹ y se elaboró, para 1966, un Primer Plan de Estudios. En los inicios se tomó el ejemplo de la Universidad Nacional del Litoral en cuanto a su impronta documental y social, la producción de bajos costos y la primacía del cortometraje. También se incorporó el cine experimental gracias al contacto con el National Film Board de Canadá.²² Al mismo tiempo, el arquitecto y director del Departamento Raúl Bulgheroni estableció convenios con el Fondo Nacional de las Artes y con la Universidad Nacional de La Plata para producir películas documentales con directores reconocidos: *Pictografías del Cerro Colorado* (1965) de Raymundo Gleyzer y Humberto Ríos, *Ceramiqueros de*

²⁰ Esta información se desprende de una entrevista realizada por Fernando Ramírez Llorens a Oscar Moreschi, pilar fundamental del posterior Departamento de Cinematografía: Ramírez Llorens, Fernando (2013), “Un espacio interminable de intercambios culturales. Conversaciones con Oscar Moreschi sobre el cine en Córdoba en las décadas del 60 y 70” en *Entrevistas de la Red de Historia de los Medios 02*, Buenos Aires: ReHIME.

²¹ Algunos títulos fueron: *El hacer artístico en la UNC*, *Difunta Correa*, *Laguna Blanca* y *Dique Río Dulce*.

²² Para estos momentos ya estaba funcionando el Departamento de animación fundado por Norman McLaren, el cual producía cortos de animación experimental. Fue Víctor Iturralde Rúa quien llevó a la escuela de Córdoba estas experiencias. Asimismo, McLaren estuvo presente en el **Primer Festival de Cine Documental y Experimental** de Córdoba organizado por la Universidad Católica en 1966.

Traslasierra (1965) de Gleyzer, y posteriormente, *Manos pintadas* (1971) de Jorge Prelorán, entre otras; todas ellas asesoradas por especialistas del campo de las Ciencias Sociales. Finalmente, el comienzo del dictado de clases en 1967 selló la inauguración del segundo momento.

Segunda fase: consolidación

La siguiente etapa dentro del Departamento de Cine de la Universidad Nacional de La Plata estaría marcada por la legitimación del plan de estudios en 1961 con el otorgamiento del título universitario de Licenciado en Realización Cinematográfica, y por la entrada de un grupo nuevo de alumnos que le aportaría a la entidad *sangre nueva* –entre ellos, Armando Blanco, Carlos Fragueiro y Oscar Garaicochea–. En aquellos años, y al igual que en la Universidad de Córdoba, se consolidó un área de divulgación la cual venía desarrollándose desde tiempo atrás.²³ En 1962 renunció Moneo Sanz y luego de un interinato de Fustiñana tomó la jefatura Ernestina Guzmán. La carrera adoptó en este tramo un perfil profesional y por tal motivo se incorporaron en calidad de docentes realizadores y técnicos provenientes del Nuevo Cine argentino –Rodolfo Kuhn, José Martínez Suárez, Simón Feldman, Antonio Ripoll, David José Kohon y René Mugica, entre otros– cuyas experiencias innovadoras serían transmitidas y volcadas por los alumnos en sus cortos: ejemplos como *Hombres de río* (Diego Eijo, 1965), fotodocumental sobre un grupo de pescadores; *Lucho Robledo*, del mismo año y director, en torno a un obrero que sueña ser cantor; *Single –un ejercicio incompleto–* (Alberto Yacellini, 1967 [1970]), film fallido y experimental acerca de un remero. A este grupo de prestigiosos se les sumó Humberto Ríos –quien fuera invitado a dictar clases entre 1961 y 1965– y Fuad Quintar –el cual fuera nombrado profesor de realización y montaje–, ambos recientemente egresados del IDHEC de París. Hacia 1968 problemas internos derivaron en la renuncia de Guzmán así como también en la de muchos de los docentes. La posterior reestructuración de la escuela daría paso a la tercera fase.

En 1963 asumió Adelqui Camusso como director del Instituto en la Universidad del Litoral abordando un camino diferente al de Birri, si bien habían estudiado juntos en Roma. En este sentido, se abrieron tendencias más esteticistas –manteniendo la

²³ Entre otros eventos destacamos el **I Congreso Nacional de Enseñanza Audiovisual** (1958).

preocupación social—. Este es el caso por ejemplo de Jorge Goldenberg con su film *Reportaje a un vagón* (1963); y el de Gerardo Vallejo, que tuvo su paso por la escuela con dos cortometrajes: *Azúcar* (1963) y *Las cosas ciertas* (1965). Para aquel entonces había crecido el número de alumnos y la cantidad de equipos técnicos. Sin embargo, el Instituto no era bien visto por el gobierno de Onganía; de hecho, la Universidad en términos generales era particularmente atacada por la dictadura. En este sentido, “algunos estudiantes optaron por abandonar los estudios. Otros recurrieron a la ayuda económica del Fondo Nacional de las Artes, o del Instituto Nacional de Cinematografía, para poder diplomarse” (Ceccato y Maina, 1990: 9). Por ejemplo, Dolly Pussi pudo concretar su film-tesis, *Pescadores* (1968), corto netamente político de denuncia acerca de las condiciones de trabajo de los pescadores en las zonas costeras de la provincia de Santa Fe. Un año más tarde, y debido a una nueva intervención a la Universidad, renunció Camusso, hecho que desembocaría en el final de este período.

La consolidación en la Universidad Nacional de Córdoba se produjo con los primeros profesores que llegaron desde Buenos Aires para el inicio de clases en 1967, y que fueron Víctor Iturralde Rúa y José Martínez Suárez, a quienes les siguieron Simón Feldman y Adelqui Camusso. A su vez, otros directores de cine como Lautaro Murúa, Manuel Antín, Humberto Ríos y Jorge Prelorán actuaron como asesores invitados. Al año siguiente comenzaron a incorporarse egresados del Instituto de Cine de la Universidad Nacional del Litoral –Patricio Coll, Raúl Beceyro y Juan Oliva– otorgándole al Departamento la impronta fundada por Birri. El contexto de convulsión social y represión que afectaba al país derivaría en una politización de la escuela, y para 1971, con la primera camada de egresados de Córdoba, se plantearían reformas pedagógicas.

Tercera fase: politización y cierre

La radicalización política de las tres escuelas de cine estuvo en sintonía con el panorama social y cultural que atravesaba el país, y en correlato con el ámbito cinematográfico específico que consideraba al film como un vehículo de acción. Recordemos sino los colectivos de realización clandestinos que, a través de posturas ideológicas diversas, llevaron a cabo un cine contrainformativo, concientizador y de denuncia.

El golpe de Estado de 1966 autodenominado “Revolución Argentina” marcó un punto de inflexión en la sociedad argentina. Como bien expresa Marcelo Cavarozzi, “las fórmulas políticas ensayadas a partir de 1966 tuvieron un carácter marcadamente más totalizador que las visiones y concepciones que subyacieron a los gobiernos militares y constitucionales del período 1955-1966” (2002: 31). En este sentido, las primeras medidas tomadas por Juan Carlos Onganía fueron contundentes y rápidamente evidenciaron una conducta represiva y autoritaria reflejada en la Doctrina de la Seguridad Nacional. En primer lugar, se produjo una clausura política con la del congreso y la sanción de la Ley de Arbitraje Obligatorio, la cual abolía el derecho a huelga. Un año más tarde el gobierno suspendió la personería jurídica a cinco sindicatos, intervino la Unión Ferroviaria y promulgó una ley contra las actividades comunistas. Asimismo, impulsó la reforma del Código Penal con el propósito de controlar la *subversión*. En el campo cultural e intelectual²⁴ el impacto fue igualmente drástico. Como ya hemos comentado en el capítulo anterior, se intervinieron siete universidades públicas, se cerraron teatros independientes, se prohibieron espectáculos y publicaciones, se estableció fuertemente la censura cinematográfica, además de perpetuarse ataques represivos. Uno de los puntos culminantes se produjo en 1969 alrededor de los acontecimientos vinculados al Cordobazo –donde participaron tanto obreros como estudiantes–, hecho que marcó uno de los momentos más álgidos del enfrentamiento entre el pueblo y el régimen *de facto*.²⁵

Retomando el posicionamiento de las escuelas dentro de este contexto advertimos que la formación técnica y profesional pasó a un segundo plano, cobrando importancia capital la reflexión y expresión en torno a una nueva realidad. En esta línea, el cortometraje acompañó a dicha situación emergente.

²⁴ El campo científico se vio también afectado, y esto fue traducido en la represión acaecida durante la denominada Noche de los Bastones Largos.

²⁵ Al descontento general que se vivía en el país se sumó la decisión del gobierno de la provincia de Córdoba de quitar el *sábado inglés* –la media jornada laboral–. Inmediatamente se convocó a un paro con movilización para el día 29 de mayo. Los estudiantes adhirieron a la medida y pronto tomaron las calles con manifestaciones durante casi un día. Hubo incendios y ataques que suscitaron una fuerte represión. A media tarde hizo su ingreso el ejército. En algunos barrios periféricos la resistencia se extendió hasta la tarde del 30. La protesta repercutió también en otras provincias como Rosario –que fue declarada zona de emergencia– y Tucumán –donde se agravaron los conflictos–. Este incidente, que dejó heridos, muertos y cientos de detenidos, determinó la caída posterior del gobierno de Onganía.

Al interior de la Universidad de La Plata, para 1970 ya se habían producido dos cortometrajes de carácter social y político: *Mayo* (Silvia Verga) –ilustraciones sobre la Revolución de Mayo de 1810 y un texto con alusiones al contexto de la época– y *Los Taxis* (Diego Eijo, Eduardo Giorello, Ricardo Moretti, Alfredo Oroz, Carlos Vallina y Silvia Verga) –manifiesto grupal de intervención política sobre el contexto argentino del momento–. Hacia 1972 estos egresados de la Carrera de Cine de La Plata comenzaron a realizar uno de los pocos largometrajes del cine militante argentino: *Informes y Testimonios: La tortura política en Argentina (1966-1972)*.²⁶ Dichos referentes de la Universidad eran militantes activos que entendieron las circunstancias y plantearon una reestructuración de los estudios transformando el curso en un taller integral y proponiendo una “participación activa del alumno al nivel de realizaciones creativas. Haciendo del alumno un pensador responsable y comprometido con su tiempo” (Massari, Peña y Vallina, 2006: 28). La estructura abierta que ahora adquiriría la carrera tenía por objetivo una toma de conciencia nacional y una liberación de la influencia colonialista en el ámbito educativo y cultural. Esta nueva forma de pensamiento conducía al artista a “rescatar los signos culturales que dan cuenta de la especificidad de lo nacional y popular, sin modelos preestablecidos” (ibídem: 31). Este deseo renovador y la búsqueda de una función social en el creador encontrarían en el cortometraje un medio efectivo de experimentación y expresión. Sin embargo, la universidad fue una de las primeras víctimas del terrorismo de Estado que tenía como propósito disipar cualquier pensamiento crítico. En 1974 el Departamento de Cinematografía fue intervenido. Cesantías y persecuciones derivaron en la extinción de la carrera hacia 1976 y el cierre definitivo al año siguiente.

Luego de la renuncia de Camusso en el Instituto del Litoral asumió como director interventor Rodríguez Hortt, quién no tenía relación alguna con el cine. En 1971 dos proyectos –uno con connotaciones políticas– fueron censurados, y como respuesta, los alumnos y profesores decidieron cerrar las puertas del Instituto provocando la renuncia de Hortt. Con el advenimiento del breve período democrático en 1973 se designó a un egresado –Miguel Ángel Monte– como director del establecimiento. Para 1973/74 el compromiso político-militante podía verse reflejado en los cortos producidos, como por

²⁶ Este film fue concebido por Diego Eijo, Eduardo Giorello, Ricardo Moretti, Silvia Verga, Alfredo Oroz y Carlos Vallina. A partir de una documentación pura y detallada, y en el cruce con reconstrucciones ficcionales que provenían de testimonios de los detenidos, la película, al mismo tiempo que denunciaba pretendía provocar un *shock* en el espectador.

ejemplo: *Historia Argentina: la Nación Desmembrada* (Dolly Pussi, 1973) y *Frontera Adentro* (Rolando López, 1974). Tanto *La memoria de nuestro pueblo* (Rolando López, 1970-72) como *Monopolios* (Miguel Ángel Monte, 1975) estaban insertos dentro del peronismo de izquierda o revolucionario, y a partir de la alusión a la figura de Perón –y a través de una propuesta estética innovadora, con intertítulos, animaciones paródicas, voces y testimonios– contrainformaban y llamaban a las armas. A diferencia de las obras de Birri, aquí se apreciaba un fuerte sello partidario. En 1975 removieron a Monte de su cargo. Para fines de diciembre el Instituto fue cerrado definitivamente; el personal cesanteado; el equipo técnico destruido, y la institución saqueada y desmantelada.

A comienzos de la década del setenta ya se puede advertir el carácter político en el Departamento de Cine de la Universidad de Córdoba: surgieron una serie de números de la revista *Cine Documento*, editada por los alumnos –los primeros egresados en 1971–, que funcionaron como testimonios de un contexto de reflexión y acción. Como parte de este proceso de concientización, y al igual que en la Universidad de La Plata, aquí también comenzaron a cuestionarse los sistemas tradicionales de enseñanza. Entre 1971 y 1972 se produjeron cambios incorporando las modalidades de taller y modificando las formas de evaluación. En 1975, la denominada “Misión Ivanisevich” –por medio de la Ley Nacional de Intervención de las Universidades Nacionales n° 20.654– provocó el cambio de dependencia de la escuela de Artes, ahora vinculada a la Facultad de Filosofía y Humanidades, e incitó el cierre del Departamento de Cine por ser considerado *subversivo*. Del mismo modo que en las otras escuelas analizadas, el personal docente y administrativo fue cesanteado, y la Filmoteca de cine, saqueada y robada, incluyendo las tesis de la primera camada de egresados.

En resumen, estas tres escuelas presentan un entramado de rasgos compartidos que, a nuestro entender, favorecieron el impulso del cortometraje de carácter alternativo –y moderno– en nuestro medio local. Las relaciones con las cinematografías foráneas –ya sea por contactos en el exterior, por la formación de aquellos que habían estudiado en otros países y/o por la recepción productiva de los films extranjeros en Argentina–; la necesidad de difundir las actividades a través de festivales y encuentros diversos; los proyectos y planes de estudio organizados; la búsqueda de profesionalización mediante la incorporación de realizadores reconocidos como profesores invitados –hecho que se vería plasmado a su vez en la renovación estética de los jóvenes aprendices–; la

adaptación a las circunstancias socio-políticas mediante reestructuraciones de las carreras y el compromiso con la realidad circundante; y los intercambios efectivos entre las tres escuelas –egresados de una que dictaron clases en otra y la creación en los años setenta de la Coordinadora Universitaria de Cine integrada por las escuelas de La Plata, Córdoba y Santa Fe–, permitieron que el cortometraje se erigiera no sólo como un medio de formación técnica sino precisamente en tanto dispositivo eficaz de expresión y acción, de experimentación y transformación social.

B- Buenos Aires y Tucumán

A diferencia de las escuelas estudiadas hasta el momento, los centros de aprendizaje de estas dos provincias no pudieron sostenerse en el momento de radicalización política del país, así como tampoco lograron –o pretendieron– constituir un grupo consolidado de egresados. Sin embargo, la formación y la producción de cortometrajes fueron una constante que sí han compartido con los demás institutos.

El Instituto de Cine de la Universidad de Buenos Aires, que dependía del Departamento de Cultura de la Universidad, fue creado en 1955 y estuvo a cargo de Aldo Luis Persano. Sin convertirse en una entidad fuerte, puesto que no había concretado un plan de estudios definido, el denominado ICUBA estaría abocado a la formación teórica y a la gestión de cursos de técnica cinematográfica con una dinámica de taller. Estos no se organizaron de forma sistemática sobre un alumnado estable. La formación se ofrecía de modo complementario y no había una intención profesional como en las escuelas examinadas. Sin embargo, aquí también arribarían realizadores invitados en calidad de docentes. Este es el caso de Víctor Iturralde Rúa que impartió en 1958 un curso sobre historia del cinematógrafo. Por otro lado, y como ya expresamos, el polo productivo se hizo presente, y más precisamente a través del cortometraje. En relación a los films realizados por el Instituto, Nadia Paola Robles y Sofía Bilbao expresan que: “Este cine tomará la forma de corto metrajes, por razones de tipo presupuestarias y por ser la herramienta más adecuada para el film documental, pedagógico e informativo” (2011: 12). Y si bien es cierto que dicho cine estaba orientado mayormente hacia fines pedagógicos y científicos –como los ejemplos de *Erosión del suelo*, *Actividades cardíacas de un perro* y *Crónica en Maciel*–, cortos como *Dimensión* (1960) y *Fiesta en Sumamao* (1961) de Aldo Luis Persano –dedicados a la experimentación y al folclore–

desbordaban tales objetivos. En este sentido es posible enmarcarlos dentro de los rasgos generales del cine moderno de cortometraje, por lo que merecen ser tenidos en cuenta en el posterior análisis. Finalmente, como relatan las investigadoras mencionadas, los últimos registros de cortos del Instituto datan de finales de 1963, y la experiencia del mismo concluye concretamente con los inicios del golpe de Estado en 1966.

Una de las particularidades del Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán es la fecha de fundación. Mientras que las cuatro escuelas analizadas anteriormente surgieron hacia mediados de los años cincuenta, la entidad tucumana fue creada en el año 1946²⁷ y estuvo dirigida desde sus orígenes por Héctor Peirano. Al año siguiente se fijó un reglamento interno para el Instituto y sus dependencias. En la resolución n° 328-139-947 se establecía que: “El Departamento Cinematográfico tiene como función específica, la producción de películas documentales, sociales, científicas, didácticas, dramáticas y de divulgación popular” (Mastracchio, 2006: 10). En las Memorias del Instituto de 1948 se expresa que rápidamente adquirieron tres cámaras portátiles y un equipo de óptica, aunque el revelado, el montaje y la sonorización debían todavía efectuarse en Buenos Aires. Así como en los otros centros trabajados, aquí el cortometraje también fue una herramienta esencial desde los comienzos: ese año se terminaron diez películas de uno y dos rollos. Estas fueron etiquetadas como *cine-documentos*.²⁸ Al año siguiente se iniciaron las actividades docentes mediante cursos de Fotografía y Cinematografía. El plan de estudios establecía que en el tercer año los alumnos aprenderían historia del cine así como se involucrarían en la práctica fílmica, trabajando en torno al material sensible, la iluminación y otras cuestiones técnicas. En 1950 la escasez de material sensible trabó en parte la actividad. Las partidas conseguidas fueron utilizadas para completar proyectos en curso que respondían al carácter de cine-documento. En 1954 un incendio devastó al Instituto y prácticamente la totalidad de los films resultaron perdidos. Cuatro años más tarde²⁹ empezó a funcionar en otra dependencia y en 1960 se consolidó en una sede definitiva. A comienzos de los sesenta se creaba dentro de la Universidad el Centro de Comunicaciones Audiovisuales,

²⁷ Si bien el Instituto no legó un grupo de egresados-realizadores reconocibles, y la experimentación estuvo reducida a unos pocos intentos, debe destacarse el año de iniciación de las actividades, puesto que la historiografía del cine omite la presencia de las escuelas hasta mediados de los años cincuenta.

²⁸ Algunos ejemplos fueron: *Tucumán recibe la Visita de los Becarios Americanos*, *Una Brillante Trayectoria*, *Acción de Gobierno*, *Conquistando Derechos*, *Deportes y Notas para el recuerdo*, *Construcción del Dique Escaba*, *La Fiesta de la Juventud*, *Rumbos de Cultura* y *Seda Natural*.

²⁹ En 1958 se filmó el cortometraje argumental *El caminante*, una de las pocas expresiones de un cine de vanguardia donde actuaron figuras del teatro vocacional.

organismo que reforzaba la idea de trabajar de forma experimental y veía la necesidad urgente de formar gente –como si el Instituto no estuviera logrando ese cometido–. Asimismo, y a la par de las demás escuelas, se reflexionaba sobre la posibilidad de crear un cineclub para que los alumnos pudieran tener acceso a las obras de la cinematografía mundial. En 1962 este Centro se incorporó al Instituto Cinefotográfico. Entre 1962 y 1967 se produjeron tres actividades destacadas: en primer lugar, el ICUNT colaboró con instituciones culturales mediante préstamos de cortos realizados por el Instituto –*En Tierra del Silencio, Tiempo de Adoración y El Caminante*–. En segundo lugar, se dictó un curso sobre “Aplicación de los medios audiovisuales para la Educación”, uno de los objetivos primordiales de la entidad. Por último, cabe resaltar la contratación de Jorge Prelorán entre 1963 y 1967 para realizar una serie de documentales. Finalmente, hacia 1966 el Instituto trabajó en la puesta en marcha de la Televisión Universitaria, y prácticamente todos los recursos de la Universidad se volcaron hacia aquella tarea, dejando de lado al ICUNT. Luego de la muerte de Peirano en 1969 y la posterior asunción de Néstor Gómez, las sucesivas instancias de gobierno colocaron a funcionarios que desconocían la utilidad y riqueza del audiovisual, y desatendieron por completo al ICUNT.

En definitiva, y a pesar de la no politización de los centros, estas dos escuelas tomaron al cortometraje como una instancia de formación y al mismo tiempo como un medio de expresión cultural, científico y educacional.

2.3.3.- Cineclubes

El cineclub es un espacio de exhibición sin fines de lucro que, a diferencia de las salas comerciales, ofrece un valor agregado cultural, consistiendo este en una presentación del film, un debate, material sobre la película, la presencia de realizadores y otros técnicos, entre otras posibilidades. En Argentina, el cineclub funcionó principalmente como organismo difusor de una gama variada de cinematografías extranjeras difíciles de acceder por otro medio. Sin embargo, también ofreció cursos de realización y hasta en algunos casos se erigió en tanto centro productor de películas. En este sentido, afirmamos que el cineclub se constituyó como un núcleo de aprendizaje y formación, tanto técnica como espectral, que tuvo un papel importante en el desarrollo del

cortometraje moderno local, permitiendo a los jóvenes realizadores, entre otras cosas, la apropiación de corrientes externas mediante la enorme circulación de films.

En el primer capítulo de la tesis hemos descripto sucintamente la emergencia en los años treinta de dos cineclubes que se han desempeñado como espacios de exhibición de films foráneos y en tanto centros de aprendizaje y realización. El primero es el Cine Club de Buenos Aires creado en 1928 por León Klimovsky. Allí, como señalamos, circularon entre otros los films de la vanguardia francesa, alemana y soviética. Hemos trabajado puntualmente el caso de Horacio Coppola y su producción vanguardista. En segundo lugar, contamos con el Cine Club Argentino –fundado en 1932– en donde participaron originalmente Carlos Connio Santini, Jorge Méndez Delfino, Carlos Laurenz, Enrique de la Cárcova y Horacio Gutiérrez Larreta. Ajeno a los objetivos de lucro, dicha institución realizó films –entre ellos documentales de cortometraje– en las décadas del treinta, cuarenta y hasta en los años cincuenta. Sus propósitos eran claros:

El Cine Club Argentino, más que fomentar la utopía de un lenguaje limpio de especulaciones comerciales, se dedicó a la mucho más prosaica tarea de facilitar la concreción técnica de las películas de sus socios –enseñándoles, básicamente, cómo era que funcionaban sus costosos equipos–; de enviar sus cortometrajes a diferentes festivales afines, crear certámenes propios –abiertos a cualquier participante de todo el país o, como era la mayoría de los casos, dedicados en forma exclusiva a premiar la producción interna– y, también, de abrir sus puertas a quien quisiera brindar alguna conferencia en la institución (España, 2005: 560).

El cineclub organizó más de cincuenta concursos y muchos de los films presentados podrían formar parte de un antecedente inmediato del cortometraje moderno o hasta incluso ser agregados en dicho corpus, como es el caso de *La gesta inmortal* (Roberto Robertié y Carlos Barrios Barón, 1950), corto documental que homenajea a José de San Martín a través de imágenes –con movimientos de cámara y diferentes encuadres– de las estatuas y bajorrelieves que conforman su monumento.

Por otra parte, entre 1942 y 1965 el Cine Club Gente de Cine ofreció más de mil cuatrocientas funciones de la mano de su fundador, Rolando Fustiñana. No sólo se dedicó a la exhibición de películas del cine cómico mudo, cine soviético o ciclos sobre

cine norteamericano, sino que a su vez “presentó exposiciones con trabajos de Jean Vigo, René Clair, Jean Cocteau, etc. Se dictaron seminarios y cursos de realización, dirigidos por León Klimovsky y con profesores tales como Torre Nilsson, Pablo Taberero, Saulo Benavente, Román Viñoly Barreto e Isidro Maiztegui” (Maranghello, 2000: 553). Asimismo, hubo visitas extranjeras de personalidades como De Sica, Mc Laren, Philipe, Gance. Esta voluntad formativa puede apreciarse a su vez en la revista del cineclub, que se editó entre 1951 y 1957 y que llevaba su mismo nombre. Víctor Iturralde Rúa escribía por el año 1951: “Por fin, creo que una de las misiones de un Cine-Club es esa: formar. Por tanto, urge la creación de cursillos, seminarios, etc., dando su carácter independiente y ajeno a todo dogmatismo escolástico, es el medio más apropiado para la capacitación de gente nueva” (citado en *Gente de Cine*, Marzo 1951: 1).

En los años cincuenta se produjo una explosión del fenómeno cineclubístico que continuó en los sesenta. No es casual que en abril de 1955 se creara la Federación Argentina de Cineclubes con el propósito de aunar y vincular a todos los cineclubes emergentes en las diferentes provincias del país. En 1950 se fundó el Cine Club Rosario. En la primera década se destacó por la exhibición de films de Sternberg, Hitchcock, Visconti, Cocteau, Tatí y Ford. En los años sesenta el descontento de la clase media se hizo presente en el cine y las películas de Bresson, Antonioni y Bergman, entre otros, circularon como moneda corriente. En los setenta la entidad incursionó en otras cinematografías relativamente extrañas: cine húngaro, checoslovaco, soviético. Asimismo, a lo largo de los años el Cine Club Rosario realizó retrospectivas en colaboración con instituciones y embajadas, y organizó concursos de cortos y muestras no competitivas. En cuanto a las primeras podemos resaltar las siguientes entidades: la Federación Argentina de Cine Clubes, el Instituto Goethe, el British Council, la Cinemateca y Alianza Francesa, el Instituto Italiano de Cultura, el Consulado de España.³⁰ En relación a los segundos, los concursos permitían no sólo promover la realización y difusión de films sino también el intercambio entre los propios cineastas. Allí se realizó la primera muestra no competitiva de cortometrajes santafesinos. Entre 1950 y 1954 se conformaron además cineclubes en La Plata, Santa Fe, Mendoza y Buenos Aires. El Cine Club Santa Fe abrió sus puertas el 24 de mayo de 1953 y fue uno

³⁰ Algunos de los cineastas cuyas obras se exhibieron fueron: Rainer Fassbinder, Werner Herzog, Leonardo Favio, Tomás Gutiérrez Alea, Miguel Littín, Robert Bresson, Jean-Luc Godard, Akira Kurosawa, Andrei Tarkovski e Igmarr Bergman.

de los pocos que logró con el tiempo asentarse en una sala propia –el Cine Arte Chaplin en 1972–. En él funcionaron los primeros cineclubes infantiles y juveniles, coordinados por Víctor Iturralde Rúa y Planas Viader. Fue también un espacio clave para el debate intelectual y artístico en los años sesenta, y un foco de resistencia cultural. Cabe destacar a su vez al Cine Club Núcleo de Buenos Aires creado en 1954 de la mano de Salvador Sammaritano, cuyo valor máspreciado recae en la permanencia hasta nuestros días. Este comenzó a funcionar en el sótano de la Facultad de Derecho, luego pasó por el auditorio del Birabent, el teatro de los Independientes, el salón de la Asociación Bancaria, hasta que consiguió el microcine de la Casa de la Provincia de Buenos Aires donde tuvo su primer *boom*, lo que derivó en el posterior traslado a una sala más grande: el cine Lorraine. Era el primer cineclub con horarios normales y accesibles de la ciudad. El criterio de selección de los films era puramente estético, hecho que le permitió subsistir a los diferentes gobiernos *de facto*. Al igual que Gente de Cine, Núcleo también editó una revista –*Tiempo de Cine*– crucial en la legitimación crítica del Nuevo Cine argentino.

Por último, vale la pena recordar la actividad cineclubística universitaria, que ya ha sido comentada con anterioridad: en La Plata, la presencia de Fustiñana implicaba una fuerte impronta cineclubística; en Córdoba funcionó el Cine Club Sombras; en Tucumán el Centro de Comunicaciones Audiovisuales propuso el proyecto de un cineclub interno.

Para concluir, estamos en condiciones de afirmar que el cineclub cumplió varias funciones que facilitaron el desarrollo de un cine moderno en Argentina. Por un lado, permitió la circulación del cine extranjero que los realizadores locales tomarían como pilares en la creación personal. Por otro lado, y a través de cursos, debates y conferencias de personalidades destacadas en el campo cinematográfico, ofreció una formación en lenguaje y técnica. Y un tercer factor consiste en la difusión del cine local producido al interior de estos o en estrecha conexión con los mismos. En este sentido, el cortometraje se vio favorecido en términos de promoción y visibilidad. Con respecto al corto, entonces, el cineclub mantuvo una particular relación: formó a sus realizadores con vistas a la creación de un cine no comercial –en algunos casos ofreciendo la plataforma de producción– y se erigió como fuente alternativa de difusión de estas obras.

2.4.- El Fondo Nacional de las Artes

Como bien comentamos en el capítulo anterior, a mediados de los años cincuenta se produjo una fuerte modernización de la sociedad argentina en sintonía con el resto de occidente. La reconfiguración del campo cultural se sustentó mediante la gestación de nuevas instituciones y el fortalecimiento de impulsos renovadores dentro de las instituciones que ya existían (Longoni y Mestman, 2002). El intercambio entre las diferentes esferas artísticas fue una constante producto del dinamismo que estaba adquiriendo el nuevo panorama al interior del campo cultural. Dentro de este marco podemos ubicar la creación del Fondo Nacional de las Artes (FNA) en 1958, entidad cuyo propósito se fijó en la conformación de un sistema financiero con el fin de sostener y fomentar las actividades artísticas y culturales del país.

Y fue justamente el Fondo Nacional de las Artes una de las instituciones que más ha respaldado al cine de cortometraje de carácter innovador promoviendo realizaciones con temáticas renovadoras y una marcada experimentación estética. Si bien desde sus orígenes este ha financiado diferentes producciones breves,³¹ en junio de 1962 se dispuso un Régimen de Fomento al Cine de Cortometraje y en una reglamentación se estableció “la conveniencia de estimular la producción de películas de cortometraje orientadas a servir de un modo más directo los objetivos del FONDO NACIONAL DE LAS ARTES y que la contribución económica del organismo a la producción de películas de cortometraje reside en aquellas que tienden a convertirse en vehículos de difusión del patrimonio artístico y literario nacional en sus aspectos más amplios”.³² El mismo otorgó préstamos de hasta el cien por ciento del presupuesto de la película a cortometrajes que debían revestir determinadas características: exponer la obra de artistas plásticos, compositores, intérpretes teatrales y de danza; reseñar sobre historia del arte; difundir el folclore argentino; documentar técnicas artísticas; documentar el desarrollo de actividades culturales. En resumen, las temáticas estimuladas fueron: artes plásticas, música, teatro, danza, cine y folclore. A su vez, el artículo 5° de la resolución disponía que: “Las películas para cuya realización se solicite la ayuda económica del FONDO podrán ser filmadas indistintamente en paso de 35 o 16 mm. en colores o en

³¹ De hecho, Roberto Raschella comentaba que “en 1959/60 el Fondo Nacional de las Artes ha apoyado financieramente el doble de films que el I.N.C.” (1961: 11).

³² *Fomento del Cine de Corto-Metraje*, Documento del Fondo Nacional de las Artes, 7 de junio de 1962.

blanco y negro y su duración no debe ser inferior a 5 minutos ni exceder de 20 minutos” (ídem). Por otra parte, resulta pertinente destacar que el artículo 8° expresaba la facultad del FNA para adquirir una copia de los cortos financiados bajo el régimen y así utilizarlas con el objetivo de “difundir las artes”. Lo interesante de esto reside en su efectiva concreción: por un lado, veremos luego la labor del Fondo en el terreno de la difusión; por el otro, es el día de hoy que el FNA alberga en su archivo una inmensa cantidad de cortometrajes que ha financiado dentro del período aquí abordado y otros que adquirió posteriormente, disponibles para su consulta. En este sentido, el trabajo de preservación del patrimonio audiovisual nacional que ha llevado a cabo el FNA no tiene comparación. Por último, mencionamos que en 1969 el FNA puso nuevamente en vigencia el Régimen de Fomento al Cine de Cortometraje para otorgar subsidios a partir del año siguiente, manteniendo la misma modalidad y haciendo hincapié en la obtención de copias para utilizar “en el sistema de préstamos de su cinoteca o en sus planes de difusión en el interior y/o exterior” (citado en *Heraldo del Cinematografista* n° 2001/2002, 1969: 2).

Es decir que, la gran cantidad de cortometrajes de los años sesenta y setenta que podemos hoy visualizar en torno al FNA responde a una doble causalidad: el apoyo contundente a la producción y la tarea de conservación. Y si bien el número de cortos subsidiados por el Fondo que hemos incluido en el corpus de la presente tesis –dieciséis films breves– no es representativa de la suma total de películas que dicha institución produjo, estos cortometrajes nos permitirán en los capítulos de análisis observar ciertas constantes y una relativa unidad en determinadas cualidades que trazó la línea del FNA y que se convirtieron en rasgos marcados del campo artístico –el intercambio entre las diversas esferas– y del cortometraje moderno general del período –el cruce de categorías fílmicas, por un lado; la experimentación estética y la temática social, por el otro–.³³

Como bien señala Javier Campo, “bajo el amparo de este régimen se establecía que sólo serían financiadas ‘películas documentales sobre temas de arte’, dejando afuera películas de ficción o de ‘carácter comercial’” (2012: 41). Aunque la mayor parte de los

³³ De acuerdo a lo dicho, y debido a una cuestión de extensión, han quedado fuera de la tesis innumerables films breves producidos y/o adquiridos por la entidad que son igualmente centrales para la comprensión general del corto en la modernidad cinematográfica. Ejemplos como *Filiberto* (1965) y *Fuelle Querido* (1966) de Mauricio Berú, *Buenos Aires Beat* (1971) de Néstor Abel Cosentino –en relación a la música–; *Cuatro pintores hoy* (1964) de Fernando Arce, *Carta de Fader* (1965) de Alfredo Mathé, *Mundo Nuevo* (1965) de Simón Feldman, *Cándido López* (1966) de Jorge Abad, *Aida Carballo y su mundo* (1970) de Mara Horenstein –en torno a la pintura–; *Yavi Capilla en la puna* (1966) de Fernando Arce y varios cortos de Jorge Prelorán –acerca del folclore–, entre tantos otros, merecerían un lugar en este estudio.

cortos subsidiados fueron de índole documental, no faltaron aquellos donde el límite con la ficción era imperceptible; así como los que utilizaron recursos de animación y otros donde claramente se asumía una postura netamente experimental.³⁴ De la producción del FNA del período tratado en esta tesis, ocho de los dieciséis cortos pertenecen claramente al modelo documental. El resto son films breves de hibridación que comparten rasgos ficcionalizantes, documentalizantes y experimentales. En el corpus global de cortos del FNA podemos reconocer al menos tres grandes premisas: las relaciones entre el cine y las distintas artes, la exploración de los recursos cinematográficos y el registro de identidades regionales, invisibilizadas en períodos anteriores –es decir, la puesta en imágenes de nuevas temáticas y nuevas formas de expresarlas–. Mencionamos algunos ejemplos que serán examinados en los capítulos dedicados al análisis textual. En los primeros dos núcleos ubicamos, entre otros, a *Buenos Aires en camiseta* (Martín Schor, 1963) –un relato con dibujos sobre las costumbres porteñas–; *El bombero está triste y llora* (Pablo Szir y Elida Stantic, 1965) –la experiencia del arte y los niños–; *Sobre todas estas estrellas* (Eliseo Subiela, 1965) –en relación al trabajo del extra cinematográfico, obra autorreflexiva y con autonomía de cámara–; *Guernica* (Alfredo Mina, 1971) –un film experimental (con rasgos documentalizantes) sobre la imagen de la pintura homónima–; y *Grabas* (Arnaldo Valsecchi, 1974) –en torno a cuatro artistas y sus producciones innovadoras–. En relación a la temática literaria y su vinculación con el cine podemos citar *El Nacimiento de un libro* (Mario Sábato, 1963) y *Permanencia* (Mario Sábato y Pablo Szir, 1969). En la tercera corriente situamos a ciertas obras que interrelacionan el arte y las festividades con la identidad de una región particular del país, y otras estrictamente abocadas a la temática social y cultural. En esta sección señalamos los siguientes films de corta duración: *Fiesta en Sumamao* (Aldo Luis Persano, 1961), *Tierra seca* (Oscar Kantor, 1962), *Casabindo* (Jorge Prelorán, 1965), *Pictografías del Cerro Colorado* (Raymundo Gleyzer, 1965), *Chucalezna* (Prelorán, 1968), *Iruya* (Prelorán, 1968) y *En busca de San la Muerte* (Jorge Omar Ott y Mario Molina y Vedia, 1972).

Por otra parte, el FNA no sólo funcionó como un centro de producción aislado sino que colaboró con otras instituciones y operó en tanto espacio de difusión que dio amplia

³⁴ Para acercarse de forma general a un corpus de cortos documentales sobre arte financiados por el FNA, ver: Campo, Javier (2012) “De óleo, tinta y celuloide. Cortometrajes sobre las artes en los sesenta y setenta” en *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*, Buenos Aires: Imago Mundi.

visibilidad al cortometraje. En primer lugar, estableció un convenio con el Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán para llevar a cabo el Relevamiento Cinematográfico de Expresiones Folclóricas Argentinas, programa que se desarrolló bajo la dirección del cineasta Jorge Prelorán –quien había viajado a Estados Unidos y estudiado a comienzos de los años sesenta en la UCLA– y la coordinación del Dr. Augusto Raúl Cortázar, entre julio de 1963 y diciembre de 1967. Dicha experiencia le permitió al realizador “viajar por las regiones del centro y noroeste, para documentar una serie de eventos de tenor folklórico y rescatar así cosas auténticamente argentinas para mostrar a los demás argentinos” (Rossi, 1987: 22). En total se registraron diecinueve películas como parte de esta travesía –la mayoría cortometrajes y algún mediometraje–³⁵ y fueron estrenadas conjuntamente en un ciclo acaecido en el Teatro San Martín en noviembre de 1969. Asimismo, como ya comentamos en un apartado anterior, el Fondo realizó un convenio con la Universidad Nacional de Córdoba para producir películas con directores ya reconocidos que realizaban funciones pedagógicas dentro del Departamento de Cine de dicha Universidad –entre ellos se encontraban Humberto Ríos, Raymundo Gleyzer y Jorge Prelorán–.

En segundo lugar, el FNA concedió premios, coordinó festivales y envió obras al exterior. En este sentido, mencionamos el Premio del Fondo otorgado en el **I Festival Internacional Cinematográfico de Mar del Plata** (1959), los premios proporcionados en conjunto con el Instituto Nacional de Cinematografía en los años 1963 y 1964, y los premios a la sección artística de la **Muestra Internacional de Cortometraje** emprendida por la Dirección de Cultura del Ministerio de la Nación en sus ediciones de 1962 y 1964; la organización del **Primer Festival Argentino del Film de Arte** (1964) –desarrollado con éxito de público y otorgando un millón de pesos en premios–,³⁶ y el envío de cortos argentinos –no sólo aquellos originados al interior de dicha entidad– al **24º y 25º Mercado Internacional del Film, del Film TV y del Documental en Milán**, celebrados en 1971 y 1972 respectivamente. En las notas de *Heraldo del Cinematografista* donde se anuncian estas últimas dos celebraciones se expresa asimismo que: “Esta participación argentina a la mencionada Muestra abre la posibilidad de que nuestro

³⁵ Algunos de estos títulos son: *Casabindo* (1965), *Feria en Simoca* (1965), *Salta y su fiesta grande* (1967), *Chucalezna* (1968), *Hermógenes Cayo* (1968), *Iruya* (1968), *Señalada en Juella* (1968), *La feria de Yavi* (1969) y *Medardo Pantoja* (1969).

³⁶ Lugo de esta primera edición el festival se reeditó en 1965, 1967, 1971 y 1973.

cortometraje sea conocido internacionalmente y sus producciones adquiridas por los canales televisivos y organizaciones cinematográficas europeas” (n° 2090, 1971: 519).

En conclusión, podemos afirmar que el Fondo Nacional de las Artes fue una entidad vital en el desarrollo del cortometraje argentino de los años sesenta y setenta por su fomento a la producción y su labor de difusión. Resulta interesante constatar el grado de conciencia en torno al cortometraje y su relación con la institución-cine. En primer lugar, el FNA concibió al cortometraje como un medio de expresión singular, puesto que le concedió un Régimen de Fomento propio. Advirtió que el cortometraje era un medio eficaz para difundir el arte y la cultura local. En segundo lugar, este era un organismo estatal, sin embargo no tenía pretensiones de ubicar al cortometraje en un espacio definido dentro de la institución cinematográfica tradicional, como sí reclamaba la ARCM. El Fondo se limitaba a financiar los films y difundirlos –que no resulta un hecho para nada menor–, dejando librado al productor de la película la posibilidad de su comercialización. A su vez, el FNA no buscaba generar una recuperación económica mediante sus aportes. En definitiva, este apoyó a los films de cortometraje con temáticas nuevas, formas experimentales y modernas, en una proporción mayor que el propio Instituto Nacional de Cinematografía; ofreciendo más beneficios que trabas, comprendiendo al cortometraje en tanto medio de expresión cultural más que como una mercancía *poco rentable*.

2.5.- El Instituto Di Tella y el Instituto Goethe

En esta sección nos enfocamos en dos entidades que alojaron en su interior –durante las décadas del sesenta y setenta, en materia de producción y en el terreno de la difusión– experiencias artísticas de experimentación radical incluida la práctica del cortometraje.

Retomando la modernización del campo cultural producida desde mediados de los años cincuenta, podríamos constatar que este circuito modernizador finalmente se consolidó en la década del sesenta, y el Instituto Di Tella se convirtió en el centro de experimentación artística más influyente del período. Creado a finales de los años cincuenta y tomando como modelo las fundaciones norteamericanas de financiación –en este caso la empresa Siam-Di Tella aportaba los fondos para subsidiar las actividades científicas y artísticas– fundó tres unidades tendientes a promover la creación estética: el

Centro de Artes Visuales (CAV) –dirigido por Jorge Romero Brest–, el Centro de Experimentación Audiovisual (CEA) –comandado por Roberto Villanueva– y el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) –coordinado por Alberto Ginastera–.³⁷ Si bien cada uno tenía un funcionamiento autónomo, la interdisciplinariedad acompañó la premisa de experimentación que el Instituto pregonaba. A propósito de este, “además de los premios y becas que otorgaba, se trata de un ámbito adecuado para probar nuevas técnicas y vincular diversas prácticas artísticas a partir del trabajo conjunto de los creadores al que instaba a través de políticas de intercambio y espacios en común entre los centros de arte” (Longoni y Mestman, 2008: 45). Este contexto de intercambios artísticos se encontraba en sintonía con la situación general del campo cultural que hemos retratado en el capítulo anterior.

En este recorrido solamente nos abocamos al Centro de Experimentación Audiovisual debido a sus implicancias para con nuestro objeto de estudio. En el año 1961 el CEA montó una proyección en colaboración con el Museo de Bellas Artes que consistía en un espectáculo combinado –un *show* audiovisual y varios cortometrajes documentales acerca del arte contemporáneo y la cultura–³⁸ a través de cuatro proyectores que mostraban las imágenes de forma simultánea o alternada, acompañadas de un texto grabado. Cada sesión duraba cuarenta minutos y articulaba los dos dispositivos. Los audiovisuales eran cuatro –*Candonga*, *Picasso*, *Las esculturas de la iglesia de Pascua* y *La palabra de Franl Lloyd Wright*– y estaban coordinados por los arquitectos Miguel Asencio y Rafael Iglesia. La idea nacía de la necesidad de exponer arquitecturas con el fin de acercarle al público este tipo de arte y estimular en él la experiencia estética. El éxito de dicha propuesta derivó en una serie de muestras ambulantes en el interior del país al año siguiente, durante cinco meses. Los espectáculos se presentaban en locales cedidos por distintas entidades culturales, sociales o públicas: cines, escuelas, clubes, bibliotecas. La experiencia fue repetida en 1963 y 1964 hasta que un incendio destruyó la camioneta y el material contenido en ella. En los folletos de mano se insistía en la participación activa del receptor: que el espectador siga pensando en aquello que vio, fuera de la sala. Las experiencias del Centro tenían como objetivos: contribuir a la

³⁷ Para una aproximación detallada acerca de la historia de los tres centros, ver: King, John (2007), *El Di Tella*, Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.

³⁸ Los cortometrajes fueron cedidos por embajadas y cinetecas, entre ellas: Embajada de Francia – Servicio Cultural, Embajada delix Canadá – Cinoteca, Embajada de la República Federal Alemana, Shell – Departamento de publicidad, Consejo Británico, Fondo Nacional de las Artes.

promoción de los realizadores argentinos y su obra, la experimentación y la investigación de los nuevos medios de expresión audiovisual, y la utilización de las posibilidades de comunicación brindadas por esos medios.

En sintonía con este planteo experimental el CEA se propuso a su vez concebir un documental institucional de diez minutos que mostrara la constitución y el funcionamiento de los tres centros de arte del Instituto. Para lograr una identificación con el espíritu renovador de la entidad, el film debía asumir esa búsqueda experimental al interior del campo cinematográfico y ser conformado de modo no convencional. La estructura sería fragmentaria y no seguiría una lógica naturalista al describir las obras y actividades realizadas sino que haría hincapié en la descripción del estado interior de los artistas y espectadores.

Por otro lado, entre el 15 y el 19 de diciembre de 1964 el CEA organizó una muestra de cortos con el interés de dar a conocer y efectuar un balance acerca del fenómeno conformado por el movimiento cortometrajista argentino que estaba en continuo crecimiento. Sobre este evento nos referiremos en el apartado siguiente.

Asimismo, Villanueva estaba interesado en la distribución cinematográfica. En palabras de John King: “Tenía interés en los intentos de los cineclubes alternativos norteamericanos de organizar una red distributiva paralela a la del cine comercial, para llegar a un público diferente” (2007: 117). Bajo esta aspiración, en agosto de 1965 se organizó una muestra dedicada al *New American Cinema* con films de Andy Warhol y Stan Brakhage, entre otros. De este modo llegaba a Buenos Aires el cine *underground* norteamericano en simultáneo a su proyección en el país de origen. Si bien al poco tiempo –por medio de una reglamentación municipal que no permitía utilizar la sala como cine y teatro a la vez– se decidió abandonar el proyecto cinematográfico y mantener el espacio como sala teatral, las experiencias (audio)visuales continuarían: “en el marco de la muestra *Experiencias visuales 1967*, [Oscar] Bony presentó la instalación *Sesenta metros cuadrados y su información*, en el que el piso de la sala estaba cubierto con alambre tejido mientras que sobre una de sus paredes se proyectaba en *loop* una filmación, en 16 mm, de alambre tejido” (Denegri, 2012: 89). Un año antes ya había exhibido cuatro piezas experimentales en el programa titulado *Fuera de las formas del cine*.

En resumen, el Instituto Di Tella funcionó como un espacio que acogió y dio visibilidad a propuestas estéticas alternativas, entre ellas, el cine experimental. No sólo produjo obras audiovisuales originales sino que a su vez difundió experiencias nacionales y extranjeras. Dentro de este contexto, el cortometraje ocupó un lugar central principalmente por sus posibilidades creativas y estéticas como por su efectividad en la relación con el receptor; objetivo perseguido en dichos programas audiovisuales.

Y fue justamente allí, en el Di Tella, donde los realizadores experimentales y radicales que más adelante conformarían el Grupo Goethe y se cobijarían bajo el Instituto Goethe de Buenos Aires, pudieron tener su primer encuentro con el cine experimental norteamericano y en definitiva con el quehacer artístico experimental producido en nuestro medio local.

Entre mediados y finales de los años sesenta la represión implantada por el gobierno de Onganía derivó en una politización radical de la sociedad argentina. En este clima el Di Tella era atacado tanto desde la derecha como por parte de la izquierda. Los primeros, enarbolaban la moral y criticaban al Instituto por *decadente*. Una juventud corrompida llevaría a la subversión y el terrorismo. Los segundos, defendían la conciencia nacional y embestían contra este por ser *extranjerizante e imperialista*. Ahora bien, otra crítica surgió desde el interior del Instituto de la mano de un grupo comprometido que comenzó a cuestionar las bases institucionales del arte. Esta articulación entre experimentación estética y política pudo verse reflejada en las *Experiencias visuales 1968*, muestra que significó la ruptura de la vanguardia con la institución. Romero Brest invitó a participar de la misma a varios de los artistas que ya habían estado presentes en las *Experiencias visuales* del año anterior, y a otros que hacían su primera aparición. Las obras, que iban desde panfletos, comunicaciones, hasta intervenciones e instalaciones –y que se erigieron tanto en el interior de la entidad como en los márgenes de esta–, tenían una fuerte carga conceptual que discutía el estatuto artístico tradicional. El caso más controvertido fue el de Roberto Plate y su obra que luego fue denominada *El baño*. Se trataba de una especie de baño público donde la gente que asistía entraba de modo individual y se encontraba únicamente con las paredes blancas. Aquellos que ingresaban

comenzaron a escribir *graffitis* en las paredes, muchos de ellos en contra de Onganía, lo que derivó en la clausura de la obra por parte de la policía.³⁹

Finalmente, el cierre de los centros para comienzos de los setenta fue una consecuencia tanto de problemas económicos como políticos. En principio, el Instituto sufría una crisis financiera que le impedía respaldar las actividades. Por otro lado, la represión moralista y la politización del campo cultural e intelectual terminaron envolviendo a los centros que se disolvían marcados por sus propias contradicciones internas.

Ahora bien, si a mediados de la década del sesenta se produjo el apogeo del Di Tella, en aquel momento comenzaron a formarse los artistas que luego constituirían el Grupo Goethe. Fue entre comienzos y mediados de los setenta que tuvo lugar “la gestación y consolidación de este espacio, que se proyectará más allá de estos años, durante toda la época de la última dictadura” (Denegri, 2012: 89). Este hecho resulta sumamente interesante puesto que hemos establecido el límite temporal de nuestra tesis –que se corresponde con el cierre tradicionalmente instaurado para la modernidad cinematográfica argentina– en 1976 debido al desvanecimiento y la clausura de la mayoría de las corrientes artísticas y culturales que venían gestándose desde años atrás. Sin embargo, el período 1976-83 es el de mayor productividad de este grupo y claramente los cortometrajes realizados entonces pueden ser considerados modernos. Este es un caso único sobre el cual no sería posible aplicar el corte temporal. El amparo *institucional* del Instituto Goethe les permitió continuar con el trabajo experimental que estaban desarrollando, teniendo en cuenta también que se desentendieron por completo de la radicalización política acaecida en el campo cultural. Frente a ello postularon una radicalización estética como modo de transgredir las formas tradicionales. No obstante, y si bien constatamos el carácter moderno de las producciones fílmicas, creemos que la modernidad cinematográfica local, como período puntual y fenómeno epocal, concluyó en 1976; aunque podamos hacer una *lectura moderna* de las obras que trascienden este marco temporal. Como consecuencia de una decisión metodológica y orgánica nos abocaremos únicamente al accionar del Grupo Goethe dentro de los límites establecidos por la presente investigación. Algunos de los cortometrajes realizados fuera de esta fase

³⁹ Ver: Longoni, Ana y Mariano Mestman (2008), *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires: Eudeba.

han sido mencionados en el capítulo uno dentro del recorrido histórico sobre el film breve posterior a la etapa abordada.

En sintonía con lo sucedido en el Instituto Di Tella pero anclado en un grupo estable de artistas dedicados exclusivamente al cine experimental y con un caudal más voluptuoso en su haber fílmico, el Grupo Goethe produjo y exhibió realizaciones locales así como difundió experiencias extranjeras. En este contexto el cortometraje estuvo en el centro de la escena. Asimismo, se volcó hacia tareas de formación y aprendizaje mediante talleres, seminarios y concursos. En definitiva, dicho colectivo constituyó un mundo alternativo de producción, financiamiento y exhibición en torno al cine experimental.

En 1967, a través del registro documental de *La Marabunta* –instalación realizada por Narcisa Hirsch, Marie-Louise Alemann y Walther Mejía en el *hall* del cine Coliseo–Narcisa, una de las precursoras del cine experimental argentino, tuvo su primer acercamiento al arte cinematográfico. Ese mismo año, Marie-Louise, otras de las pioneras –y que al igual que Narcisa había venido de Alemania y provenía del campo de las artes plásticas–, incursionó en el cine con el cortometraje en 16 mm. *Yo veo conejos*. Para comienzos de los años setenta Alemann trabajaba en el Instituto Goethe y solicitó una sala para proyectar estos cortos originarios. De este modo nació el Grupo Cine Experimental Argentino, conocido luego con el nombre de Grupo Goethe. Al poco tiempo se sumaron Claudio Caldini, Juan Villola y Horacio Vallereggi. También suelen considerarse integrantes del mismo a Juan José Mugni y Adrián Tubio, quienes tenían participaciones esporádicas. Si bien como comentamos el período de auge de producción fue posterior al golpe, hasta la fecha varios de estos realizadores habían cosechado una gran cantidad de cortometrajes, tanto en 16 mm. como en Super 8, fuera y dentro de la entidad.⁴⁰

⁴⁰ Por ejemplo, Narcisa Hirsch filmó: *Retrato de un artista como ser humano* (1968), *Come out y Canciones napolitanas* (1971), *Brahms* (1972), *Diarios patagónicos 1* (1972-73), *Pink Freud* y *Manzana* (1973), *Taller* (1975), *Pioneros* y *Aida* (1976), entre otros. Marie-Louise Alemann concretó: *Mujersillamujer* y *Ritual* (1968), *Un posible paraíso* (1970), *Autobiográfico 1* (1971), *El carro de mamá* (1972), *José y sus hermanos* (1973), *Mutando* (1974), *Clasificando sensaciones* y *Sitio de nacimiento* (1975), *Sitio de poder, sitio de muerte* (1976), entre otros. Por su parte, Claudio Caldini realizó: *Descúbranse* y *Límite* (1970), *Animación 1* y *2* (1971), *5 Aspectos 5* (1971), *Ella es un Arco Iris* y *Escalera* (1972), *Film-Gaudí*, *Baltazar* y *Ventana* (1975), *Iras Jornadas del Color* y *la Forma*, *Vadi-Samvadi* y *Aspiraciones* (1976).

Sin embargo, el grupo no sólo se involucró en el quehacer fílmico sino también en otras facetas dentro del ámbito cinematográfico. En esta línea, el Instituto brindaba el espacio físico y también el financiamiento. De este modo, se realizaron tres seminarios, uno de la mano de Alberto Fischerman y dos por intermedio de referentes europeos gracias a los contactos que generaba Alemann: los realizadores alemanes Werner Nekes y Werner Schröter. A su vez, la formación provenía de los viajes que Narcisa Hirsch hacía a Nueva York, donde compraba y traía films de artistas renombrados del cine experimental y estructural norteamericano como Maya Daren, Michael Snow, Stan Brackhage, entre otros (Denegri, 2012), lo que permitía el conocimiento y la asimilación de corrientes externas. Asimismo, en esta faceta de difundir cinematografías extranjeras se producían numerosos ciclos, como por ejemplo el Ciclo de Cine Alemán –“Homenaje a Fritz Lang”– y el Ciclo Joven Cine Alemán, ambos en 1976.

Por otra parte, el grupo organizaba Ciclos de Cine Experimental donde se exhibían las obras de los cineastas que allí participaban así como también las de otros directores locales⁴¹ y producciones extranjeras. Mencionamos los ciclos acaecidos en 1975 y 1976 que se desarrollaban con una periodicidad quincenal y que generalmente contaban con debates coordinados por los mismos integrantes del Goethe y la presencia de los propios autores, a la manera de un cineclub. Cabe resaltar la presencia del cine experimental alemán, brasileño, peruano y chileno en dichos encuentros.⁴²

A su vez, al igual que varias de las entidades trabajadas, el Goethe estableció vínculos con otros organismos para difundir el cine nacional moderno, ocupando el cortometraje un lugar central. Cabe destacar los dos Ciclos de Cine Antropológico realizados en 1975 y 1976. El primero, titulado “Fiestas Populares en la Argentina”, se constituyó en colaboración con el Instituto de Información y Estudios en Ciencias Sociales y Educación, a partir de películas dirigidas por Jorge Prelorán, cedidas por el FNA y mediante una introducción a cargo de Jorge Depersia, Profesor de Musicología e Historia del Arte. El segundo, denominado “Aspectos de Distintas Vertientes Culturales

⁴¹ Citamos entre otros a Jorge y Laura Honik con *Tocata y fuga* (1975), Alberto Gieco y su film *Deseo* (1976), y Marta Minujín con *Autogeografía* (1976).

⁴² Del cine experimental alemán podemos señalar los siguientes títulos: *Makimono* (Wernes Nekes, 1974), *Kaskara* (Dore O., 1974), *La muerte de María Mallibrán* (*Der Tod der Maria Malibran*, Werner Schroeter, 1972). Del cine experimental peruano mencionamos *Las muchicas* (Luis Figueroa, 1974), *Más allá de la luz* (Lombardi, 1975) y *Las voces de la tierra* (Acha, 1975). La información de estos fue extraída de los programas de mano que se conservan hoy en día en el Instituto Goethe.

del Noroeste Argentino”, se llevó a cabo en colaboración con el FNA y los films se agruparon en tres categorías: Antecedentes prehistóricos y arte colonial; Artesanías; Artes plásticas y expresión teatral.

Por último, pero no por ello menos importante, resulta pertinente subrayar el incentivo a la producción que el Grupo Goethe emprendió. En 1976 lanzó el **Primer Concurso de Cine Experimental en Súper 8** –que se repetiría al año siguiente– a través del cual se pretendía destacar a los nuevos valores en el paso reducido, entendiendo al cine experimental como “la búsqueda de una nueva expresión dentro del campo de la forma, el color, el sonido y la narración”. Para tal fin, el Instituto entregaba material virgen a los realizadores que acreditaran haber filmado películas experimentales y luego seleccionaba a los participantes. El concurso ofrecía premios en dinero a los ganadores y las películas presentadas podían ser exhibidas con fines culturales.⁴³

En definitiva, tanto el CEA del Instituto Di Tella como el Grupo Goethe –sobre todo este último– constituyeron espacios alternativos de producción de cine experimental nacional y también de exhibición de dichas obras junto con la difusión de experiencias extranjeras. Alejados de los confines e intereses que rodeaban al cine comercial, estas organizaciones encontraron en el cortometraje el medio y la medida ideal para plasmar las pesquisas en el terreno del lenguaje, no sólo debido a las posibilidades económicas sino como consecuencia de las potencialidades de los formatos y sus variantes estéticas, así como por los efectos perceptivos proyectados.

⁴³ El *boom* del formato súper 8 no fue un fenómeno aislado. Por aquellos años –más precisamente entre 1970 y 1989– se desarrolló en México el movimiento superochero. Los bajos costos y la apariencia de película profesional –mayor superficie de imagen que el formato 8 mm. y la posibilidad de adherir una banda magnética de sonido– permitieron que muchos jóvenes *amateurs* se convirtieran en cineastas. Al igual que en la Argentina, estas obras circularon en el ámbito de los concursos y los festivales, y se erigieron en los márgenes de la cultura hegemónica con un espíritu contracultural. Se trataba de un cine de libertad estética que se alejaba de los films comerciales y del control gubernamental. Como bien expresa Álvaro Vázquez Mantecón: “En este sentido, los superocheros hacían eco de la búsqueda de algunos cineastas desde los años sesenta por un cine independiente, libre de las ataduras impuestas por la industria, y capaz de expresar las preocupaciones personales de un autor” (2012: 21). Sin embargo, estos mantenían una postura crítica frente a los “cineastas independientes en gran formato” (ibídem: 23), de un modo similar a lo sucedido en nuestra cinematografía durante este período. En definitiva, Vázquez Mantecón, lejos de considerar dichos films en tanto simples obras *amateurs*, los comprende como huellas de la historia cultural de México en el último tramo del siglo XX. Para acercarse a un estudio detallado sobre este movimiento, ver su libro: *El cine súper 8 en México. 1970-1989*, México: Filmoteca UNAM.

2.6.- Circuitos de exhibición, canales de difusión e impacto del corto en la crítica

Así como ciertas cinematografías extranjeras eran aprehendidas a través de canales que trascendían las salas de cine comerciales, las propuestas renovadoras locales también fueron divulgadas de manera no convencional. En este sentido, las modalidades de alternividad en términos económico-productivos, estéticos y socio-políticos, y las diferentes aproximaciones en torno al cortometraje determinaron a su vez las formas de difusión del corto argentino durante el período abordado. A pesar de la pretensión de un sector particular por insertar al corto dentro de los circuitos tradicionales hemos dejado en claro que la obligatoriedad de exhibición del cortometraje en las salas cinematográficas nunca se ha puesto en práctica. En algunos casos este impedimento llevó a buscar medios de circulación alternativos. En otros, la alternividad simplemente resultó una decisión premeditada. De todas formas, el cortometraje logró en esta etapa amplia visibilidad, ocupando nuevos espacios dentro del campo cinematográfico general, lo cual le ha posibilitado entrar en la consideración del aparato crítico legitimador.

2.6.1.- Festivales

Los festivales –tanto nacionales como externos– constituyeron el principal medio de exhibición y difusión del cortometraje moderno nacional. Recordemos que la ARCM había logrado que el INC incluyera un cortometraje nacional para participar en festivales internacionales y que el FNA solía asimismo enviar cortos a diferentes festivales extranjeros. Por otra parte, comenzaron a proliferar en nuestro país, a partir de finales de los años cincuenta, secciones propias tendientes a premiar cortos y hasta muestras especiales en torno a estos films. Citamos por ejemplo los premios del **Festival Internacional Cinematográfico de Mar del Plata** –en 1959, 1960, 1961, 1963 y 1965 cortos locales resultaron ganadores–; del **Festival Internacional de Cine Infantil de Mar del Plata** –en 1960 y 1966 con galardones locales–; del **Festival Argentino de Río Hondo** en 1960 y 1961; el **Primer Festival Argentino del Film de Arte**, organizado por el Fondo Nacional de las Artes en 1964, con premiación para decenas de cortometrajes nacionales; el **I Festival Internacional del Film de Arte de Necochea** en 1966. Y mencionamos los eventos íntegramente dedicados al cortometraje tales como la **Muestra Internacional de Cortometraje de Buenos Aires** –realizada en

1960, 1961, 1962, 1963, 1964, 1966, 1968, 1970, 1974–; el **Festival del Cortometraje Argentino**, organizado por el Cine Club Bahía Blanca en 1963, entre otros.

En definitiva, el rol fundamental de los festivales para con el cortometraje argentino nos permite constatar dos premisas que se desprenden del trabajo de archivo plasmado en el apéndice de esta tesis titulado *Premios y participación de cortos argentinos en festivales nacionales e internacionales*. Por un lado, el aumento progresivo de la intervención de cortos en diferentes festivales en correspondencia con el período de mayor visibilidad del cortometraje argentino –1958-1965–, extendiéndose hasta principios de la década del setenta. Dentro de esta fase no sólo ubicamos a las secciones específicas y los eventos especiales con sede en el país ya mencionados, sino también la creciente cantidad de films breves que comenzaron a circular en festivales latinoamericanos y europeos. Por otro lado, observamos que tanto el cine ficcional, como el documental y el experimental –así como aquellos de carácter híbrido– han tenido una similar participación en dichos acontecimientos.⁴⁴ De hecho, cortos netamente políticos que a nivel nacional solían exhibirse en un circuito clandestino tuvieron su paso por los festivales. Dentro del corpus escogido podemos señalar los casos de *Tire dié* en el **Festival Internacional del SODRE de Montevideo** (1958); *Hachero nomás* en el **V Festival Cinematográfico de Viña del Mar** (1967); *Olla popular* en la **Primera Muestra de Cine Documental de Mérida** (1968) y en el **XVI Festival Internacional de Cortometraje de Oberhausen** (1970); “El ejército” de *Argentina Mayo de 1969: los caminos de la liberación* en el **Festival Internacional de Cine de Berlín** (1970); *La memoria de nuestro pueblo* en el **Festival Internacional de Escuelas de Cine “CINESTUD 73” en Ámsterdam** (1973), en el **XX Festival Internacional de Cine de Oberhausen** (1974) y en el **Festival Internacional de Cine Documental de Leipzig RDA** (1974). Asimismo, cortos de experimentación pura e hibridación también se hicieron presentes: *Dimensión* en la **V Reseña Internacional del Film Didáctico-Científico** (1960); *Discepolín* en la **V Bienal de París** y en el **Festival de Cortometrajes de Budapest** (1965).

Es decir que los representantes de todas las aproximaciones en derredor al cortometraje que hemos examinado utilizaron a los festivales como un medio para dar a conocer sus obras. En primer lugar, nos referimos a los jóvenes que se presentaban en el medio:

⁴⁴ A propósito de las tres categorías, destacamos que los festivales funcionaron a su vez como un punto de encuentro con cinematografías del exterior, hecho que incentivó los intercambios y las apropiaciones.

Sinfonía en no bemol de Rodolfo Kuhn en el **Festival Internacional de Cine Experimental de Bruselas** (1958); *Buenos Aires* de David José Kohon en el **Festival Internacional Cinematográfico de Mar del Plata** (1959). Luego, como hemos comentado en su respectivo apartado, la ARCM, a pesar de la pretendida exhibición comercial, ha promovido la participación de sus asociados en estas competencias. Y tanto aquellos que tomaban al corto como un medio de experimentación estética a través de un marco alternativo junto con los que vieron en él un vehículo de acción que se extendía por fuera de los canales tradicionales, encontraron su lugar en los festivales.

En este sentido, podríamos concluir que la función de los festivales excedió la mera premiación de las obras estéticamente mejor logradas puesto que permitió la participación y exhibición de films de diferentes facturas técnicas y diversos propósitos, tanto artísticos como políticos. Por tal motivo, la importancia de los festivales en el terreno del cortometraje moderno del período propuesto reside en la visibilización de los films de corta duración.

2.6.2.- Ciclos y muestras locales

Con un alcance de público menor que el ofrecido por los festivales, universidades y entidades ligadas al campo artístico y cinematográfico constituyeron espacios de difusión de cortometrajes.

Por ejemplo, mencionamos la organización en 1959 de la **Semana del Cine Documental** por parte del Instituto de Cine de la Universidad Nacional del Litoral; así como la creación hacia mediados de los años sesenta de un Centro de Extensión o Difusión dependiente del Departamento de Cinematografía de la escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba; o el Área de Divulgación del Departamento de Cinematografía de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata que incluía congresos, festivales y ciclos de difusión cinematográfica. Esta entidad trascendió las fronteras del ámbito académico e interno puesto que organizó el **Festival Internacional de Cine Infantil** en 1961 y 1962. Del mismo modo, el Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán también extendió su accionar fuera de los confines universitarios mediante el préstamo de cortos para su proyección

en el **Tercer Festival Nacional de Folklore de Cosquín** (1963), el **Primer Festival del Folklore Sureño de Mar del Plata** y en la rama *Folklore* del Fondo Nacional de las Artes.

Por otro lado, señalamos la **Muestra de Cine Corto argentino 1958-1964** organizada por el Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella en 1964, exhibiendo cortometrajes producidos por fuera del ámbito del Centro. Jorge Miguel Couselo, Andrés Rolando Fustiñana y Leopoldo Torre Nilsson llevaron a cabo la selección de las veinticinco obras más significativas del período, entre las cuales figuraban *Tire dié* de Fernando Birri, *Buenos Aires* de David José Kohon, *Tierra seca* de Oscar Kantor, *Fiesta en Sumamao* de Aldo Luis Persano, *Faena* de Humberto Ríos y *Nacimiento de un libro* de Mario Sábato –todas ellas incluidas en el corpus de la presente tesis–. A su vez, se ha hecho referencia en la sección que analiza la labor del Fondo nacional de las Artes al ciclo acaecido en el Teatro San Martín en 1969 tendiente a difundir aquellos cortometrajes realizados por Jorge Prelorán a partir del convenio establecido entre el FNA y la Universidad Nacional de Tucumán. Asimismo, podemos citar el **I Concurso de Cine Experimental en Super 8** coordinado por el Instituto Goethe en 1976 –repetido al año siguiente–, con la premiación de *Vadi-Samvadi* de Claudio Caldini; y las **Jornadas de UNCIPAR** –Unión de Cineistas de Paso Reducido–, haciendo hincapié en el evento de 1975 con la premiación de *Film-Gaudí* de Claudio Caldini –ambos cortometrajes pertenecientes al corpus de análisis–.

Por último, los cineclubes, si bien funcionaban más que nada como centros de divulgación de cinematografías extranjeras, también se encargaron de exhibir y organizar ciclos acerca de los realizadores locales. Por ejemplo, destacamos los cortos *amateurs* filmados por Rodolfo Kuhn dentro del Cine Club Argentino en la primera mitad de la década del cincuenta; la producción de David José Kohon al interior del Ateneo Meliés; y las experiencias de Víctor Iturralde Rúa alrededor de los cineclubes infantiles El Duendecito y La Casita, donde proyectaba sus propios cortometrajes experimentales. Del mismo modo, cabe subrayar la organización del **Festival del Cortometraje Argentino** por parte del Cine Club Bahía Blanca en 1963.

2.6.3.- La legitimación del cortometraje en el campo cinematográfico local

El apoyo, la promoción y la labor de difusión del cortometraje que cada una de las entidades examinadas en este capítulo llevaron a cabo permitieron que este alcanzara un cierto reconocimiento como práctica valorada en sí misma. Dicha premisa puede corroborarse a través de la presencia del corto en diferentes instancias de legitimación.

En primer lugar, las secciones especiales y los festivales nacionales íntegramente dedicados al cortometraje que ya hemos mencionado demuestran que el film breve estaba cosechando méritos para compartir con el largometraje determinados ámbitos de consagración. No sólo la participación sino también la premiación de los cortos justifican esta apreciación.⁴⁵ En definitiva, una cuota más alta de visibilidad tendría como consecuencia mayor consideración dentro del campo cinematográfico y viceversa. En este sentido, la **Muestra Internacional de Cortometraje de Buenos Aires** disponía como objetivo que el cortometraje llegara a un público más amplio. Asimismo, el reconocimiento hacia este medio de expresión provenía de los propios colegas cineastas. Fue para mediados de los años cincuenta que comenzó a utilizarse el término *cortometrajista*.

Por otro lado, *Heraldo del Cinematografista* –fundado en 1931 por el crítico Chas de Cruz–, que consistía en un boletín semanal dirigido a los exhibidores, dedicó durante las décadas del cincuenta, sesenta y setenta un espacio importante a la actividad en torno al cortometraje. Previo a la subfase de fuerte irrupción del film breve, las páginas de *Heraldo del Cinematografista* ya manifestaban la preocupación acerca de la situación general del cortometraje. Cabe resaltar que fue por medio de dicha revista que hemos podido dar a conocer la lucha de la Asociación de Realizadores de Cortometraje en favor de las reglamentaciones y el fomento al corto. A su vez, este boletín se encargaba de indicar el envío de cortometrajes a festivales y detallar los premios obtenidos por parte del Instituto.⁴⁶ Si bien la publicación no contaba con datos sobre la recepción de estos cortos, esta se erigió como un primer órgano de legitimación dentro del aparato crítico.

⁴⁵ En el apéndice señalado al comienzo de este apartado pueden revisarse las premiaciones en festivales que obtuvo el cortometraje a lo largo del macro-período.

⁴⁶ Podemos señalar la nota en el n° 1331 del día 6 de marzo de 1957 titulada “Otorgaron premios a cortometraje”, y aquella que desplegaba asimismo los votos del jurado bajo la mención de “Los premios en cortometraje” en el n° 1549 con fecha del 3 de mayo de 1961, entre otras.

Ahora bien, los años cincuenta y sesenta no sólo significaron el surgimiento de un nuevo cine sino también de una renovación de la crítica que acompañó a estas propuestas innovadoras. Con respecto a nuestro objeto de estudio debemos afirmar que las revistas especializadas de la época se ocuparon de difundir y legitimar la práctica del cortometraje. Entre las publicaciones principales destacamos: *Gente de cine*, *Cinedrama*, *Cuadernos de cine*, *Cinecrítica*, *Tiempo de cine* y *Revista Cine 64*.⁴⁷ Por ejemplo, en *Tiempo de cine* había un apartado específico para el cortometraje donde se realizaban análisis críticos de cortos argentinos y extranjeros. En el ejemplar n° 2 publicado en septiembre de 1960 Víctor Iturralde Rúa se encargaba del comentario sobre *Vidrio* (1959) del holandés Bert Haantra y del film argentino *Dimensión* (Aldo Luis Persano, 1960); mientras que José Agustín Mahieu examinaba el cortometraje uruguayo *Como el Uruguay no hay* (Ugo Ulive, 1960) y el corto argentino *Spilimbergo* (Jorge Macario, 1959). Estas aproximaciones trascendían el mero análisis anecdótico para destacar elementos formales, intertextos con otros films y otras disciplinas, articulando en el desarrollo interpretaciones personales. En el n° 9 del período enero-marzo de 1962 encontramos un trabajo monográfico sobre David José Kohon donde se analizaban, del mismo modo, los cortos y los largos realizados por el cineasta hasta el momento: *La flecha y un compás* (1950), *Buenos Aires* (1958), *Prisioneros de una noche* (1960) y *Tres veces Ana* (1961). Por otra parte, en los números 6 y 9 de la *Revista Cine 64*, José Agustín Mahieu explicaba de forma detallada las problemáticas que debía afrontar el cortometrajista en la Argentina de los años sesenta. Por último, señalamos que *Gente de cine* disponía de una columna dedicada al cortometraje de origen nacional y extranjero. En la edición de julio-septiembre de 1955 hallamos una nota crítica de Víctor Iturralde Rúa sobre el film breve *Un teatro independiente* (Simón Feldman, 1954).

Finalmente, el interés por el cortometraje también arribó a los medios masivos. A partir del relevamiento de la sección semanal de “Espectáculos” del diario *La Nación* durante la subfase de mayor visibilidad del corto –1958-1965– descubrimos diversas notas sobre el film breve clasificables según tres tópicos o parámetros: en primer lugar, la difusión del corto en muestras y festivales, premiaciones y obras en gestación; en segunda instancia, las problemáticas del cortometraje en el período; por último, la recepción del

⁴⁷ Algunos de los críticos que integraron el equipo de redacción de las mismas fueron: Rolando Fustiñana, Oscar A. Burone, Víctor Iturralde Rúa, José Agustín Mahieu, Héctor Franzi, Edgardo Cozarinsky, Mabel Itzcovich, Salvador Sammaritano y Héctor Vena. Muchos de ellos eran a su vez cineastas.

corto a través de pequeños comentarios críticos. Las referencias de la primera categoría superaron ampliamente las inscripciones de las otras dos.

En cuanto a la divulgación de la actividad en torno al cortometraje mencionamos algunos ejemplos: “Corto Metraje”⁴⁸ –sobre el **Primer Festival Internacional de Corto Metraje**–; “Selección de Cortos Para el Certamen de Bruselas”⁴⁹ –incluyendo el detalle de las premiaciones en relación a los cortos argentinos–; “Un Festival de Films Breves en el Uruguay”⁵⁰ y “Los cineístas Independientes de Sudamérica”⁵¹ –notas que señalan los catorce films que nuestro país enviaría al certamen en Montevideo–; “Actividad en el Corto Metraje”⁵² –que contiene la lista de los cortometrajes recientemente finalizados y aquellos que se encontraban en plena filmación–; “El Ámbito del Corto Metraje”⁵³ –alusión a los últimos cortos concretados por Rodolfo Kuhn y Enrique Dawi–; “Premios a las Obras del Cine Independiente”⁵⁴ –distinciones a los cortos en los diferentes rubros de la **II Muestra Nacional de Cine Independiente**–; “Films Breves Universitarios”⁵⁵ –sobre un convenio para producir cortos documentales y científicos–; “El corto metraje”⁵⁶ –acerca de la exhibición de quince cortos en los cines Atlantic y Mignon–; “Cortometrajes en la muestra de San Nicolás”⁵⁷ –denominada como la Primera muestra argentina de corto metraje–; “Presencia del corto metraje en un festival”⁵⁸ –la lista de cortos a exhibirse en el **Primer Festival de Cine Argentino de Córdoba**–; “Cortometrajes”⁵⁹ –en torno a un programa de cortos a proyectarse en el cine Rose Marie–; “Films de arte de corto metraje en un festival”⁶⁰ –el programa completo del ciclo y la importancia del Fondo Nacional de las Artes en el mismo– y “Concédense fondos para la realización de corto metrajes” –con el listado de los ganadores del concurso en cada categoría–. En relación al segundo tópico contamos con tan sólo tres notas: “Los Realizadores de Corto Metraje”, con fecha del 10 de julio de 1958 –sobre la aplicación de la ley de cine y las funciones que debe cumplir el INC–;

⁴⁸ *La Nación*, 28 de enero de 1958, p. 10.

⁴⁹ *La Nación*, 6 de febrero de 1958, p. 10.

⁵⁰ *La Nación*, 27 de abril de 1958, p. 12.

⁵¹ *La Nación*, 10 de julio de 1958, p. 16.

⁵² *La Nación*, 23 de octubre de 1958, p. 18.

⁵³ *La Nación*, 15 de julio de 1959, p. 16.

⁵⁴ *La Nación*, 11 de diciembre de 1959, p. 10.

⁵⁵ *La Nación*, 30 de diciembre de 1960, p. 10.

⁵⁶ *La Nación*, 18 de enero de 1961, pp. 8-9.

⁵⁷ *La Nación*, 17 de mayo de 1961, p. 18.

⁵⁸ *La Nación*, 13 de febrero de 1962, p. 10.

⁵⁹ *La Nación*, 15 de mayo de 1963, p. 8.

⁶⁰ *La Nación*, 5 de octubre de 1964, p. 20.

“Corto Metraje”, publicada el 30 de septiembre de 1959, en derredor a la obligatoriedad de exhibición del film breve; y “El cortometraje”, con fecha del 31 de marzo de 1960, en la cual se rescata la reunión realizada por la Asociación de Realizadores de Cortometraje donde se discutieron los problemas relacionados a la producción y estimulación del corto.

Por último, en la sección destinada a la recepción crítica hallamos cinco notas de relevancia. El 30 de junio de 1958, bajo el título “Dawidowicz y Dos Recientes Films Breves”, se planteaba la situación del cine experimental o creativo que estaba fuera del alcance del gran público, y del trabajo de los cineastas independientes “tenuemente aludido por la crítica específica”. En este sentido, dicho medio masivo, como punto de partida, se proponía salvar esta *omisión* a partir del comentario de dos cortometrajes recientes: *Cachivache* (1957) y *El rescate* (1958) de Enrique Dawidowicz. A diferencia de los análisis que mencionamos a propósito de las revistas especializadas, aquí la breve crítica se centraba en el plano argumental y estaba articulada con un juicio valorativo que destacaba los aciertos y las falencias: “Ente los valores más notables del film (...) se cuenta sin duda alguna la riqueza poética de su tema. *Cachivache* adolece de un exceso de síntesis y de una evidente preocupación por cargar de interioridad a los personajes, hecho que establece desequilibrios en el relato”; “Esta vez su primordial defecto es la falta de síntesis, al que puede añadirse cierto desorden expositivo y un evidente barroquismo en el lenguaje” –este último comentario referido al segundo cortometraje–. En “Otra Muestra del Cine Joven”⁶¹ se destinaba un párrafo para describir, con el mismo tono que en la nota anterior, los diez films breves que presentó la Dirección General de Cultura en el año 1958: *El proceso* de Roberto Robertié, *Tango Ballet* de Enrique de Rosas, *Extraña Sinfonía* de Alfredo Rubio, *El río burlado* de Julio Andrés Rosso, *El bosque saqueado* de Pedro R. Bravo, *Instantáneas de Antaño* de Raúl Gerez, *Continuidad plástica* de José Arcuri, *Cachivache* de Enrique Dawi, *Trío* de Carlos González Groppa y *Hombrecitos* de Alejandro Saderman. Expresiones y valoraciones como “el trabajo escenográfico es notable”, “despareja calidad de su fotografía”, “la rige un visible caos, no vindicado por la riqueza de sus propósitos”, “elaboración técnica avezada”, “su movimiento es precario”, “su tema ha sido expuesto sin la menor síntesis”, dan cuenta del modo en que este medio se aproximaba a los cortos. “El cine Joven y sus Pruebas de Inquietud”⁶² continuaba por esta senda, a través del comentario

⁶¹ *La Nación*, 3 de noviembre de 1958, p. 19.

⁶² *La Nación*, 17 de noviembre de 1958, p. 16.

de cortos como *Episodio* de Osías Wilenski, *Una ventana al puerto* de Carlos Barón y Homero Panagiotópulos, *La inundación* de Luis Mervar y *Falcini* de Jorge Macario, entre otros. En “Examen último de la Muestra Independiente”, del día 24 de noviembre de 1958, la recepción crítica estaba dedicada a cinco cortos presentados en dicha muestra: *Erosión del suelo* de Aldo Luis Persano –donde se recalca “la labor de cámara objetiva y sobria” y “un sólido trabajo de montaje”–; *Yo... y alguien* de Carlos González Groppa –“formalmente irreprochable” aunque “abunda en gratuidades expositivas”; *Comentario* de Osías Wilenski –resaltando los acelerados y *ralenti*, así como la importancia del montaje–; *Tic-tac* de Raúl Gerez y Enrique Bouchard –se hacía hincapié en la falta de coherencia en la articulación de la fotografía en blanco y negro y las ilustraciones en color–; y *Tire dié* de Fernando Birri, sobre el cual se señalaba la gran “adhesión del público mediante largos aplausos”. Para concluir, “Una muestra local de cortometrajes”, publicada el 23 de marzo de 1963, también incorporaba pequeñas críticas de algunos films breves abocándose principalmente al tema, a la anécdota y a ciertas consideraciones de estilo. Señalamos por ejemplo los comentarios sobre *La obra* de Dino Minniti, *De los abandonados* de Mabel Itzcovich, *Grabado argentino* de Simón Feldman, *Seguir andando* de Fernando Solanas y *El perseguido* de Alfredo Mathe.

2.6.4.- Vías de circulación clandestinas

Hacia 1966, la disolución del congreso, la intervención de los partidos políticos y sindicatos, el control del Estado y la represión moralista fueron conformando un clima de descontento social. En simultáneo al proceso de radicalización política de las escuelas de cine, una cinematografía de carácter contestatario y de corte documental comenzaba a desarrollarse por fuera del amparo institucional. Para el cierre de los años sesenta, y en correlato a los grupos de guerrilla,⁶³ se constituyeron los colectivos de realización clandestinos cuyos practicantes –muchos de ellos– se encontraban adheridos a los grupos armados revolucionarios. Y si bien la elección del cortometraje no fue excluyente –recordemos el film emblemático de largometraje *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1966-68) y *Ya es tiempo de violencia*, el mediometraje dirigido por Enrique Suárez en 1969, entre otros– el bajo presupuesto y las cualidades de

⁶³ A fines de los sesenta y principios de los setenta la actividad guerrillera era intensa. Por aquel entonces funcionaban cinco principales grupos guerrilleros: las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP), las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), Montoneros, las Fuerzas Argentinas de Liberación (FAL) y el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP). Las primeras tres eran peronistas; las dos últimas, de origen marxista.

efectividad que analizamos con anterioridad perfilaron al film breve como una herramienta eficaz para llevar a cabo los anhelos políticos propuestos; objetivos que se propagaban a través de una difusión y exhibición subterránea y clandestina.

Acerca de la exhibición clandestina del cine militante, y particularmente del Grupo Cine Liberación, Mariano Mestman (2001) ha realizado un estudio profundo, por lo que sólo recuperamos algunas premisas centrales y ubicamos dentro de dicho circuito la participación preponderante del cortometraje. En principio, tomamos tres nociones en torno a la difusión del cine militante: la importancia de la recepción, la movilidad y el alcance estratégico. En primer lugar, el autor plantea “la riqueza de la práctica de exhibición clandestina de los films”. Es decir que, al tiempo que se realizaban las búsquedas de un nuevo lenguaje para expresar sus cometidos, “el cine militante involucra en un lugar central la discusión sobre el desarrollo de un circuito de exhibición popular, clandestino o semiclandestino según el período” (Mestman, 2001: 448). Si los objetivos consistían básicamente en la denuncia, la contrainformación, la concientización y la agitación, el público resultaba un elemento central en este proceso: el tipo de audiencia y la forma de transmisión del mensaje eran objeto principal de reflexión, en un contexto de represión, censura y consiguiente accionar subterráneo.⁶⁴ En este sentido, había que llevar el cine hacia su público. De este modo surgieron las unidades móviles de Cine Liberación que se encargaban de exhibir su film emblema – entre 1969 y 1973– en diferentes ciudades y provincias como La Plata, Rosario, Santa Fe, Córdoba, Tucumán, entre otras. El destinatario era múltiple. Como bien expresa Mestman, había tres sectores diferenciados –con sus respectivos espacios–: casas de familia de clase media profesional y organismos culturales; universidades y colegios; ámbitos obreros y populares –sindicatos, fábricas y barrios humildes– (ídem).

Asimismo, la difusión de *La Hora de los Hornos* por parte del Grupo Cine Liberación era acompañada por la exhibición de cortometrajes, como por ejemplo *Olla popular* (1968) de Gerardo Vallejo, producido al interior del grupo. Esta cuestión deriva en un cuarto elemento a tener en cuenta que es la reflexión y el debate. El cortometraje, por

⁶⁴ Aunque la idea de un Tercer Cine se oponía rotundamente a las bases del cine comercial –y también a las de un cine de autor–, con el advenimiento del período democrático en 1973 se reflexionaba sobre la posibilidad de pasar de una exhibición clandestina a la exhibición en las salas comerciales (Mestman, 2010). Para mayor información acerca del cine tercermundista, ver: Getino, Octavio y Fernando Solanas (1988), “Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo” en *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, México: UAM.

sus características de brevedad, unidad temática, concentración de la acción, y eficacia en la conexión inmediata con el receptor, se convertía –articulado con la categoría documental– en un dispositivo ideal para dinamizar las propuestas políticas y el intercambio de opiniones. Es más, los films de largometraje eran concebidos de forma episódica, por segmentos, para facilitar la discusión incluso durante la proyección.⁶⁵

Por otra parte, es claro el trabajo consumado alrededor del grupo Realizadores de Mayo que concibió un film compuesto por más de diez cortometrajes autónomos realizados por directores de diferentes tendencias ideológicas –cuyas implicancias estéticas y políticas analizaremos en el capítulo cuatro– en torno a los acontecimientos ligados al Cordobazo: *Argentina, Mayo de 1969: los caminos de la liberación* (1969). La estructura del film permitía organizar diversas proyecciones de acuerdo a los objetivos puntuales y al público específico de cada *función*. En palabras del propio grupo: “Los capítulos han sido concebidos también como unidades modulares que pueden proyectarse en conjunto o por separado y aún alterando su orden, si ello resultase necesario a algún tipo de proyección en particular” (citado en Mestman, 2001: 461). El corto de Eliseo Subiela, en el que se enseñaba a modo de receta cómo preparar una bomba molotov, resultaba el más efectivo en la difusión clandestina.

Por último, debemos señalar la propuesta militante de Raymundo Gleyzer quien fundara para 1973 el Grupo Cine de la Base, y cuya aspiración no residía solamente en realizar films contrainformativos y concientizadores sino que también regía la idea de construir una distribuidora y acercar las obras hacia sus destinatarios reales: el pueblo. Ahora bien, años antes de la creación del grupo, Gleyzer –cercano al Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) y su brazo armado, el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP)– se involucró en el FATRAC o Frente de Trabajadores de la Cultura, un programa clandestino perteneciente a dicha célula contestataria. Si bien tuvo una corta duración, allí Gleyzer se asoció con Álvaro Melián y Nerio Barberis, futuros miembros de Cine de la Base, con la intención de confeccionar dos comunicados cinematográficos sobre acciones del ERP: *Swift* (1971) y *Banco Nacional de Desarrollo* (1972), cortos que analizaremos en el capítulo correspondiente. Según Fernando Martín Peña y Carlos

⁶⁵ En palabras de Fernando Solanas a propósito de *La hora de los hornos* entendida como *acto*: “En el film están señaladas pausas, interrupciones, para que el film y los temas propuestos, pasen de la pantalla a la platea, es decir al hecho vivo, presente” (Godard y Solanas, 1969: 49).

Vallina (1998), la circulación de estos comunicados fue muy restringida en el país pero pudieron ser visibilizados en el exterior, ya que lograron ser exhibidos en la **IX Mostra de Pesaro**. Nuevamente el cortometraje se hace presente por sus condiciones económicas y su capacidad de reacción y reflexión. Gleyzer y compañía filmarían dos cortos más: *Ni olvido ni perdón* 1972, *la Masacre de Trelew* (Raymundo Gleyzer, 1973) y *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: la huelga obrera en la fábrica INSUD* (Grupo Cine de la base, 1974).⁶⁶

Finalmente, y a pesar de las diferencias ideológicas partidarias –algunos peronistas, otros marxistas, guevaristas y trotskistas–, es sabido que el material fílmico circulaba entre los diversos grupos, cuyos objetivos primordiales eran los mismos: difundir un cine reflexivo, concientizador, convocando al pueblo a la lucha activa. Y en cuanto al cortometraje podríamos afirmar que existía una conciencia sobre las potencialidades del medio; dispositivo de acción y transformación que circulaba por vías alternativas –como festivales– y que se alejaba de las estructuras y circuitos institucionales tradicionales.

⁶⁶ Luego de la desaparición de Gleyzer en mayo de 1976 bajo la última dictadura militar, el grupo continuó realizando films en el exilio, constituyéndose esta en otra forma de producir y difundir cine alternativo y crítico.

3

El cortometraje de ficción

*“El quid está en saber sintetizar
y aquí sí creo que el gran camino del cortometraje narrativo
está en una verdadera síntesis que transmita al espectador,
una vez fuera de la sala,
la necesidad de pensar con referencia a esa realidad,
a esa problemática”*
(Roberto Raschella citado en *Cinecrítica* n° 8-9, agosto 1962: 28).

3.1.- Esquema teórico articulado en torno al cortometraje de ficción

Las características sobre el guión en el cortometraje de ficción que hemos recuperado en la introducción de la tesis se corresponden mayoritariamente con un tipo de narrativa clásica. Sin embargo, como bien anticipamos, algunos rasgos del modelo ficcional sobre la base de las potencialidades estructurales y estéticas del film breve fueron complejizados o subvertidos por el propio cortometraje moderno. Otros, resultaron operativos a los fines renovadores propuestos. Exploramos a continuación la productividad de las cualidades clásicas del corto de ficción y sus posibles transformaciones en el contexto de la modernidad cinematográfica.

En principio, la articulación de las especificidades o potencialidades económicas –marginalidad, bajo presupuesto y tiempo inferior de confección–, estéticas –mayores libertades de expresión y contenido–, y estructurales –unidad y condensación de los tiempos–, determinan una forma particular de concebir la ficción en el cortometraje. Desde el punto de vista narrativo, Pat Cooper y Ken Dancyger (1998) postulaban básicamente la simplificación de la trama y la escasa cantidad de personajes. En una línea similar, Elsa Carolina Vanegas Bolaños y Nathalia Villegas Ruiz (2008) afirmaban que el corto de ficción ofrecía pocos personajes presentados a través de la acción, más índices de acción y menos subtramas, un conflicto que se exhibe de forma temprana y diálogos cortos con más subtextos. Podemos afirmar que varios de estos caracteres son recurrentes en nuestro corpus fílmico. Generalmente el relato alberga pocos personajes –en reiteradas oportunidades se focaliza en un solo personaje protagónico–; no hay una exposición psicológica del estatuto de personaje anterior al desarrollo del núcleo

conflictivo; presenciamos una sola línea narrativa donde el conflicto acaece de forma rápida. Ahora bien, en algunas oportunidades el conflicto no aparece de modo totalmente claro, así como también puede aplacarse el accionar del personaje; disposiciones que tienen lugar en el cine de arte y ensayo. En cuanto a los diálogos, estos suelen ser cortos pero no necesariamente contienen una densidad de significación, puesto que en cierta tendencia las palabras son superfluas. A su vez, la ausencia de diálogos o la escasez de los mismos se convierte en un rasgo destacado del corto de ficción moderno local.

Por otro lado, Luisa Irene Ickowicz (2008) se adentraba con mayor profundidad en los atributos de la historia y de la narración en el corto de ficción. Nuevamente, algunos parámetros por ella estudiados se mantienen y otros se revierten en el corto moderno. En primer lugar, el corto de ficción presenta unidad temática y la historia tiene en cuenta la brevedad del relato para no perder la efectividad.¹ Estas características encuentran su espacio en el film moderno. En segundo lugar, la concentración –del tiempo– imprime mayor intensidad y determina un solo cambio de valores que deviene en la transformación de la vida del protagonista. Si bien estas cualidades están relacionadas a la brevedad del relato son al mismo tiempo deudoras de una concepción clásica de la narrativa en la cual los personajes accionan para alcanzar un objetivo a través de relaciones de causa efecto, sobre un conflicto que se presenta, se desarrolla y concluye. No obstante, una narrativa moderna puede acoger un aplacamiento de la acción donde se rompe la causalidad, se diluye el clímax y se quiebra la lógica de las acciones y de los personajes. En este sentido, la intensidad puede desaparecer junto con las acciones en el seguimiento de personajes que deambulan sin objetivos claros o procesos que no concluyen en transformaciones reconocibles, como podremos observar en ciertos ejemplos del corpus. Del mismo modo, este desvío de las normas clásicas de la estructura narrativa, y en sintonía con un nuevo estatuto de personaje, puede derivar en la explicitación del meganarrador y de las huellas enunciativas correspondientes a la subjetividad del personaje.

¹ En este sentido, el cortometraje vislumbra algunas similitudes con el cuento como género literario. En palabras de Luis Barrera Linares podríamos decir que “el cuento literario (el texto) es indudablemente una clase de mensaje narrativo breve, elaborado con la intención muy específica (por parte del autor) de generar un efecto o impresión momentánea e impactante en el destinatario (el lector) y cuya composición lingüística pareciera restringida por la escogencia focalizadora de un solo tema (...)” (Barrera Linares y Pacheco, 1993: 34). A través de las conceptualizaciones de Edgar Allan Poe, la finalidad del cuento es comprendida en tanto producción de un efecto de intensidad o unidad de impresión en donde la brevedad resulta una condición indispensable para captar la atención del lector. Otras cualidades que no desarrollaremos aquí separan a estos dos medios expresivos.

Asimismo, recobramos el modelo de análisis que proponía Richard Raskin (1998), el cual pretendía escapar a los condicionantes de la lingüística, la semiología, el psicoanálisis y otras disciplinas que, según el autor, colonizaron por años los estudios fílmicos en torno al cortometraje. Este proponía cinco parámetros que se constituyen en tanto pares de propiedades y que sirven para abordar al film breve de ficción.² Estos son: causalidad/elección; coherencia/sorpresa; imagen/sonido; personaje/objeto; simplicidad/profundidad. Raskin expresaba que cuando los dos componentes de un parámetro están plenamente presentes, la interacción entre ambos enriquece al evento fílmico. Por el contrario, si uno solo se presenta, si están desbalanceados o si carecen estos de interacción, la situación podría resultar empobrecida. Lejos de acordar con esta presunción acerca de la calidad de una obra respecto del equilibrio de elementos arbitrarios, quizás podamos emparentar desde nuestra perspectiva dicha estabilidad a una concepción clásica de la narrativa ficcional en el film de corta duración, mientras que su cuestionamiento o ruptura se posicionaría en derredor a una postura moderna. Examinemos los mencionados parámetros. El primero responde al equilibrio entre las acciones y los hechos sucedidos a través de una relación de causa y efecto –necesario para la lógica de la historia–, y la libre elección de los personajes que le otorga *vitalidad* a la historia. En el cine moderno puede quebrarse la lógica causal y confundirse la elección individual con el condicionamiento social. El segundo articula una caracterización definida y constante de los atributos del personaje con eventos impredecibles. Uno aporta la estructura, el otro la *frescura*. En el cine moderno, especialmente en la corriente de arte y ensayo, los personajes suelen estar faltos de objetivos, por lo que la sorpresa en su accionar alcanza gran protagonismo. En la relación de imagen y sonido el autor plantea la no redundancia de información brindada por la imagen y por la palabra. A su vez, expresa que el diálogo debe reducirse al mínimo. Esta propiedad se mantiene –y se exagera– en el corto moderno. No obstante, la función de los sonidos puede adquirir un vuelo diferente al de acompañamiento o anticipo de la acción. El cuarto trata sobre el vínculo dinámico entre los personajes y los objetos. En el último, la profundidad de la narración no está dada por la complejidad de la historia sino por su simplicidad que consiste en concederle espacio y tiempo al espectador para que ocupe un rol activo. El carácter profundo estaría representado por el

² Según Raskin, se trata de una herramienta analítica “en donde los parámetros pueden ayudar a iluminar la estructura de la historia y las cualidades estéticas de cualquier cortometraje de ficción” (1998, parra 8).

interés en suscitar una emoción intensa o plantear una apertura en lo concerniente a la interpretación. La presencia de un espectador activo es un rasgo estructural del cortometraje que aparece en todas sus variantes. En algunos ejemplos la profundidad aludida se transforma en una simplicidad de superficie.

En otro texto –*The Art of Storytelling in the Short Fiction Film* (1999b)–, Raskin propone otras pautas acerca de la confección del cortometraje de ficción a modo de guía para el estudiante de realización. Una vez más, estos rasgos pueden estar exacerbados, reducidos o subvertidos en el corto moderno. Rescatamos cinco: 1) la densidad de la narración produce una saturación de significados y compromete al espectador con una concentración total; generalmente la brevedad deriva en esa atención efectiva del receptor, aunque algunas veces la acción se encuentre estirada y aplacada; 2) “los momentos de introspección enriquecen la narración, pero hay que enfocarse en la interacción de los personajes” (1999b, parra 17). Nuevamente esta especie de equilibrio que rige el pensamiento del autor puede quebrarse, especialmente en aquellos cortos donde el personaje deambula solo; 3) una historia debe estar orientada por el personaje. Raskin expresa que es preferible esta situación por sobre los casos donde el personaje principal no tiene sustancia y hace elecciones sin sentido. Al igual que en el punto anterior, el cine de arte y ensayo rompe con esta *regla*; 4) existen eventos de sonido que marcan la atención de los personajes. En el corto moderno la banda sonora –ruidos y música– es sumamente importante, y en algunos ejemplos cobra autonomía con respecto a la banda de imagen y a la diégesis misma; 5) estrategias de clausura: retorno al punto de partida con algún cambio importante, ruptura del compromiso del personaje para con la historia, insistencia en un proceso que continúa, gesto simbólico. En cierto cortometraje moderno también puede presentarse un regreso al inicio sin modificaciones sustanciales.

En definitiva, este esquema teórico estará atravesado en el análisis por las modalidades de alternatividad, donde se suma asimismo la riqueza de las apropiaciones extranjeras del cine de arte y ensayo europeo que ya hemos estado comentando en la introducción del capítulo, y se incorporan otros recursos estéticos modernos.

3.2.- El corto de ficción en el macro-período

Como bien hemos expresado en reiteradas oportunidades, una de las características de la práctica del cortometraje en el período que se extiende desde comienzos de los años cincuenta –y con mayor precisión desde mediados de la década– hasta mediados de los años setenta fue la transversalidad de las categorías fílmicas. Sin embargo, la producción de cada una atravesó diferentes estadios en posible correspondencia con determinadas perspectivas frente al cortometraje.³ De este modo recuperamos la segunda hipótesis de la tesis y su complemento en la periodización.

Con respecto a la ficción entonces, una gran cantidad de cortos se concentraron en la segunda subfase analizada en esta investigación –1958-1965–, anticipando y acompañando a la ya mencionada Generación del sesenta, la cual produjo únicamente largometrajes de ficción –si bien algunos de sus realizadores previamente habían realizado también cortos documentales y experimentales–. En este sentido, podríamos decir que el corto de ficción durante este período ha ido mayormente de la mano con la concepción del film breve como carta de presentación o trampolín hacia el largo.

Asimismo, a partir del decreto-ley 62/57, con la reglamentación del año 1959 y el régimen de subsidios de 1961 –a pesar de la indebida aplicación de las mismas anteriormente constatada–, se produjo un auge en el fomento y la visibilización del cortometraje, respaldado este por la ARCM que pretendía profesionalizar la práctica. En este marco el corto de ficción también tuvo su espacio para desarrollarse.

Por otro lado, menos común fue la presencia del corto de ficción en las escuelas de cine, que volcaron la mayor parte de su producción al documental aunque hubo algunos contraejemplos. Luego del golpe de Estado de 1966, y ya para finales de la década, el corto de ficción perdió cierto terreno; la Generación del sesenta se había diluido y la sociedad argentina atravesaba un contexto de efervescencia social que marcaba un inminente cambio de rumbo.

³ Cabe aclarar que no todos los cortos abordados deben necesariamente responder rotundamente a una u otra posición.

Ahora bien, el corpus de cortos ficcionales escogido para esta tesis no es representativo de la cantidad de cortometrajes producidos en dicho período, como sí sucede en las demás categorías fílmicas examinadas. El estado de conservación del patrimonio audiovisual nos ha limitado en esta oportunidad la elección de los films breves de ficción.

Finalmente, podríamos aseverar que *Contracampo* (Rodolfo Kuhn, 1958) y *El amigo* (Leonardo Favio, 1960) se ubican en la perspectiva de salto al largo; *El Ciclo* (Raymundo Gleyzer, 1964) y *Lucho Robledo* (Diego Eijo, 1965), gestados al interior de la Universidad Nacional de La Plata, en el campo de la formación; y *Francisco* (Miguel Ángel Materazzi, 1970) sería un caso atípico, tanto por el año de producción como por tratarse de un experimento –ficcional– de índole científica.

3.3.- Análisis textual del corpus fílmico

Hemos decidido organizar el análisis de los cortometrajes ficcionales a partir de dos ejes o núcleos que, siguiendo los matices dentro de la modalidad de alternatividad estética, den cuenta de los aspectos modernizadores en el plano de la expresión formal que dichos cortometrajes han configurado –articulados con los caracteres de la estructura y las potencialidades del corto ficcional–. Esto nos permitirá examinar procedimientos y recursos innovadores en el nivel narrativo, enunciativo, de la puesta en escena y el estatuto de personaje, así como también nos posibilitará reconocer y articular las apropiaciones de los modelos extranjeros.

El primero está abocado a examinar las huellas de subjetividad que un personaje al interior de la diégesis imprime en la construcción audiovisual, y su relación con la instancia extradiegética que ordena el relato y que puede asimismo evidenciar marcas enunciativas. Para ello debemos tener presentes dos de las configuraciones discursivas propuestas por Francesco Casetti (1989) en torno al punto de vista, aunque la primera de ellas requiere necesariamente una reformulación. Se trata de la *configuración subjetiva*, donde la ocularización del personaje coincide con el campo visual del enunciatario. Sin embargo, en los ejemplos aquí analizados no es la visión del personaje lo que ocupa la totalidad del cuadro fílmico y cuya posición es compartida con el receptor, sino que es la imaginación de este enunciadore diegético aquello que se materializa en las bandas de imagen y sonido. Diferentes marcas enunciativas pueden tener lugar en esta imagen

mental, inclusive la aparición del propio personaje en escena y su correlato con un plano subjetivo tradicional. Por tal motivo denominaremos a esta nueva categoría como *configuración subjetiva radical*. La otra modalidad discursiva pertinente es la *configuración objetiva irreal*, a través de la cual la cámara se manifiesta de forma omnisciente, explicitando la presencia del gran imaginador. El montaje y el encuadre también pueden determinar la evidencia de dicha instancia enunciativa mayor. Cabe destacar que los cortos dentro de este apartado han sido ordenados según la complejidad y los grados de transparencia/opacidad en la vinculación entre ambos niveles enunciativos –diegético y extradiegético–. Comenzamos con la mera subjetividad del personaje en una estructura narrativa transparente; continuamos a través de la inserción del meganarrador que organiza la imagen mental de modo parcial; pasamos por la exacerbación de la subjetividad que confunde las marcas del personaje con las de la narración; para concluir con el enlace de ambas en un entramado que contiene a la vez elementos de una y otra.

El segundo eje se detiene en los elementos que el corto argentino de ficción tomó del cine de arte y ensayo europeo; denominación acuñada por David Bordwell (1996) para acoger a cierto cine europeo acaecido a finales de los años cincuenta y desarrollado durante toda la década del sesenta. En el capítulo uno hemos descripto las tres vertientes que conforman este cine: el realismo objetivo –que pone el acento en la temática real, el impulso referencial y la desdramatización de la narración–; el realismo subjetivo o expresivo –una nueva psicología del personaje que deambula sin objetivos claros y que puede exteriorizar su interioridad en la construcción espacio-temporal del relato–; y el comentario narrativo abierto –la autoconciencia narrativa que pone de manifiesto la presencia explícita del gran imaginador–. Si bien algunas de estas premisas, como la materialización de la subjetividad del personaje y la aparición marcada del meganarrador, son aquellas que vertebran el eje anterior, en los films breves incluidos dentro de este núcleo la combinación orgánica de los tres esquemas origina un cine particular donde la subjetivación e inscripción de la enunciación general se diseminan en un engranaje que los coloca en una posición funcional con respecto a los otros puntos igualmente trascendentes, ya sea el aplacamiento de la acción, el vagabundeo o la no-conclusión narrativa, entre otros. Los tres ejemplos contemplan a jóvenes cuyos conflictos interiores estructuran el devenir del relato.

En último término, dedicamos un apartado final para observar las novedades en el nivel semántico del corto de ficción, tanto en el plano de la materia –el tema– como en el de la forma del contenido –el punto de vista ideológico–. De este modo podremos reparar en las diferentes variantes dentro de la modalidad de alternatividad socio-política y apreciar determinadas constantes temáticas que tendrán lugar asimismo en los cortos de la categoría documental, experimental y en los films de hibridación, aunque cada modelo se aproximará de diversa manera a dichos tópicos. En esta oportunidad el conflicto interior confronta con el condicionamiento social, y los matices de abordaje social se mueven entre el registro y la crítica.

3.3.1.- La subjetividad del personaje y su articulación con la instancia enunciativa general

El amigo (Leonardo Favio, 1960) es una autoproducción y si bien exhibe algunas cualidades del corto de ficción clásico, la materialización en imágenes de la subjetividad del personaje principal lo convierten en un film moderno. El corto presenta una sola línea narrativa y un conflicto que se produce de forma temprana, así como pocos personajes cuya psicología se desarrolla sobre el curso de la acción. El relato propone la demarcación de un inicio, un nudo y un desenlace claramente discernibles.

Un chico limpiabotas que trabaja en una feria intenta robarle un auto de juguete a otro niño que pertenece a un *status* social más elevado –comprobable visualmente a través de la vestimenta y las posesiones–. Repentinamente, sin ningún tipo de corte previo nos percatamos de que ha sucedido un cambio de roles: el limpiabotas es ahora el niño de clase alta, bien vestido, que tiene su juguete, y viceversa. Toda la secuencia siguiente estará atravesada por las huellas de la enunciación, es decir, las marcas de subjetividad del personaje. El niño de clase alta, ahora en el rol del limpiabotas, persigue al otro jovencito en la feria para jugar con él, ser su amigo. Pero en realidad debemos entender que es el personaje inicial del limpiabotas el que fantasea con esta idea de la amistad para con la otra persona, y por tal motivo la secuencia es pura subjetividad, ensoñación: ocularización interna en la calesita, plano inclinado en el espectáculo (FIG. 1), cámara subjetiva nuevamente arriba de *la vuelta al mundo* (FIG. 2). Finalmente la secuencia de ficción dentro de la ficción concluye con los dos niños jugando y haciéndose buenos amigos. En ese instante asistimos a una marca que nos devuelve al plano real dentro de

la ficción donde el personaje principal del limpiabotas se limpia los ojos, dando cuenta del carácter ilusorio de las escenas anteriores (FIG. 3). Esto permite en definitiva y de forma retrospectiva catalogar al pasaje central del cortometraje como una imagen mental que imprime las huellas de subjetividad del protagonista en la construcción espacio-temporal del relato. Hacia el final aparece en escena el padre del limpiabotas –cuya vestimenta remite también a la clase social trabajadora–, y su hijo le cuenta que tiene un amigo al tiempo que le pregunta sobre el concepto de la amistad. En este sentido, podemos observar que la experimentación con el lenguaje está contenida al interior de la secuencia de subjetivación, perfectamente delimitable dentro de una estructura narrativa y enunciativa general transparente.

En *Lucho Robledo* (Diego Eijo, 1965), basado en el cuento homónimo de Jorge Correa y producido por la Escuela de Cine de la Universidad Nacional de La Plata, la proyección de la subjetividad del personaje protagónico en la banda visual entabla una relación diferente a la del cortometraje anterior con respecto al meganarrador, que en esta oportunidad evidencia su presencia. Al igual que en *El amigo*, aquí el conflicto se presenta de forma temprana, los diálogos son relativamente cortos y las situaciones de introspección tienen una importancia similar, aunque con características diversas.

Lucho Robledo es un obrero que trabaja en una fábrica y que fantasea con ser cantor de tango. Lo interesante surge de la construcción del relato y de la puesta en articulación del deseo y la realidad. Lucho, en camino a su trabajo, compra la revista *Tanguera* y ve el anuncio de un concurso de nuevas voces del tango mientras que en la banda sonora suena *Barrio de tango* (letra de Homero Manzi y música de Aníbal Troilo). Acto seguido se suceden los créditos del film intercalados con planos congelados del protagonista en traje y con mímica de canto (FIG. 4). En principio, se trata de un gesto de autoconciencia enunciativa; la narración se manifiesta como tal. Sin embargo, de forma retrospectiva podemos ir más allá en el análisis y asignarle a dichos fotogramas el carácter de *flashforward*, es decir, imágenes que corresponden a un acontecimiento futuro en la diégesis. Ahora bien, este suceso no tendrá lugar en el plano real de la ficción sino que se tratará de una imagen mental del personaje –*configuración subjetiva radical*–. En este sentido, en términos enunciativos, la vinculación entre la realidad y el ensueño; entre las marcas del personaje y las huellas del narrador en el relato, exhibirán un mayor grado de opacidad.

A medida que avanza la acción en la fábrica los planos detalle y el ruido de las máquinas se intercalan con aquellos planos congelados del comienzo. La perturbación que invade al protagonista (FIG. 5) será advertida por sus compañeros –“¿Y a este qué le pasó hoy? -Andará sin guita como todo el mundo”– y por el propio sujeto que se refiere a ellos exteriorizando su aflicción –“Están contentos...”. Nuevamente el personaje repara en la revista e inmediatamente nos transportamos a un tiempo-otro, el de la ensoñación: por medio de encuadres en picado del público en un teatro y contrapicados del presentador y de Lucho se nos anuncia a este como ganador del concurso de nuevas voces del tango (FIG. 6). Pero hasta aquí no hay una relación significativa entre la fantasía y la realidad. Es cuando el presentador le pregunta qué hará con tanto dinero que comenzamos a comprender la problemática: “dejar el trabajo y formar una gran orquesta”, contesta Lucho. El retorno al plano real de la ficción se produce a través de otro inserto similar a los anteriores, y ahora el problema laboral desborda al plano mental y se presenta como tangible: sus compañeros lo instan a hablarle al patrón por un aumento; Lucho duda. Una vez más los planos congelados irrumpen para derivar en una continuación de la escena de ensoñación, y volver a la fábrica y el fastidio del personaje al romperse una pieza de la máquina que opera. Finalmente, toma la decisión y junto a sus compañeros abandona la escena en pos de lograr el objetivo propuesto.

Francisco (Miguel Ángel Materazzi, 1970)⁴ responde a la modalidad del psicocine, una técnica de psicoterapia grupal basada en la dramatización y la interacción. Si bien los actores son los propios pacientes, en el equipo técnico participan personalidades que se destacarían en el campo del cine: Carlos Sorín en iluminación y Osvaldo Vacca en sonido. Ahora bien, el núcleo de interés de dicho film científico reside en la experimentación alrededor de la estructura narrativa. No se trata de una ficción tradicional puesto que, además de las particularidades del ámbito donde se inserta, la subjetivación del relato alcanza índices elevados, incluso en mayor medida y de forma complejizada en comparación a los dos cortos ya trabajados.

El film comienza con una voz *over* informativa que explica la modalidad adoptada – “que puedan expresarse a través de la elaboración argumental”, dice el propio director–

⁴ En aquellos años Materazzi realizó a su vez, a partir de la misma modalidad del psicocine, el cortometraje *Estigmas*.

al tiempo que la cámara realiza movimientos sobre imágenes fijas del rodaje y los participantes. Esa misma voz narra los créditos exhibiendo a su vez imágenes de los técnicos e intérpretes cuando se los menciona. Es decir, se trata una secuencia inicial de plena autoconciencia enunciativa.

La historia propiamente dicha está focalizada sobre el protagonista, Francisco; y la organización narrativa se conforma en correlato con la estructura mental del personaje. Todas las escenas son autónomas y la ligazón entre estas no responde a nexos causales. Asimismo, podemos reconocer algunas escenas que provienen con claridad del terreno de lo real dentro de la ficción –imágenes de Francisco con su familia e imágenes en el hospital– y también aquellas imágenes mentales del personaje –sus delirios– que son antecedidas por marcas diegéticas, y cuya subjetividad se inscribe materialmente en la construcción espacio-temporal del relato. Sin embargo, y como consecuencia de este carácter fragmentario, otras escenas se ubican en el borde entre la realidad y el ensueño, quedando fuera de una delimitación posible; hecho que denota la intervención explícita del gran imaginador –*configuración objetiva irreal*–.

La primera escena está anclada en el hospital, puesto que vemos salir al patio a Francisco por una puerta con la inscripción “Servicio 23”, nombre del programa psicoasistencial. Rápidamente llega la primera alucinación cuando dos compañeros le preguntan al protagonista si vería el film *Pajarito Gómez* esa noche. La cámara se acerca lentamente a Francisco pensativo y por corte directo nos trasladamos a una imagen en negativo (FIG. 7) donde la madre lo regaña de niño, sucediéndose diferentes situaciones cotidianas separadas por el velado extremo del negativo y un movimiento panorámico de la cámara que construye un espacio semi-circular. Luego, sin conexión lógica, observamos a Francisco en una fábrica y al jefe que lo echa por no trabajar y molestar, circunstancia expuesta por medio de primerísimos planos totalmente frontales de los rostros de los personajes. Ahora bien, sin marcación alguna la escena siguiente se sitúa en la casa de Francisco y la madre alude al problema laboral de su hijo, por lo que la escena anterior podría estar anclada en el plano real. Instante seguido a esta eventualidad familiar conflictiva, por corte directo, Francisco se encuentra en un bar charlando de fútbol. Cuando le comentan a uno de los presentes que Francisco juega bien a la pelota este le dice: “te puedo presentar gente importante; tenés una pinta bárbara de jugador”. La repetición de esta frase como un eco –que a su vez traslada a

estos dos personajes a otro ambiente donde juegan al fútbol y comen asado— pareciera insertarnos en otra imagen mental del protagonista. Sin embargo, la situación continúa y los personajes siguen conversando en un lugar más íntimo. Allí sí presenciarnos con marcas claras imágenes del delirio de Francisco: el personaje en *ralenti* bajando unas escaleras; la cámara que posa en el rostro de Francisco (FIG. 8) y luego a través de una ocularización observamos primerísimos planos del rostro del personaje secundario (FIG. 9). Una vez más, sin relación causal, la escena cambia rotundamente: Francisco viaja en un micro, oímos risas de fondo y vemos de forma intercalada el rostro en primer plano del personaje con *flashes* cortos de imágenes —alucinaciones— relativas a encuentros con otros individuos. De repente, se baja del micro y entra corriendo a su casa en un estado de *shock* como si no la reconociera. Acto seguido, Francisco yace en su cama, pensativo. De este modo, la escena anterior quedaría fuera de los límites de lo demarcable. Ahora sí, un nuevo gesto nos señala el comienzo de una nueva alucinación: acostado en la cama la cámara se acerca a su rostro para luego reemplazar su mirada por un contrapicado extremo de personajes que lo miran alrededor del lecho. Por corte directo una vez más Francisco aparece en esta oportunidad en una villa y corre por la calle hasta que acontecen escenas dentro del hospital. Estamos ahora claramente en el plano de lo real de la ficción donde el doctor le hace preguntas mientras que la banda de imagen nos muestra al protagonista en actividades propias del programa que está realizando. La madre lo busca en el hospital puesto que pareciera recibir el alta. Sin embargo, el desprecio de su familia por su condición determina que Francisco abandone su casa. Por enésima vez las alucinaciones se inscriben en la imagen: andando en bicicleta y por medio de una cámara subjetiva Francisco, agobiado, ve gente que lo rodea en el camino, secuencia que se repite. Luego de ser encontrado por una pareja y llevado a la comisaría, Francisco reaparece en el hospital pidiendo el alta mientras que el doctor le expresa que la anterior ha sido apresurada, y con esta explicación la cámara se aleja dando conclusión a la narración.

En definitiva, estamos frente a una narración autoconsciente y metatextual que nos informa acerca del proceso que los pacientes están realizando por intermedio de una ficción fragmentaria que disuelve los lazos causales y las conexiones lógicas-cronológicas, así como materializa la subjetividad del personaje al interior de la propia organización narrativo-enunciativa que evidencia su presencia. Si bien la historia dispone de un inicio, un desarrollo y un desenlace, la estructura narrativa del corto de

ficción clásico se presenta complejizada: se rompe la causalidad, se quiebra la lógica de las acciones, el conflicto es interior y los momentos de introspección tienen mayor peso que la interacción entre los personajes en el plano de la realidad.

En *Moto Perpetuo* (Osías Wilenski, 1959) –autoproducción en la que participan los amigos del realizador en una especie de *home-movie*, según la denominación del propio Wilenski– la inscripción de la subjetividad del personaje en la imagen y la presencia explícita del meganarrador comparten el mismo plano narrativo, dificultándose la delimitación de los elementos correspondientes a uno y otro nivel enunciativo.

El relato se centra en el personaje de un músico-compositor que en un raptó de inspiración compone en el piano una sinfonía mientras que en la banda de imagen presenciamos un *collage* visual que representa un día en la vida de la ciudad de Buenos Aires. Allí la narración se vuelve fragmentaria y autoconsciente. De forma rítmica vemos imágenes de personas cambiándose, bajando y subiendo escaleras, la muchedumbre en un bar, caminando en la calle, gente durmiendo y despertándose, individuos en acciones cotidianas, otros trabajando y algunos comiendo. El primer interrogante que se manifiesta es determinar quién es el protagonista del film: ¿es el compositor o la ciudad? Si es el compositor, ¿tales imágenes son producto de su imaginación suscitadas por la ejecución de la melodía? Si la centralidad está puesta en la urbe, esta construcción visual que evidencia el artificio, ¿está a cargo de la instancia enunciativa general? El corto finaliza cuando la melodía termina, pero no volvemos a visualizar al compositor en cuadro. Quizás ambas perspectivas sean compatibles y el protagonismo resulte compartido.

En cuanto a la estructura narrativa podemos distinguir un inicio –el músico que sufre problemas de inspiración y que finalmente se lanza a la creación (FIG. 10)–, un nudo o desarrollo –la composición sonora y el *collage* visual–, y el desenlace –el cierre de la pieza musical, con aplausos y la tradicional leyenda de *fin* (FIG. 11)–. Ahora bien, el núcleo conflictivo –y productivo– estaría en el aspecto visual de la sección media, no sólo por su compleja conexión con el resto de las partes sino por su expresión formal: tomas cenitales, primerísimos planos, repeticiones, retroceso de la imagen, cámara baja, superficies reflejantes, acompañan a un montaje sincrónico al ritmo de la banda sonora (FIG. 12 y 13). Esta utilización de recursos cinematográficos básicos da cuenta de la

exploración consciente del lenguaje fílmico. Y por otro lado determina, como ya expresamos, una dualidad en el plano enunciativo: el personaje-músico daría lugar a la materialización de las imágenes con su música, pero el meganarrador se haría también presente en la posición de la cámara, los encuadres marcados y la concepción del montaje.

Por otra parte, corroboramos que aquellos parámetros planteados por Raskin para el *buen funcionamiento* del guión en el corto de ficción no se encuentran balanceados sino complejizados. Rescatamos algunos: ¿Cómo acordar qué corresponde a la causalidad y qué a la elección si el personaje, víctima de un instante de *falta de inspiración*, se sumerge luego en la plena creatividad compositiva? Entendiendo al *collage* como una representación mental, una construcción subjetiva, ¿este es un evento impredecible que causa sorpresa o es coherente desde una lógica de ensoñación y delirio? Asimismo, y tomando esta hipótesis, la introspección pasaría a ocupar el lugar central de la narración por sobre una *necesaria* interacción. A su vez, en lo respectivo a la imagen y al sonido, el diálogo directamente se suprime por completo, y en vez de sonidos de eventos particulares que toman un rol importante en la acción apreciamos una música continua que *dirige* la acción. La banda sonora entonces no cumple la función de acompañamiento o anticipo sino que se postula como guía rectora de la imagen.

Por último, como comentan Fernández y Vázquez (1999), la ausencia de diálogos en el cortometraje pone el peso en la imagen, hecho comprobado en este ejemplo pero sin dejar de lado la importancia de la banda sonora en su eje musical. Finalmente, otra de las cualidades del corto de ficción clásico mencionada por varios autores, y que se erige como rasgo estructural del cortometraje en general –la condensación de los tiempos–, resulta aquí exacerbada y visibilizada de forma explícita desde el momento en que se realiza un montaje vertiginoso para representar un día en la ciudad en cuatro minutos reales.

3.3.2.- La productividad del cine de arte y ensayo

Contracampo (Rodolfo Kuhn, 1958) fue producido por la Asociación de Realizadores de Cortometraje y el libro estuvo a cargo de Manuel Antín. Director y guionista, máximos exponentes de la Generación del sesenta. Las características del cortometraje de ficción están atravesadas en este film por las exploraciones del lenguaje que determinan la modalidad de alternatividad estética, en correspondencia con una apropiación de las

cualidades del cine de arte y ensayo europeo. La materia del contenido consiste en la confrontación del campo y la ciudad, es decir, los contrastes que deja entrever el protagonista –prácticamente el único personaje demarcado en el drama– en su desplazamiento desde el interior del país hacia la capital. Y en este recorrido el relato ofrece comentarios narrativos así como articula rasgos de un realismo objetivo junto con otros del realismo subjetivo rompiendo de esta manera los cánones de la ficción clásica.

La autoconciencia enunciativa y narrativa se manifiesta desde el inicio, momento en el que se proyecta un plano de un hombre en la naturaleza –en la actividad de la pesca– con sobreimpresión de las luces de la ciudad por la noche (FIG. 14). Asimismo, en la banda sonora podemos oír sonidos disonantes –música concreta de Tirso de Olazábal– que no funcionan como anticipo ni acompañamiento de la imagen sino en tanto significantes expresivos emancipados, con un carácter perturbador. En esta secuencia inicial están contenidos los motivos, visuales y sonoros, que el film desplegará de allí en más. La figura del vagabundeo y la autonomía de las escenas, debilitándose con ellas los lazos causales, marcan el desarrollo. Un hombre deja la pesca –se rompe el *raccord* de dirección puesto que sale por la derecha del cuadro y entra al plano siguiente en el mismo sentido– y deambula por las calles de la ciudad.⁵ Llega a la pensión –instante en que regresan los sonidos disruptivos– y acto seguido, por intermedio de una elipsis, vemos imágenes encadenadas desde el interior del tren del campo y de la llegada a la ciudad, a través de planos subjetivos. Esta vez, vestido de traje y con una valija, el protagonista deambula por la ciudad, cuenta el dinero y sube a una montaña rusa. Aquí, dentro del juego, el realismo expresivo es explícito, puesto que la subjetividad del personaje se inscribe en la construcción narrativa a través del tambaleo y el movimiento brusco de la cámara. La subjetividad de la mirada continuará impactando en la imagen ya que por corte directo pasamos a una escena –sin lógica de causa-efecto– de la ciudad en la noche donde el personaje vaga por la calle, evidenciando la presencia de tiempos muertos. En este caso, la cámara sigue la mirada del hombre y en un segundo plano observamos los carteles luminosos de la ciudad, en movimiento y a través de un plano inclinado y en contrapicado, dando cuenta de la correlación entre esta imagen y la ocularización del personaje (FIG. 16). La fascinación del pueblerino en la ciudad que lo

⁵ Aquí el comentario narrativo abierto se hace presente nuevamente a partir del movimiento autónomo de la cámara cuando el hombre tira un cigarrillo a la calle y la cámara se corre deliberadamente hacia donde este cayó; y el movimiento giratorio de la misma en el interior de la rueda de la carreta (FIG. 15), inserto ajeno a la evolución narrativa de la acción.

desborda está anclada en esta recurrencia constante a la subjetividad junto con el retorno de aquellos sonidos disonantes. Luego se sucede un montaje rítmico entre tomas cenitales del personaje, cada vez más alejadas, y planos contrapicados de un edificio imponente, en clave de mirada subjetiva. El personaje prosigue con su deambular y en esta oportunidad pareciera buscar empleo, sin embargo los carteles advierten sólo la necesidad de mano de obra calificada. En la escena siguiente vemos al hombre que vuelve a la pensión y tira al suelo el poco dinero que lleva en los bolsillos, hecho que podría formar parte del contexto de un personaje que presenta motivos no explicados o poco claros y que vagabundea sin un fin particular. Situación típica del cine de arte y ensayo donde se desdramatiza la narración, equiparando lo trivial (el ocio) con lo relevante (la necesidad de trabajo). De esta forma, las acciones se aplacan y el clímax se diluye.

Ahora bien, la secuencia final contiene una gran densidad de significación. Nuevamente, sin un nexos causal lógico, el personaje llega a un cementerio donde por primera vez en el relato interactúa con otro individuo y mantiene un breve diálogo. La palabra, reducida al mínimo, se reserva sólo para el desenlace y el modo de llevarla a cabo señala una vez más la presencia de una narración autoconsciente: en lugar de utilizarse el plano-contraplano tradicional para filmar un diálogo, ambas personas involucradas están sentadas una al lado de la otra y la cámara se corre horizontalmente en un movimiento rápido hacia quien tiene la palabra. Lo interesante no es sólo cómo se dice sino *qué se dice*. En dicha escena se recrea y resignifica, a través de una situación dramática, un fragmento del poema de Rafal Obligado, *Santos Vega La muerte del payador*, donde el gaucho argentino sucumbe ante el Diablo en la persona de Juan sin Ropa. Este final simbólico cierra la confrontación propuesta entre el campo y la ciudad en la cual el pueblerino no logra sobrevivir a la inmensidad avasalladora de la capital.⁶

En *Crimen* (Ricardo Becher, 1962) también hallamos rasgos del cine de arte y ensayo europeo que confrontan con la estructura de una narración clásica de ficción al interior de la estructura propia de un film breve. Nuevamente contamos con un sólo personaje protagonista y una única línea narrativa, aparentemente simple: un obrero deja su trabajo en la construcción para ir a un bar a *planear* un crimen. El relato no efectúa una

⁶ Dicha instancia podría ser una actualización de la siguiente estrofa del poema: “Como en mágico espejismo, /al compás de ese concierto, /mil ciudades el desierto /levantaba de sí mismo. /Y a la par que en el abismo /una edad se desmorona, /al conjuro, en la ancha zona /derramábase la Europa, /que sin duda Juan Sin Ropa /era la ciencia en persona”.

condensación del tiempo narrativo a la manera de un cortometraje clásico puesto que la verdadera acción –si es que podemos hablar realmente de un personaje que acciona– se produce en treinta segundos y en otro plano diegético; el resto es tiempo muerto.

El corto comienza con un lento *travelling* de aproximación al obrero que se encuentra en pleno trabajo. El ruido de las máquinas es estruendoso y se transforma en un elemento perturbador, no sólo para el espectador sino para el personaje principal que desea entablar un diálogo con su jefe pero le resulta imposible. Como consecuencia, fastidiado, el hombre se retira y camina por la calle hasta que entra en un bar. La interacción con otros personajes es escasa. Allí coinciden una madre y su hijo, pero el protagonista no mantiene más que un contacto visual con el niño, y cruza pocas palabras con el mozo. Los momentos de introspección cobran mayor relevancia. Sentado en una mesa el joven concreta anotaciones en un plano. Aquí el comentario narrativo abierto se hace presente: movimientos de cámara y encuadres poco comunes anticipan la fugaz y repentina ráfaga de subjetividad que tendrá lugar poco tiempo después. La cámara se acerca al muchacho que se está en su mesa haciendo notas sobre un papel; luego en plano cenital esta recorre la mesa del mismo en un claro ejemplo de autonomía. Una mosca cae dentro de su vaso de leche. El joven juega con la mosca hasta que decide empujarla intencionalmente hacia el interior del vaso (FIG. 17). En este instante se produce un quiebre que plasma la subjetividad del personaje en la construcción espacio-temporal de la escena: al caer la mosca pasamos por corte directo a un plano oscurecido –resultado del trabajo en fotografía de Ricardo Aronovich– donde visualizamos al personaje central ahorcando a una mujer a través de un movimiento brusco de cámara (FIG. 18); se rompe un espejo –es el único sonido que oímos en la escena– y se congela la imagen para derivar inmediatamente en una toma estática de la mosca y el vaso de leche en plano detalle al tiempo que escuchamos el sonido de una bocina que nos devuelve al tiempo presente de la ficción. Finalmente el joven saca la mosca y se toma el vaso de leche. Si bien aquellas imágenes en donde se produce el asesinato podrían representar el recuerdo del hecho por parte del personaje –y de esta forma constituirse en un simple *flashback* que la narración emplea para recuperar y brindar información al espectador– o el anticipo de una acción futura en la diégesis –un *flashforward*–, la estructura de la escena sin embargo expone otra realidad: la del inconsciente humano. El propio director describe con minuciosidad dicho procedimiento que comporta un grado de mayor conciencia dentro de la modalidad de alternatividad estética:

A diferencia del *flash-back*, que es retroceder en el tiempo, el *flash-in* es la interiorización repentina: ir de pronto a ver lo que el personaje piensa o fantasea. Yo quería hacer un experimento formal: realizar un *flash-in* que fuera muy breve, pero que estuviera hecho con muchos planos. Y quería contrastar muy fuertemente el modo narrativo del mundo real con el modo narrativo de lo interno (...) Para eso usé recursos que podríamos llamar tramposos, como no sincronizar totalmente el *flash-in* sino colocar sólo algunos ruidos fuertes. Así que, entre el pase de la luz a la oscuridad, la cámara en mano, la velocidad del montaje y el uso del sonido, se daba la impresión de algo brusco y brevísimo (...) (citado en Peña, 2003: 56).

Ya fuera del bar el personaje da cuenta de su retorno al trabajo por medio de un breve intercambio de palabras con otro individuo, momento en el cual el sonido disruptivo de las máquinas reaparece. Este final abierto que no resuelve de ningún modo el tópico del crimen podría enmarcarse dentro de los rasgos del realismo objetivo. Asimismo, y si bien la figura del deambular es un poco más tenue que en el cortometraje analizado anteriormente, la noción del personaje con motivos poco claros se hace presente.

Ahora bien, exploremos brevemente cómo estas cualidades inciden en las características estructurales del film breve de ficción. En relación a lo planteado por Vanegas Bolaños y Villegas Ruiz (2008) podríamos decir que el conflicto no se exhibe tempranamente, de hecho queda inconcluso, ya que no sabemos realmente si se cometerá –o cometió– el crimen. En este sentido, el acontecimiento único que según Ickowicz (2008) transformaría la vida del protagonista aquí está ausente, ya que no tenemos la certeza de si tendrá lugar o si se trata sólo del deseo y la imaginación del personaje. En segundo término, la presentación del personaje no se realiza mediante la acción en sí –como dijimos este no acciona– sino a través de su conciencia. Y la tercera cuestión se quiebra a medias: diálogos cortos, sí, pero sin subtextos. Las frases pronunciadas a modo de pregunta-respuesta son intrascendentes: “¿a dónde vas? – a laburar”; “¿cuánto cuesta? – ¿un helado? Veinte pesos”; “¿se puede cerrar la cortina? – sí, cerrala”.

En cuanto a los parámetros de Raskin (1998, 1999b) previamente señalados, algunos se presentan balanceados y otros no. Entre los primeros, podríamos decir que el personaje interactúa con los objetos: el lápiz y el papel, la mosca, el vaso de leche. En cuanto a

los segundos, el vínculo entre la causalidad y la elección se complejiza: no se especifica cuáles son los motivos que llevan al protagonista a ¿pensar, desear, cometer? un crimen. ¿Qué es lo que viene determinado por el contexto y cuál es la elección del protagonista? Por último, los sonidos no acompañan o anticipan a los eventos narrativos sino que los irrumpen o entorpecen: las máquinas en la construcción, el plato roto, el ruido de la bocina que hace volver al protagonista del estadio de ensoñación.

El ciclo (Raymundo Gleyzer, 1964), producido por una pequeña productora –Grupo Retaguardia– y realizado en el marco de la Escuela de Cine de la Universidad Nacional de La Plata, toma asimismo los caracteres del cine de arte y ensayo para generar en este caso una crítica a esa generación sin compromiso que pone en escena –los jóvenes argentinos de clase media en los años sesenta–, aunque el borde entre la crítica y la puesta en valor es muy fino. A la salida de una fiesta un grupo de jóvenes se propone jugar a las *chocadas*: en lugar de correr una carrera, uno de los autos debe chocar al otro. Finalmente el choque no se produce por el arrepentimiento del muchacho que conduce. Rápidamente se cambia de ambiente donde las mujeres charlan por un lado y los hombres por el otro. Ellos empiezan a hablar de cosas *pesadas*: robos, asesinatos y próximos *trabajos* que deben realizar, sin ninguna explicación ni motivación racional. Al mismo tiempo la cámara sondea la zona portuaria en plena jornada laboral (FIG. 19). El corto termina con la misma imagen de la salida de fiesta.

A diferencia de los ejemplos antes analizados, aquí no estamos frente a un sólo protagonista sino a un grupo de personajes. Ahora bien, el conflicto, que suele presentarse de forma temprana, se manifiesta también en este film diseminado en el interior de los propios personajes. Estos conflictos internos, característicos del cine de arte y ensayo, están anclados en un contexto socio-político preciso: el descreimiento y la apatía generacional. Así como la fuerza antagonica no está materialmente presente, los índices de acción se reducen. De hecho, no hay una progresión clásica de la acción dramática hacia un clímax que desembocaría en el desenlace. El momento de tensión se produce casi al comienzo –la chocada–, después es todo tiempo muerto. Los personajes, deambulan.

Por otro lado, la autoconciencia narrativa tiene asimismo lugar en el relato. Encuadres y tomas poco usuales marcan el ritmo frenético de los preparativos del juego: toma cenital con *travelling* que contempla a los personajes dentro del auto, primeros planos y

primerísimos planos a los rostros, planos detalle de la rueda y de las manos (FIG. 20 y 21). La ansiedad y la incertidumbre del evento por venir se producen gracias a los encuadres cerrados y fragmentarios dentro del vehículo y un montaje corto y rápido en el instante previo al hecho. Se evidencia de esta manera la autonomía de la cámara y la exploración del lenguaje fílmico. A su vez, inmediatamente antes de la charla sobre cosas *pesadas*, con la misma superficialidad que exhibían los personajes durante todo el recorrido, un plano semi-congelado de estos posando que denota una aparente frivolidad en ellos pone al descubierto el artificio cinematográfico (FIG. 22). Ya en el río, mientras los jóvenes continúan su vagabundeo por la costa, la cámara nos muestra imágenes del puerto y sus trabajadores en plena jornada laboral. Como hemos comentado, el corto finaliza con la misma imagen de la salida de fiesta. El final abierto característico del realismo objetivo es reemplazado por uno circular con la misma connotación de no-conclusión narrativa, pero cuya repetición –en este caso– nos incita a pensar en la ausencia de una transformación en la vida de los personajes. Todo sigue igual. De allí el título de la obra, en su sentido literal y figurado.

3.3.3.- Expresión de la modernidad en el nivel semántico e ideológico de los cortos de ficción

La subjetividad en el cine moderno no sólo irrumpió en el nivel del lenguaje cinematográfico sino también en el plano temático. Todos los cortos de ficción aquí analizados abordan conflictos interiores de los personajes, plasmados en la imagen a través de las innovaciones formales que ya hemos estudiado. Ahora bien, estas problemáticas existenciales propias de la época y del cine de este período a nivel mundial, estaban ancladas –en algunos de los ejemplos locales– en un contexto particular que le imponía a los sujetos retratados un condicionamiento social. Este impulso referencial, que incorpora los tópicos de las clases sociales, el obrero y el trabajo, determina por momentos el mero registro del conflicto y por otros una voluntad de crítica social.

En *El amigo el niño limpiabotas* materializa como real el deseo y la ilusión acerca de un valor tradicional: la amistad. El conflicto interno se traduce en el problema de la división de clases y la incomunicación, que se exhiben a través de una puesta en escena que apela a la sensibilidad y a la emoción del espectador –con cierta reminiscencia neorrealista–, y no en clave de un explícito cuestionamiento social. Cabe resaltar que

estas temáticas, incluida la presencia del niño como actor social activo, formarán parte de la posterior filmografía de largometraje de Favio; y asimismo podremos encontrarlas, con implicancias estéticas y funciones políticas diferenciadas, en ciertos cortometrajes de la categoría documental durante la misma fase.

Lucho Robledo y *Crimen* articulan las problemáticas internas e individuales de dos obreros con la insatisfacción laboral. En ambos casos la clase trabajadora se hace presente, y en el primero la temática social deja entrever una leve crítica en la exposición de una realidad. Este cortometraje plantea el problema acerca de las condiciones de trabajo y la alienación del obrero, un actor social que tuvo a nivel local – y pronto tomaría nuevamente– un peso muy importante. Allí el mundo del tango aparece como un espacio de escape y liberación frente a la apatía y la infelicidad que el empleo provoca en el protagonista. La disconformidad con el salario y la patronal son cuestiones también aludidas en este film breve. En el segundo, la alienación del obrero de la construcción conforma el entorno que condiciona a este joven en búsqueda de sí mismo –tópico propio del cine de arte y ensayo– y que vuelca su conflicto en la preparación/imaginación de un crimen.

En *Contracampo*, si bien no hay una denuncia formulada, se atisba un intento por constatar una realidad social a través de una ficción realista entremezclada con fuertes marcas enunciativas. Como bien comentamos, el tema del cortometraje es la oposición campo/ciudad anclada en el intento del protagonista proveniente del interior del país por adaptarse a la vida en la capital. La estética del vagabundeo, los objetivos poco claros y la desdramatización de la narración, premisas del cine de arte y ensayo, adoptan en este ejemplo asimismo una significación particular que nos permite arriesgar un leve matiz dentro de una modalidad de alternatividad socio-política. En el instante en que el personaje deambula en búsqueda de empleo y sólo percibe la necesidad de mano de obra calificada se produce el registro de las posibilidades de inserción laboral en este pasaje del campo a la ciudad. A su vez, el gesto posterior de arrojar el dinero al suelo da cuenta de la frustración que genera para el migrante esta situación conflictiva de trabajo.

El ciclo en principio toma algunos de estos elementos: el deambular, los personajes con falta de objetivos y motivos no explicados, y el registro de una realidad contigua a la de los protagonistas –el trabajo en el puerto–. El film concluye del mismo modo que

comienza, sugiriendo la rutina, el ciclo de los jóvenes que juegan con la vida sin tomar responsabilidades, como aquellas que habría que asumir por ejemplo para obtener y mantener un empleo. No obstante, como hemos expresado, también podríamos entender la perspectiva ideológica del cortometraje en tanto cuestionamiento a esta juventud abordada. Ahora bien, ¿qué elementos nos permiten postular que dicho corto realiza una crítica a esa generación y no se posiciona como sujeto enunciador partícipe de la misma? Mientras que cierto cine –de corto y largometraje, principalmente nucleado alrededor de la Generación del sesenta– retrataba a una generación de clase media que carecía de proyectos, sintiéndose parte de la misma; este film breve pareciera proponer un punto de vista distanciado que enjuicia a esta generación y por ende a este cine, adquiriendo de este modo un carácter metatextual. El tema musical *Te hicieron la pera* de Palito Ortega –ícono de la música y la cultura popular– a la salida de la fiesta, que contrasta con una clase media-alta; la banalización del trabajo: “parece que hay tipos que trabajan todavía”, dice uno de los personajes al tiempo que vemos las imágenes del puerto; la desvalorización de la mujer: “hay que traer otras minas”, dice otro; la delincuencia y el vicio como moneda corriente: “hay que traer mucha falopa”, concluye uno, ironizan los problemas existenciales de la clase media argentina de los años sesenta que el propio cine llevó a la pantalla. Cabe resaltar que Gleyzer luego sería uno de los máximos exponentes de un cine político y comprometido. Sin embargo, en este cortometraje, utiliza los caracteres del cine de arte y ensayo para formular su juicio. Es por este motivo que incluimos a *El ciclo* dentro del mismo grupo de films que se apropian de los rasgos de esta tendencia surgida en el viejo continente.

Por último, fuera de dichos parámetros de registro o crítica social, *Francisco* recurre al conflicto interno del personaje bajo la forma del delirio para conformar una ficción cinematográfica que se erige como un experimento a nivel social. Es la función psicológica y sociológica la que predomina en la modalidad del psicocine, entendiendo al séptimo arte como un vehículo de intervención y transformación de la sociedad –en esta oportunidad se trata de los pacientes de un hospital neuropsiquiátrico–. Si bien el cine y la ciencia se han acercado desde los primeros tiempos del cinematógrafo en nuestro país, en este caso el objetivo social de esta modalidad es novedoso, al tiempo que utiliza desde lo formal un lenguaje en perfecta sintonía con la *modernidad*.

3.4.- El corto y el largometraje de ficción en la modernidad cinematográfica. Distinciones e intercambios

Con el propósito de confirmar de forma parcial nuestra hipótesis principal de trabajo, que plantea el carácter del cortometraje en tanto anticipo y acompañamiento de la modernidad cinematográfica argentina, proponemos en este apartado el análisis de ciertos largometrajes modernos de ficción provenientes de la Generación del sesenta en pos de observar, en los niveles del contenido y la expresión, algunas similitudes de abordaje en ambos metrajes. Como ya hemos comentado en el capítulo uno, no se trata solamente de constatar qué aspectos heredó el largometraje local del cortometraje, puesto que el desarrollo no ha sido exclusivamente evolutivo, sino que hubo intercambios entre estos y también aproximaciones diferenciadas provenientes de las características propias de cada metraje. A su vez, habría que señalar un tercer factor en esta relación debido a que tanto el corto como el largo argentino tomaron elementos de la modernidad cinematográfica europea –la inscripción de la subjetividad en el relato como rasgo central–, principalmente de esta tendencia extranjera cuyas cualidades han sido descritas en capítulos precedentes y exploradas en el análisis fílmico previo: el cine de arte y ensayo europeo. Si bien hemos podido atisbar en el corto ficcional la conjunción de estos rasgos con temáticas locales, en el largometraje de ficción nacional esta reconfiguración a partir de tópicos propios del contexto cultural del momento resulta aún más notoria: el problema de las clases sociales, el encierro y la apatía de la clase media, el enfrentamiento generacional, una crítica –apaciguada– hacia las instituciones.

Cabe recordar que en Europa muchos directores consagrados en los años sesenta habían asimismo comenzado sus carreras como cineastas en el film breve, y estos cortos ya planteaban algunos tópicos y formas expresivas que los aprendices retomarían luego en sus largos y que en algunos casos serían compartidos por directores de diferentes regiones del mundo, como los problemas existenciales de la juventud, el vagabundeo y las rupturas narrativas, entre otros. Hemos analizado en el primer capítulo, por ejemplo, los casos de Jean-Luc Godard –*Charlotte et Véronique, ou Tous les garçons s'appellent Patrick* (1957)–; Karel Reisz y Tony Richardson –*Mama no permite* (*Momma don't allow*, 1956)–; y Rainer Werner Fassbinder –*El vagabundo* (*Der Stadtstreicher*, 1966) y *El pequeño caos* (*Das kleine Chaos*, 1967)–, este último con un desarrollo posterior. Sin embargo, los circuitos alternativos locales difundían generalmente largometrajes

modernos y vanguardistas con cierto reconocimiento internacional, por lo que los cineastas argentinos podían únicamente visualizar estos cortometrajes en el terreno de los festivales. En este sentido, creemos que el corto y el largometraje nacional se nutrieron específicamente del largometraje europeo generalmente inmerso dentro de la tendencia del cine de arte y ensayo. Por tal motivo, resulta oportuno incorporar al análisis dos films emblema de esta corriente que nos permiten articular adecuadamente la triangulación en derredor a la modernidad cinematográfica constituida por el cortometraje argentino, el largometraje argentino y el largo europeo: *Sin aliento* (*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1959), como representativo de las rupturas narrativas y la autoconciencia enunciativa, y *La aventura* (*L'Avventura*, Michelangelo Antonioni, 1960), en torno a la estética del deambular, los conflictos interiores y los tiempos muertos, entre otros recursos.

Partimos entonces del comentario acerca de dichos films externos como base para luego examinar los largometrajes argentinos, y recuperar aquellos ejes explorados en los cortometrajes que remiten a estrategias narrativas y temáticas afines.

La aventura comienza con dos conflictos: uno, generacional, entre Anna y el padre –el problema del casamiento y la falta de comprensión y comunicación–; el otro, un conflicto interno que persistirá en el personaje de Anna hasta su desaparición: su indecisión y ambivalencia en materia amorosa que la lleva a actuar de forma extraña y cuyos motivos no son desarrollados ni profundizados. Cualidad indiscutible del cine de arte y ensayo que rescatamos en los personajes de *Contracampo*, *Crimen* y *El ciclo*. Anna mantiene una relación a distancia con su pareja, Sandro, y organizan un crucero junto a su amiga Claudia. Antes de embarcarse y luego de un mes de encontrarse separados Anna se muestra reticente frente a esta relación aunque al mismo tiempo siente comodidad. La contradicción será la pieza clave de su accionar: no quiere ver a su novio pero finalmente se dispone a tener un encuentro sexual con él haciendo esperar a su amiga; le demuestra su enojo por la situación de separación pero se abalanza sobre él, y en el acto sexual la cámara se posa sobre su rostro de insatisfacción y apatía –motivos recurrentes en el cine argentino del mismo período sobre los cuales repararemos a continuación–. En el crucero Anna se muestra distendida hasta que tras la proposición de Sandro para ir a nadar y la advertencia de los demás acompañantes por el peligro de la zona, actúa nuevamente de forma irracional: “Qué aburrimiento -expresa-, cuanta historia para un baño”, y acto seguido se arroja a las aguas. Unos instantes después

paraliza a toda la embarcación anunciando la presencia de tiburones, historia que posteriormente se develará como una mentira, sin conocerse sus justificaciones. Ya en tierra firme, Anna y Sandro discuten y el problema de la incomunicación se hace latente: ella siente que no puede soportar el tiempo de separación y que se ha acostumbrado a ello; él piensa que todo va a pasar. “Tenemos que hablar, ¿o estás convencido de que somos incapaces de entendernos?”, dice Anna; “¿Por qué debemos seguir discutiendo y hablando? Créeme Anna, las palabras no son necesarias, crean confusión”, expresa Sandro. Finalmente, Anna decide que necesita estar sola y eso es lo último que sabremos de ella. Nos abocamos al personaje de Anna a pesar de que los conflictos interiores están presentes en todos los personajes.

A partir de la desaparición de Anna la historia se centra en su búsqueda. No obstante, a medida que avanza el relato la relación entre Sandro y Claudia cobra protagonismo, relegando a un segundo plano la pesquisa de Anna aunque turbando sus conciencias a cada instante. De esta forma la narración se convierte en un juego de encuentros y desencuentros entre estos dos personajes en medio de un viaje eterno –la figura clara del deambular constante, no sólo material, físico, sino espiritual⁷ donde la sombra de Anna marca el fracaso de esta nueva relación de pareja que queda inconclusa. Por otra parte, como también veremos en el film de Rodolfo Kuhn *Los jóvenes viejos* (1962), aquí sobrevuelan las figuras del fracaso y la frustración: Sandro quiere dejar de trabajar para Ettore y volver a diseñar, profesión que abandonó por no poder amoldarse a los deseos de sus clientes y a las transformaciones contemporáneas.⁸

Finalmente, en pos de completar esta síntesis, debemos mencionar otros caracteres del cine de arte y ensayo presentes en la narración, además de la tipología de personajes derivada del realismo expresivo que ya ha sido señalada. Cabe resaltar especialmente el aplacamiento de la acción y la alineación de los momentos de tensión con aquellos de orden secundario. En términos de puesta en escena esto último se puede apreciar a

⁷ En palabras de Domènec Font: “Antonioni es el cineasta que mejor ha expresado esta errancia del sujeto en relación con la indeterminación del universo urbano, esta contigüidad entre ambientes y personajes que se explicita mediante una triple ecuación entre el espacio interior, el espacio arquitectónico y el espacio del encuadre” (2002: 311).

⁸ De un modo similar, y en torno al mundo del trabajo, sentimientos de frustración e insatisfacción invadían a los personajes de *Lucho Robledo*, *Contracampo* y *Crimen*.

través de los numerosos planos vacíos del paisaje,⁹ en donde los personajes entran y salen de campo, y los tiempos muertos que denotan la ausencia de progreso dramático. Como se expresa en *Michelangelo Antonioni: arquitectura de la visión* (1986), esto genera un respiro de ausencia, una suspensión, una tensión, un silencio (Mancini y Perella, 1986), que rompe la concepción narrativa clásica. De este modo, el sentido trasciende aquello que la imagen muestra. A propósito de esta última reflexión, y en relación al cineasta italiano, Roland Barthes hace mención al concepto de vacío proveniente de la filosofía china –que no tiene un valor negativo sino que se trata de una ausencia que genera dinamismo, energía– y termina por caracterizar al cine de Antonioni como un *arte del intersticio* (2001). Asimismo, en este film, las relaciones causales que se ven debilitadas por la falta de motivación de los personajes tienen su culminación en el nivel de la macro-estructura: el final abierto.¹⁰ No se resuelve la desaparición de Anna ni tampoco se confirma y sostiene el rumbo de la nueva relación entre Sandro y Claudia.

En *Sin aliento*¹¹ el personaje típico del cine de arte y ensayo también ocupa su lugar, sin embargo el comentario narrativo abierto toma un papel preponderante. La secuencialidad de las acciones del film es la siguiente: Michel roba un auto en Marsella para ir a París, y en el recorrido mata a un policía pero continúa su viaje. Luego le roba dinero a una amiga y busca a Patricia, una americana aspirante a escritora, quedándose con ella hasta que finalmente la policía lo encuentra por la muerte provocada. Aparece aquí claramente la figura del deambular y la noción del protagonista con objetivos poco claros. Ahora bien, las marcas de la enunciación general atraviesan el relato, como por ejemplo las tomas aéreas o la apertura y el cierre en iris para puntuar una secuencia, claro gesto de explicitación del artificio que se repite en el film. A su vez observamos disyunciones en el montaje, en los enlaces. Se trata de elipsis espacio-temporales muy cortas dentro del vehículo en el cual Michel y Patricia dialogan. El emplazamiento de la cámara es siempre el mismo, pero podemos apreciar el cambio espacial, y por ende temporal, en las transformaciones del paisaje. La conversación no se ve afectada por el corte, que abandona

⁹ Seymour Chatman estudia la importancia de los escenarios y el ambiente en las obras paradigmáticas de Antonioni. Ver: Wolkowicz, Paula (2004), *La deconstrucción del lenguaje cinematográfico clásico a partir de un nuevo modo de representación en el cine moderno*, Ficha de cátedra, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.

¹⁰ Como señala Pierre Leprohon, “desde un principio, las secuencias no se suceden para conducir la acción hacia su final, sino para exponer un estado, un caso, una situación de hecho y sus consecuencias” (citado en Font, 2002: 270).

¹¹ Para situar al film dentro de las características textuales y contextuales de la *Nouvelle Vague*, ver: Rimbau, Esteve (1998), *El cine francés 1958-1998*, Buenos Aires: Paidós.

su función tradicional de suprimir los momentos innecesarios. Del mismo modo, este mecanismo se produce cuando ambos están en la cama: cortes directos rápidos sin influencia en el flujo narrativo. Por último, podemos encontrar innumerables saltos en el eje que evidencian este reparo consciente en la construcción de la estructura narrativa.

Cruzando las fronteras, muchos de estos rasgos tendrán lugar en el cine argentino ficcional de largometraje. Puesto que tanto David José Kohon como Rodolfo Kuhn se han iniciado en el corto y luego proseguido su carrera en el film de larga duración, hemos escogido puntualmente dos de sus largometrajes –*Tres veces Ana* (1961) y *Los jóvenes viejos* (1962), respectivamente– para conformar el puente de la modernidad cinematográfica local. A su vez, haremos un comentario sobre otros films de la época, como *Los de la mesa 10* (Simón Feldman, 1960) y *La cifra impar* (Manuel Antín, 1962), que también dialogan con las temáticas del fracaso y la incomunicación; la autoconciencia enunciativa y la inscripción de la subjetividad en la construcción espacio-temporal del relato.

Precisamente, *Los de la mesa 10* –basado en la obra teatral de Osvaldo Dragún– es considerado el film inaugural de la Generación del sesenta, y reúne a varios de estos tópicos a través de algunas cualidades narrativas modernas, si bien la presencia del meganarrador se reserva a unos pocos movimientos autónomos de cámara y la subjetividad de los personajes no se imprime en la imagen de forma explícita. El film está centrado en la historia de dos jóvenes que se enamoran pero debido a la diferencia de clases encuentran obstáculos que les impiden sostener la relación. José es un mecánico de procedencia humilde; María es una estudiante universitaria de arquitectura perteneciente a una familia acomodada. Al comienzo se ven a escondidas, luego el vagabundeo se convierte en el único modo de concretar el encuentro puesto que el padre de María no aprueba que su hija construya una familia con un simple mecánico, por lo que decide no ayudarlos. Sin embargo, la incompreensión social y el choque generacional¹² se produce asimismo dentro de la familia de José, ya que la decisión del casamiento de la pareja traería como consecuencia el cese de la ayuda económica que el joven aportaba en su hogar. Las frustraciones acometen a los personajes en la búsqueda de nuevas fuentes laborales que les permitan proyectar su vida juntos. En palabras de Claudio España: “En términos de estética de la modernidad, con *Los de la mesa 10* nace

¹² Motivo clave en el cine argentino del período que se hará explícito a su vez en *Tres veces Ana* y en *Los jóvenes viejos* y que, con otras implicancias, tuvo lugar en *La aventura*.

el *deambular* en el cine nacional. La falta de un espacio para habitar, el recorrido, la mesa diez como un alto reflexivo –o ‘parada’– en el viaje circular. En las paradas se dice del amor, de la incomunicación, de la sociedad, de la reiteración de los fracasos” (2005: 99). Y otra de las novedades de este cine moderno podemos hallarla en el final, que es abierto. Los protagonistas no resuelven el problema de la diferencia de clases sino que evidencian su carácter irreconciliable.

Por otra parte, *Tres veces Ana* está dividida en episodios¹³ que relatan tres historias independientes sobre parejas inviables y sin rumbo posible,¹⁴ decreciendo en cada una el grado de realismo. La inestabilidad de los protagonistas, característica del personaje del cine de arte y ensayo preocupado por la propia existencia, en conjunción con la temática de la confrontación generacional, irrumpen en el relato mediante la construcción subjetiva de la imagen. La utilización de recursos formales tales como planos inclinados, cámaras subjetivas, imágenes mentales, repeticiones, movimientos giratorios de cámara y disyunciones espacio-temporales colaboran en la intención de romper con los viejos paradigmas de la familia, el casamiento y el trabajo.

El primer episodio denominado “La tierra” se centra en dos jóvenes, Juan y Ana, que toman relación por intermedio de una apuesta. Él trabaja en la sección administrativa de una empresa que contrata empleados y ella en una juguetería; ambos viajan en el mismo tren, hecho que adquiere un lugar destacado a modo de tiempo muerto. Luego de un primer desencuentro la pareja se consolida a partir de salidas al aire libre y encuentros sexuales en hoteles, acciones introducidas por planos vacíos que los personajes llenan con sus entradas a campo y que determinan el ritmo de la acción. Asimismo, la falta de comunicación y conciliación con los mayores puede apreciarse desde el comienzo, a través del silencio durante la cena en la familia de Juan; o los comentarios acerca de la juventud y su mundo por parte de su tío. Ahora bien, el punto de quiebre del relato se origina con el embarazo de Ana. Los miedos y la falta de compromiso de Juan incitan al aborto, a pesar del deseo de Ana por afrontar la situación. Finalmente, gracias a la ayuda del tío médico de Juan, el aborto se consuma, así como también se produce el punto de

¹³ Esta estructura es apropiada del realismo objetivo al estilo de *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946), pero con la particularidad de que la misma actriz (María Vaner) interpreta a Ana en todas las secciones.

¹⁴ Al respecto de dichas historias, Simón Feldman señala que se trata de “un tema tal vez corriente en cualquier latitud, pero que son encaradas aquí a través del prisma particular de un realizador ceñido a una realidad muy nuestra por sus ambientes y sus personajes descriptos crudamente pero con una mirada lúcida” (1990: 53-54). Esto justifica la noción de apropiación de elementos externos y no la mera influencia.

máxima tensión en el choque generacional. Por medio de frases como “qué juventud, se creen rebeldes y libres y no saben nada de nada”; “y ahora, ¿qué van a hacer? ¿Seguir como antes?”; “ahorren, cásense”, el tío critica el modo de accionar de la nueva generación; mientras que Juan no tiene un proyecto claro, aunque tampoco acepta consejos. La separación de Juan y Ana luego del aborto no será definitiva puesto que volverán a encontrarse para re-comenzar una relación cuyo rumbo resulta incierto. Por último, el comentario de la narración se restringe a unas pocas apariciones: el movimiento de cámara autónomo que nos presenta a los dos personajes, cada uno en su empleo; y la interacción entre la posibilidad de un plano subjetivo de Ana en el hotel y su inmediata aparición en campo dando lugar a la autoconciencia enunciativa.¹⁵ Finalmente, cabe destacar el papel protagónico de la ciudad que desborda a los personajes, como hemos analizado en el cortometraje *Contracampo* y cuya magnitud puede encontrarse trabajada de un modo diferente en *Moto perpetuo*, y que ocupará un lugar importante en el cine del período.¹⁶

El segundo episodio lleva el rótulo de “El aire”. Raúl, estudiante de matemáticas, es llevado por su amigo Pepe a una cabaña cerca del río donde la música, la fiesta, el alcohol y el sexo es lo único que les preocupa a los allí presentes. Raúl conoce a Ana, pero sus perfiles son bien distintos: él estudia, tiene un proyecto, quiere *vivir bien*; ella lo trata de *normal*, es divorciada, se besa y tiene sexo con cualquiera, y vive la vida *a la ligera*. A pesar de esto, Raúl pareciera interesarse en ella. Sin embargo, Ana juega con los hombres como lo hace con la vida –realiza una broma con el revólver que por poco le causa un daño–. A nivel formal este episodio es el más sobrio. Podemos destacar los encuadres cerrados, fragmentarios y oscuros en las escenas al interior de la cabaña, que gracias a la fotografía de Ricardo Aronovich dan cuenta del encierro, la densidad y la Nada misma que se impregna en el espacio compartido. Al final, Ana se retira con su grupo para continuar la fiesta en otro lugar mientras Raúl, confundido, regresa junto a Pepe a su barrio. Este final cíclico, representado por la fiesta permanente, de un lado, y el retorno a la vida cotidiana, del otro, se constituye como otra forma de no-conclusión narrativa que ya hemos vislumbrado en el cortometraje de Gleyzer, *El ciclo*.

¹⁵ En *Sin aliento* la imbricación entre la autoconciencia narrativa y la subjetividad del personaje es aún más evidente y recurrente. Por ejemplo, cuando Michel es perseguido por la policía motorizada, la cámara dentro del auto muestra la espalda del protagonista/conductor, gira en dirección a la parte trasera y vuelve rápidamente hacia el frente. Recorrido que en otras condiciones podríamos adjudicar a una toma subjetiva. Avanzado el film, en otro recorrido dentro del vehículo, la cámara se dirige hacia arriba y no podemos determinar de quién es realmente dicha mirada.

¹⁶ El detalle de las locaciones –Ramos Mejía y Vicente López en esta película; Tigre y Olivos en el largo de Feldman; Olivos y Mar del Plata en el film de Kuhn– son huellas del realismo perseguido.

En el tercer episodio titulado “La nube”, el protagonista, *monito*, trabaja como empleado en un periódico. Esperando el ómnibus, a través de una toma subjetiva, vemos al hombre mirar hacia la ventana de un edificio donde se encuentra una muchacha. No obstante, esta presencia comienza a llamar la atención cuando en la redacción el jefe le entrega una fotografía de un edificio para que marque la trayectoria de un hombre que se lanzó a las redes de los bomberos en un incendio –una noticia– y acto seguido por montaje directo aparece nuevamente esta mujer tras la ventana, como si se tratara de su propia imaginación, reparando luego la cámara en el rostro del personaje solitario y pensativo.¹⁷ Esta suposición se confirma minutos más tarde cuando *el monito* se recuesta en su habitación y por corte directo asistimos a una imagen mental del personaje anclada en el mismo espacio que la imagen del presente: aquel está en su habitación, la mujer entra allí y dialoga con él. Asistimos de este modo a una simultaneidad de dos tiempos distintos en un mismo espacio. La siguiente imagen mental se produce en el trabajo: repentinamente se apaga la luz, desaparecen todos los empleados y ella se hace presente. Lo interesante es que el personaje modela a su gusto esa propia imagen mental. La última de estas imágenes se sucede en su habitación donde entran en juego nuevas huellas de subjetividad: él la invita al cine allí, en su propia habitación, y entonces la iluminación cae bruscamente; se suben a la montaña rusa y la cámara realiza movimientos giratorios. Finalmente el monito sube a ese departamento y descubre que la muchacha de la ventana era una muñeca, dando cuenta la diégesis de la imposibilidad de materializar la fantasía. Aquí, la subjetivación del personaje en la construcción espacio-temporal del relato es la figura que domina la narración.¹⁸

Procedimiento que también vertebra la narración de *La cifra impar*, basado en el cuento de Julio Cortázar “Cartas de mamá”.¹⁹ El film pone en relieve, por medio de la subjetividad de los personajes materializada en la imagen, a una generación que sufre el

¹⁷ Este modo de marcación del plano mental es análogo al señalado en *El amigo* y en *Francisco*. En *Crimen* la cámara contempla brevemente la mirada del personaje, y en *Lucho Robledo* las señales no son evidentes, como tampoco queda claro en *Moto perpetuo* si el *collage* visual se trata o no de la imaginación del personaje.

¹⁸ Para acercarse a un estudio del film y su relación con el contexto local, e indagar en las cualidades generales de la obra de Kohon, ver respectivamente: España, Claudio (Comp.) (2005), *Cine argentino, modernidad y vanguardias 1957/1983*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, Vol. I; y Naudeau, Javier (2006), *Conversaciones con David José Kohon. Un film de entrevista*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

¹⁹ Para profundizar en el análisis del film y de la filmografía de Antín, se recomienda la lectura de: Oubiña, David (1994), *Manuel Antín*, Buenos Aires: Centro Editor de América latina; y SándeZ, Mariana (2010), *El cine de Manuel: un recorrido sobre la obra de Manuel Antín*, Buenos Aires: Capital Intelectual.

encierro. Aunque la *configuración subjetiva* del punto de vista no esté presente, otros recursos denotan el desequilibrio de las emociones de los personajes, como la movilidad constante y autónoma de la cámara. Nico, hermano de Luis y antiguo novio de Laura, la pareja actual de Luis, ha muerto, pero su presencia retorna a partir de las cartas de la madre y los recuerdos de la pareja protagonista. La mirada de los personajes evoca tiempos pasados que se transforman en *flashbacks* donde la subjetividad se exagera, puesto que nos introducimos en la interioridad de aquellos: por ejemplo, la secuencia del baile y el plano inclinado de Luis y Laura bailando; la cámara que se mueve como un péndulo y que prácticamente se introduce dentro del rostro de Luis. Nuevamente, el recurso del plano inclinado hace su aparición en otra de las sucesivas recuperaciones de pasado, esas imágenes-recuerdo, para nada objetivas ni neutrales, que retratan a Nico cuando sale a la calle enfermo. De este modo observamos cómo la subjetividad del personaje deja una huella en la construcción del espacio. En cuanto a la temporalidad podríamos mencionar tres consideraciones que marcan una articulación entre la subjetivación proveniente de los personajes diegéticos y la omnisciencia y autoconsciencia de la instancia enunciativa general: el tiempo suspendido, en la noción de personajes pensativos; el tiempo circular, en la repetición de la pesadilla que ataca a Laura; y la simultaneidad de imágenes del presente, con los protagonistas en la estación de tren, intercaladas con imágenes mentales del pasado, al final del film.²⁰

En este sentido, el conflicto interior de los personajes exteriorizado a través de una imagen mental que imprime las marcas de subjetividad en la organización del constructo audiovisual, y su vinculación diferencial con la presencia evidente del meganarrador, fue uno de los ejes que hemos estudiado en el cortometraje ficcional. Así como en *La cifra impar* la imagen mental toma el modo de una imagen-recuerdo, en *Crimen*, *El amigo* y *Lucho Robledo* se constituye en forma de fantasía –al igual que en *Tres veces Ana*–; en *Moto perpetuo*, probablemente en tanto imaginación creadora; y en *Francisco* bajo la modalidad del delirio.²¹

A propósito de *Los jóvenes viejos*, como bien señala Claudio España:

²⁰ En palabras de Claudio España: “Imágenes articuladas en función del tiempo real y del tiempo mental van esbozando, de a poco, el triunfo del lugar de lo fantástico (...) A través de las imágenes y por la intervención de las voces, el pasado y el presente se interpenetran y se interpelan” (2005: 134).

²¹ *El año pasado en Marienbad* (*L'Année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961) es uno de los máximos exponentes de un cine que experimenta –al límite– la subjetividad del personaje a través de imágenes-recuerdo, imágenes-tiempo, fantasías; y una relación ambigua con la instancia de enunciación mayor.

El film es paradigmático de los miedos, inseguridades y deseos de aquella generación de cineastas. Casi una declaración de principios. Fuertemente influenciada por la cinematografía europea (la *nouvelle vague*, las películas de Michelangelo Antonioni), sobre todo en las cuestiones formales, esta primera obra de Kuhn se extiende sobre la problemática de la soledad, el aburrimiento, el sinsentido de las acciones, la incomunicación, la insatisfacción constante, la falta de rumbo y la descripción despiadada del presente (2005: 129).

El relato comienza con un acto autorreflexivo que aglutina a los principales tópicos del film: Ricardo y Roberto deambulan por la calle cuando este último expresa sus deseos de tener dinero para filmar una película sobre jóvenes, a lo que Ricardo responde: “qué aburrido”. El tedio, el tránsito permanente y los sueños frustrados –Roberto quiere ser cineasta– triangulan el marco de la obra. Junto con Carlos Hugo, estos tres amigos representan a una generación donde, como dice el propio España, “el deambular y la falta de rumbo son modos de conocer y de volver visible la realidad oculta a diario” (2005: 124). Y así como en Antonioni se establecía un cortocircuito entre Anna y su padre, aquí también hay una confrontación con la generación anterior: los padres y el paternalismo; el modo en que estos jóvenes veían al peronismo y al cual le atribuían una justificación histórica de porqué estaban como estaban.²² Este es un claro ejemplo de apropiación de un rasgo externo y no una mera copia formal o estilística, aunque bien podríamos decir que el dilema existencial era un postulado universal de época.

Entonces, en este tránsito constante, entre el tedio y el aburrimiento de la ciudad, lo repetitivo que se torna aburrido, como por ejemplo ir al cine, estos jóvenes van a bailar y conocen a tres muchachas, pero ese encuentro se vuelve pasajero –tópico que se plantea en *El ciclo*–. Se trata en definitiva de la búsqueda de la Nada misma. Viajan a Mar del Plata²³ y conocen a otras tres mujeres cuyos novios no están presentes. El deseo de ellos es hallar su amor ideal, sin embargo las muchachas presentan los mismos conflictos interiores que estos. Aparece la idea del engaño, la falta de estabilidad sentimental y el

²² El propio director expresa acerca de los personajes que “caen constantemente en la realidad de lo que les pasa. Les encanta echar toda la culpa a la generación anterior y ellos mismos se definen como una ‘generación de transición’” (citado en Peña, 2003: 161).

²³ Durante el viaje se produce la mostración de las villas miseria que rodean a la ruta. Dentro de una posible modalidad de alternatividad socio-política el film estaría en un primer nivel de mero registro. Es decir, dan cuenta de esa otra realidad pero no hacen participar a esas voces.

descreimiento en los valores de lo tradicional –la negación del matrimonio y los hijos–. Finalmente, ninguna de las tres parejas formadas pueden lograr estar juntos, al igual que sucede en *La aventura* con Sandro y Claudia. No obstante, a diferencia del film italiano, los personajes aquí no presentan objetivos poco claros o motivos no explicados: es aún más extremo ya que se hace explícita la falta de rumbo y la desorientación total.

En resumen, las temáticas propias del contexto local están atravesadas en el relato por las tres corrientes del cine de arte y ensayo. Del realismo objetivo podemos señalar el final abierto y la narración inconclusa, como hemos observado en *Crimen* y de un modo similar en *El ciclo*, y la presencia constante de los tiempos muertos, también recurrentes en los dos cortos mencionados. Por ejemplo, los tres personajes masculinos están en la costanera sin hacer nada, el aburrimiento los invade y esta no-acción pasa a un primer plano narrativo. De esta forma se produce la equiparación de los momentos de clímax con las situaciones accesorias. En cuanto al realismo subjetivo, ya hemos dedicado una reflexión al estatuto del personaje. Por otro lado, la subjetividad tiene sus incursiones principalmente a modo de ocularizaciones: las villas miseria en la ruta a través de la mirada de los jóvenes; sucesivas tomas subjetivas de Sonia deambulando por la calle y visualizando a los niños; la cámara que reemplaza a este mismo personaje femenino en la playa, instantes previos a la confesión del embarazo a Roberto. Otra forma de inscripción de la subjetividad en la construcción de la imagen es la conjunción de planos inclinados y movimientos pendulares de la cámara en la escena íntima entre Sonia y Roberto, cuando ella baila.²⁴ Por último, el comentario narrativo abierto está asociado a al recurso expresivo de la autonomía de la cámara y el encuadre. Rescatamos dos modalidades: la primera, en el momento en que los tres jóvenes se encuentran en la costanera y reflexionan sobre su situación. Primerísimos planos a los rostros seguido del alejamiento de la cámara *comentan* la acción. Se trata de un gesto subjetivo que no proviene de los propios personajes sino de la instancia enunciativa general, como ocurre en *El ciclo* a través de los primeros planos fragmentarios y el movimiento independiente de la cámara dentro del auto, previo a la chocada; o la cámara autónoma que se aproxima al joven en el bar y desemboca en un primerísimo plano de su rostro, en *Crimen*. En segundo lugar, señalamos el estilo indirecto libre que superpone la primera y la tercera persona, colocando la cámara por detrás de los hombros del personaje y desenfocando la imagen

²⁴ De forma análoga podemos citar los planos inclinados y las ocularizaciones en *El amigo* y en *Contracampo*.

del fondo. En la playa, tanto María Cristina como Sonia son tomadas a través de este procedimiento, donde el yo-enunciador se fusiona con la visión particular del personaje.

Como conclusión, hemos desarrollado en este apartado final dos rasgos que nos permiten corroborar parcialmente la participación del cortometraje argentino en la modernidad cinematográfica: el vínculo estrecho del corto ficcional con el largometraje moderno y la apropiación de las cualidades del cine de arte y ensayo europeo, corriente claramente asociada al cine moderno del viejo continente. Ahora bien, no todos los cortometrajes del corpus están en conexión directa con esta tendencia. Sin embargo, las temáticas de impulso referencial y los problemas de índole psicológico-existencial, expresados a través de la inscripción de la subjetividad en la construcción del relato y que tuvieron lugar en parte del corpus de cortos descripto, son premisas que exceden al cine de arte y ensayo y que se instalan en tanto conceptualizaciones del cine moderno en su aspecto más general.

La relación entre el corto y el largo de ficción local, como bien expresamos, no adquirió la modalidad de un mero progreso evolutivo sino que se manifestó bajo la forma del intercambio y la suscripción conjunta a un espíritu de época. Hemos constatado la subversión de algunas reglas de la narrativa clásica que fueron compartidas por los dos metrajes. En cuanto a la innovación del lenguaje cinematográfico, observamos ya los recursos accedidos por ambos con la intención de plasmar la subjetividad en el relato y llevar a cabo la explicitación de la instancia enunciativa principal. No obstante, a pesar de esta evidente ligazón, hemos analizado a lo largo del capítulo algunas particularidades del cortometraje de ficción que en cierto modo lo diferencian del largometraje, a saber: escasez y/o ausencia de diálogos; trama simplificada; pocos personajes; unidad temática; efectividad y utilización particular del sonido. Asimismo, la radicalidad de algunas propuestas como la de *Francisco*, o la exhibición pura de procedimientos cinematográficos básicos al interior del *collage* visual en *Moto perpetuo*, por citar algunos ejemplos, parecieran tener mayor receptividad y adecuación en un armazón breve. De hecho, podríamos arriesgar la premisa de que la experimentación estética extrema en la última historia de *Tres veces Ana*, cuya estructura responde a lo episódico, está también contenida en una disposición narrativa breve.

Apéndice fotogramático »« Cortometrajes de ficción



(FIG. 1)



(FIG. 2)



(FIG. 3)



(FIG. 4)



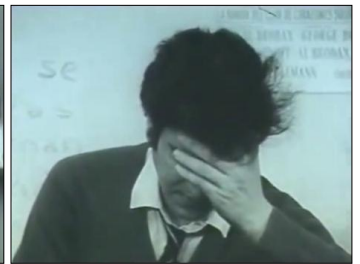
(FIG. 5)



(FIG. 6)



(FIG. 7)



(FIG. 8)



(FIG. 9)



(FIG. 10)



(FIG. 11)



(FIG. 12)



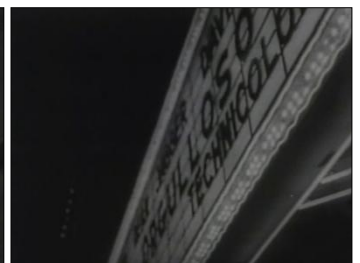
(FIG. 13)



(FIG. 14)



(FIG. 15)



(FIG. 16)



(FIG. 17)



(FIG. 18)



(FIG. 19)



(FIG. 20)



(FIG. 21)



(FIG. 22)

4

El cortometraje documental

*“El cine nunca muere, gracias al documental y al cortometraje.
En los períodos de sequía, cuando el largometraje de ficción
mendiga un espacio y no lo consigue, el documental
y el cortometraje son el recurso de la supervivencia.
Siempre hay alguien que con las manos
y los pulmones realiza aunque sea un corto cortísimo,
metro a metro, para decir algo sobre su país y su sociedad”
(Gumucio-Dagrón, 2015: 2).*

4.1.- Esquema teórico articulado en torno al cortometraje documental

Ciertas cualidades estructurales del cortometraje que hacen a la brevedad, como pueden ser la condensación del tiempo y la unidad temática, y que tienen lugar en el corto de ficción, son compartidas asimismo por el corto documental. Ahora bien, en la tendencia amplia del cortometraje documental social y político otras características cobran a su vez un capital protagonismo. Si bien la duración, que deviene en la concentración de la acción produciendo una intensidad mayor, es esencial para captar la atención del espectador; los objetivos perseguidos encuentran eco en la economía de medios, el bajo presupuesto y la marginalidad –intencional en algunos casos y obligada por el contexto socio-cultural e institucional en otros–. Es decir que, el cortometraje, relegado a los márgenes, en conjunción con el modelo documental, está en condiciones de explotar al máximo “su carácter de refugio y espacio de resistencia” (Pécora, 2008: 380). Refugio de nuevas ideas, sí. Resistencia a la convención, también. Pero por sobre todas las cosas defensa de los olvidados y oprimidos, y reacción frente al autoritarismo y la represión.

Por otro lado, retomando los rasgos vinculados a la duración temporal del hecho real y discursivo en el cortometraje, la importancia que el documental político le adjudica al receptor encuentra en las posibilidades del corto un vehículo eficiente para lograr su cometido. Como bien expresan Mariangel Bergese, Isabel Pozzi y Mariana Ruiz, “el espectador del corto adopta una actitud diferente ante lo que ve, porque prevalece en él la idea de fugacidad que lo obliga a mantener una atención constante. Como receptor activo es el que completa los hechos” (1997, parra 5). En este sentido, el cine documental político, a través de una conexión directa, inmediata y efectiva con el auditorio,

construye un destinatario activo en tanto componente dinámico dentro del proceso de comunicación, sobre el cual recae la responsabilidad y el compromiso de la reflexión, la toma de conciencia y/o la determinación de acción. De este modo, el concepto de efectividad responde a una doble articulación: como atributo del corto en cuanto al contacto fluido entre enunciador y enunciatario, y como criterio político cuyo sentido fue acuñado por Susana Velleggia (1986). Este apunta a las consecuencias extracineamatográficas que se desprenden de la relación del cine con sus destinatarios. Según la autora, “el concepto clave de efectividad asociado a la utilidad social del cine (...) quedó establecido como requisito de toda práctica cinematográfica comprometida con sus circunstancias históricas” (1986: 90). Podríamos pensar que a partir de la conjunción de ambas acepciones el cortometraje documental se convierte en un vehículo eficaz capaz de generar procesos de reflexión y ruptura de los condicionamientos perceptivos en derredor a la realidad social, pesquisas claves en el cine documental político-militante.

Por último, en este camino de aprehensión del espectador, resulta pertinente traer al campo de juego la noción de dispositivo. Según Rubén Dittus Benavente, apoyándose en las formulaciones teóricas del italiano Giorgio Agamben, “cualquier cosa que tenga la capacidad de orientar, capturar o modelar el pensamiento y de generar estados mentales es un dispositivo. Siguiendo ese razonamiento, el cine documental político asoma como uno de los más eficaces mecanismos de creación de subjetividad” (2012: 83). El concepto de dispositivo aplicado al campo cinematográfico está centrado en los efectos de control que el régimen de producción ejerce en el ámbito de la recepción. El cine documental político, a través de ciertos procedimientos narrativos, enunciativos, argumentativos y estéticos, pretende asegurar y orientar una determinada relación entre el espectador y el referente extra-artístico. En este sentido, creemos que las potencialidades del cortometraje radicalizan aún más la noción de dispositivo en esta corriente fílmica.

Finalmente, como en el caso del corto ficcional, la marginalidad y la ausencia de condicionamientos comerciales posibilitan también que el cortometraje documental disponga de una mayor libertad estética. Todos los cortos documentales dentro del corpus seleccionado experimentan con el lenguaje cinematográfico alcanzando en algunos ejemplos altos niveles de subjetividad y poeticidad; plasmando en la imagen, de forma más o menos explícita, las huellas de la enunciación.

Ahora bien, las innovaciones en la modalidad de alternatividad estética de cierto cortometraje documental argentino, y asimismo de algunos largometrajes documentales del período, se construyeron en función de apropiaciones extranjeras que terminaron por constituir un entramado original y específico de acuerdo al contexto socio-político del momento. En principio, podemos observar en los textos fílmicos algunas premisas del neorrealismo italiano: el impulso referencial, el rodaje en exteriores y el rescate de actores sociales ausentes en la imagen hasta la fecha.¹ Como hemos señalado en el capítulo uno, estos lineamientos estéticos fueron posibles gracias a los avances tecnológicos en términos de movilidad, iluminación y sonido. En Europa y Estados Unidos estas transformaciones técnicas permitieron el surgimiento de dos tendencias dentro del documental, el *cinéma vérité* y el *direct cinema*, que llevaron a Nichols (1997) a plantear las modalidades observacional y participativa dentro de esta categoría fílmica. La observación directa de la realidad y la participación activa del documentalista no tuvieron lugar de forma pura y esencialista en el corto argentino. Asimismo, la voz en *over* típica de la modalidad expositiva, predominante en el cine documental del período anterior, es un procedimiento que persistió en esta fase pero que entró en contacto con nuevas formas expresivas. En definitiva, dos manifestaciones centrales atravesaron estas modalidades conformando un corpus de cortometrajes documentales particulares: las implicancias del cine histórico-materialista y la aparición de nuevas voces en la diégesis.

En cuanto a la primera, como bien ha estudiado David Bordwell (1996), el impacto que causó esta corriente en el cine político de los años sesenta fue el de incentivar una reflexión sobre la representación en paralelo al interrogante político. La narración autoconsciente propia del cine histórico-materialista se articuló con los objetivos perseguidos en el corpus local a través de la incorporación de intertítulos, dibujos, animaciones, canciones, planos congelados, primerísimos planos, movimientos autónomos de la cámara, virajes a negro que funcionan como hiatos o cortes narrativos, y la presencia marcada del montaje.² De este modo, los fines contrainformativos, la crítica, la denuncia, la concientización y el llamado a la acción, que forman parte de la

¹ Cabe destacar que esta vocación realista puede encontrarse ya, de forma esporádica, en algunos largometrajes de ficción del período clásico-industrial, como por ejemplo: *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939), *Pelota de trapo* (Leopoldo Torres Ríos, 1948), *Los isleros* (Lucas Demare, 1951) y *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952). A partir de finales de los años cincuenta, y a lo largo de las dos décadas siguientes, la representación de los marginales se convirtió en una tendencia que tomó protagonismo en el cortometraje documental ajeno a la industria cinematográfica.

² Enfatizamos que este rasgo de *modernidad* se conjugó con las cualidades del corto ya mencionadas.

práctica política, no fueron plasmados únicamente por los sujetos que la cámara abordaba sino precisamente por la instancia enunciativa general que se exhibía de forma omnisciente y omnipotente. Asimismo, otros rasgos del cine soviético fueron recuperados en el cine documental político de cortometraje argentino: el esfuerzo cognitivo por parte del receptor –cualidad descrita en torno al concepto de efectividad– y la concepción del personaje como supraindividual –la clase trabajadora, la comunidad marginada, los estudiantes–. En definitiva, la conciencia en términos políticos se entrelazó con la reflexión sobre las potencialidades del propio medio, y es allí donde residió la productividad del cine soviético histórico-materialista.

No obstante, cabe aclarar que si bien existe en este corpus una voluntad de reparo sobre las formas expresivas, puesto que efectivamente se reflexiona en torno a cómo mostrar la realidad histórica pasada e inmediata y no se oculta la selección arbitraria de las imágenes, siguiendo el planteo de Christian Metz (1991) acerca de las modalidades de enunciación no podríamos afirmar plenamente que dichas obras contienen más elementos de una *enunciación marcada* que de una *enunciación transparente*. Es decir que no se intenta borrar por completo las marcas del proceso de producción del film pero no siempre asistimos a un comentario explícito sobre la instancia de la representación, como quizás hemos podido observar en la categoría ficcional.³ Por ejemplo, Gustavo Aprea (2012) traslada estas nociones al campo del documental y a partir de parámetros como la narración, la argumentación, la configuración, la verosimilitud y la interpretación –entre otros–, analiza los rasgos de cada modo enunciativo. Un relato lineal y una argumentación explícita y conclusiva, propios de la enunciación transparente, priman en los cortos socio-políticos por sobre la dispersión del relato y la argumentación interrogativa –cualidades de la enunciación marcada–. Ahora bien, no siempre las relaciones entre imágenes y sonidos tienden a reforzar el efecto de realidad sino que en varias oportunidades se utilizan operaciones metafóricas en su articulación, rasgo de la enunciación opaca. Por otro lado, generalmente una mirada social propone interpretaciones cerradas, característica de una enunciación transparente, aunque la visión personal del artista sea fácilmente reconocible.

³ En los pocos ejemplos documentales analizados por fuera de la vertiente social y política, la autoconciencia enunciativa y la reflexión sobre el medio son los ejes centrales sobre los cuales se organizan los cortos, y se manifiestan a través de diversos grados de opacidad.

A pesar de dicha observación insistimos en la inclusión del cortometraje documental del período dentro del marco de la modernidad cinematográfica, puesto que este presenta rupturas frente al documental tradicional que hemos examinado en el capítulo uno, y demuestra asimismo una visión subjetiva del hacedor sobre las potencialidades estéticas. Probablemente, la reflexión sobre el medio estuvo supeditada, en este cine particular, a los fines sociales y políticos. En este sentido, retomamos las apreciaciones de Lauro Zavala (2005) acerca de la definición de la modernidad cinematográfica sustentada por el postulado de la *novedad contextual* o *contingencia*. Quizás la especificidad de cierto corto documental argentino, y porqué no a nivel regional, sea la sustancia política, aunque para su concreción haya recurrido a la renovación de las formas expresivas.

En relación al segundo componente que acompañó a las modalidades del documental, como ya hemos advertido en otros pasajes de la tesis, a partir de finales de los años cincuenta nuevos sujetos y actores sociales comenzaron a tener lugar en la imagen dentro del campo documental. En correspondencia con esta realidad una multiplicidad de –nuevas– voces se incorporaron al relato; en algunos casos, *compitiendo* la posición de relevancia con respecto a la voz autorizada del documental tradicional. Esta palabra otra comporta una cualidad sustancial: el carácter de subjetividad. En este sentido, gran parte de los discursos proferidos se organizaron bajo la forma del testimonio.

¿En qué consisten los testimonios? Según Gustavo Aprea, estos son “situaciones de tipo dialogal (...) las palabras de los testigos son expresadas en el espacio público y se dirigen de manera explícita a una audiencia (la sociedad, la posteridad, la justicia, etc.) que varía en función del tipo de práctica social en la que se encuentran insertas” (2012: 125). De este modo, el testimonio está conformado por la articulación de tres componentes: el testigo, aquel que recoge el testimonio y el destinatario. En la práctica audiovisual este presenta algunas singularidades. El autor expresa que, por un lado, el testimoniante, para constituirse como tal, debe probar la veracidad de su voz y la validez de la experiencia pronunciada. Y por sobre todas las cosas, “para que las evocaciones de los que presenciaron o fueron parte de los hechos evocados adquieran un valor testimonial en los documentales, ellas deben ser la expresión de una mirada personal sobre esos acontecimientos evocados” (ibídem: 126). En segundo lugar, la tarea de recopilar los testimonios y darlos a conocer implica una serie de acciones y perspectivas: escoger a los entrevistados bajo algún criterio específico, formular preguntas puntuales, seleccionar

los fragmentos pertinentes. Luego, resta por determinar la configuración y posición que el testimonio recibirá en el seno del relato audiovisual –ya sea como narración, argumentación, diálogo, etc.– y su vinculación con la estructura general (ibídem: 129).

Si bien todo testimonio es un relato en pasado, puesto que proviene de “un testigo privilegiado que ha estado *allí*” (Weinrichter, 2004: 43-44), la inclusión de esta voz en un texto fílmico responde a una necesidad presente al momento de su articulación, que puede anclarse en una comprensión profunda del pasado, aunque puede asimismo procurar una interpretación del presente inmediato y con miras a una transformación de la realidad social próxima y cercana. En este sentido, es el contexto espacio-temporal en el que se sitúa el testimonio audiovisual el que marcará fuertemente la relación particular entre la palabra del testigo y quien las recoge, provocando efectos diversos en el destinatario. Por ejemplo, el cine etnográfico de los años sesenta tomaba la palabra del otro con el objetivo de describir y comunicar otras formas de vida, llegando incluso a incluir la participación en el film del sujeto que testimoniaba como una forma de “encuentro cultural” (Ardevol, 2006: 106). Por otro lado, en cierto cine argentino y latinoamericano de los años sesenta y setenta, el acento estaba puesto en la realidad presente; en la lucha por la liberación e independencia del dominio imperialista.

El apogeo del testimonio y de la palabra del otro en el cine documental argentino acaeció en los últimos años de la década del sesenta aunque, como señala Mariano Mestman, “incluso antes de la irrupción del denominado cine militante a fines de la misma, varios documentales que se mueven entre lo antropológico-etnográfico y lo sociológico-político incorporan esas voces” (2010, parra 6). *Esas voces* son las de los sectores subalternos⁴ cuyas expresiones verbales se constituyeron en uno de los principales motores y sustentos del rescate y valorización de comunidades regionales y marginadas plasmadas en el cortometraje documental local del período.

⁴ Antonio Gramsci trabajó en los *Cuadernos de la cárcel* las nociones de *clases subalternas* y *grupos subalternos*, entendiendo al subalterno como el otro inferiorizado producto de un proceso político hegemónico. Estos siempre “sufren la iniciativa de los grupos dominantes” (1981: 361). En los años setenta se produjo una reapropiación del término desde varias perspectivas, entre ellas, los denominados *Cultural Studies*. Allí el concepto se amplía –se considera a la cultura como un elemento determinante– y permite hablar de diferentes articulaciones de subalternidad, no sólo de clase sino también de género, etnia y edad. En este trabajo se hará un retorno a la noción primigenia acuñada por Gramsci puesto que la subalternidad es rastreada en el corpus principalmente en referencia a la lucha de clases; sin embargo, estará también atravesada por los estudios culturales en relación a los matices que aporta el concepto expandido, por ejemplo, para analizar a ciertas comunidades culturales marginadas.

En el segundo y –de forma recurrente– en el tercer núcleo de análisis que a continuación describiremos, la palabra del otro emerge en tanto procedimiento central. Podemos distinguir tres formas de presentación de la misma: 1) el testimonio como emanación del propio testimoniante frente a cámara –en ciertos casos, con sonido sincrónico–; 2) el testimonio en *off* y en *over*, y 3) el discurso-narración mediado por una voz personalizada. Aquí, una palabra subjetivada se reproduce en *over* de tal forma que pareciera reemplazar al tradicional comentario narrativo, pero bajo la forma de una voz personalizada cuya fuente corporal puede llegar a estar ausente del cuadro en todo momento. Como expresa Elisenda Ardevol a propósito de esta modalidad trabajada por Jean Rouch: “No es la voz impersonal de un narrador, sino de un sujeto implicado en la historia que narra, ya sea el propio cineasta, ya sea el propio sujeto filmado” (2006: 87). En algunas oportunidades no se logra determinar la procedencia de dicho discurso. Esta última categoría presenta una complejidad puesto que no es posible certificar la autenticidad de la experiencia del sujeto. De este modo, ponemos en duda la utilización del término testimonio para enunciarla. Sin embargo, esta voz particularizada comparte con el testimonio el carácter subjetivo y personal.

Asimismo, ensayamos una clasificación en cuanto a la relación de la palabra con la cámara: ¿Qué imágenes nos devuelve la instancia enunciativa en el instante de irrupción de las voces marginales? En primer lugar colocamos a los cortometrajes cuyos testimonios son mostrados, durante gran parte del tiempo narrativo, en cámara. Es decir que, palabra e imagen remiten al mismo objeto –sujeto–: el testimoniante en cuerpo y voz en el acto mismo de testimoniar. En segundo lugar se encuentran los cortos en donde las imágenes ilustran aquello que el sujeto expone. Por último, reconocemos un tercer grupo de cortos en los cuales la cámara, de forma autónoma, instala imágenes independientes de las palabras pronunciadas. A su vez, como rasgo particular, en casi todos los ejemplos, se trate de un testimonio propiamente dicho o una expresión verbal subjetivada, el discurso y la emanación o evocación visual correspondiente están insertos en el ambiente cotidiano del sujeto, ya sea su vivienda o su lugar de trabajo.

En definitiva, las diferentes modalidades del documental fueron productivas en el cortometraje argentino de manera particular. Algunos de los ejemplos nos llevarían a pensar que estamos frente a un modelo expositivo que mediante una voz en *over* exterior

se dirige al espectador de un modo persuasivo. Sin embargo, la autoconciencia enunciativa renueva la estructura del relato. Por otro lado, son claras las cualidades propias del cine directo en muchos otros casos: la observación de nuevas realidades, la aproximación a sujetos antes marginados en sus ambientes cotidianos y la captación de voces subjetivas. En cuanto al modelo participativo, la interacción entre el realizador y el sujeto filmado nunca se dio de manera explícita como en el *cinéma vérité*. No obstante, sí podemos decir a propósito de los diferentes grupos de cine político que “recuperaron el testimonio en tanto expresión de una comunidad o colectivo que se pensaba incorporado a la autoría de las obras, donde el cineasta se postulaba como facilitador de la voz popular” (Mestman, 2013: 181). Si bien no estamos en condiciones de afirmar que la autoridad textual de estos films reside en las voces de los actores sociales abordados, tampoco estas apoyan simplemente la argumentación del realizador encarnada en el comentario narrativo y la estructura narrativa general. En conclusión, podemos apreciar que los sujetos-hablantes no son ni co-autores explícitos del film ni sus palabras son meras pruebas empíricas de una voz externa y omnipotente. Ni exposición ni participación, gran parte del cortometraje documental argentino del período tomó la expresión verbal de los marginados como estandarte de lucha para y por dichos sujetos segregados.

Por último, para retomar aquello mencionado en derredor a la reflexión en torno al dispositivo fílmico, Nichols (1996) postula una modalidad reflexiva dentro del documental a partir de los años ochenta aunque con algunos precedentes. En Argentina dichos preceptos arribarían, de forma contundente, con una demora sustancial respecto a los focos de origen. Traemos a colación esta categoría para volver a reparar en el nivel de reflexividad de nuestro corpus. El mismo no desafía el efecto de realidad; gesto propio del modo reflexivo que recupera la propuesta modernista del cine de ficción de los años anteriores. Es decir, no se produce un cuestionamiento de la representación. Sin embargo, la autoconciencia enunciativa reviste en sí misma un grado de autorreflexividad.

4.2.- El corto documental en el macro-período

Al igual que el cortometraje de ficción, el corto documental atravesó todo el lapso de la modernidad cinematográfica local. En relación a la segunda hipótesis de la tesis, que postula la constancia del cortometraje a partir de la segunda subfase producto de la presencia de posturas diferenciadas hacia el film breve, la gran mayoría de los cortos

documentales adscriben a dos perspectivas ancladas en etapas más o menos diferenciadas: la formación consciente y la expresión autónoma con fines extra-artísticos. Ahora bien, esta última también tuvo una variante social ajena a la radicalización política de mediados/finales de los años sesenta en torno a un cine de corte etnográfico.

Las tres escuelas de cine más importantes del período estuvieron involucradas en la formación de realizadores y la variante expresiva autónoma en sus dos modalidades. Tanto la escuela situada en el Litoral como aquellas ubicadas en La Plata y Córdoba orientaron sus producciones al documental, aunque fue la primera quien más se ha destacado por su impronta realista, popular y crítica. Desde *Tire dié* (Fernando Birri, 1958), pasando por *Feria franca* (Hercilia Marino, 1961), *Reportaje a un vagón* (Jorge Goldenberg, 1963) y *El hambre oculta* (Dolly Pussi, 1965), entre otros, el objetivo consistía en formar nuevos realizadores. No obstante, la función social ya estaba presente. A finales de los sesenta y durante la primera mitad de los setenta, ejemplos como *La memoria de nuestro pueblo* (Rolando López, 1970-72) y *Monopolios* (Miguel Ángel Monte, 1975), descartaron como prioridad la inserción en el campo cinematográfico. Estos films se posicionaron a la par de aquellas obras producidas al interior de los grupos clandestinos como *Olla popular* (Gerardo Vallejo –Grupo Cine Liberación–, 1968), *Argentina, Mayo de 1969: los caminos de la liberación* (Realizadores de Mayo, 1969) y *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: la huelga obrera en la fábrica INSUD* (Grupo Cine de la Base, 1974).

Por otra parte, el Fondo Nacional de las Artes y las escuelas de Córdoba y Tucumán ampararon a una línea social del cortometraje documental que no respondía a la formación ni tampoco a la agitación sino a la expresión socio-cultural. Con diferentes matices, *Casabindo* (Jorge Prelorán, 1965), *Ceramiqueros de Traslasierra* (Raymundo Gleyzer, 1965), *Pictografías del Cerro Colorado* (Raymundo Gleyzer, 1965), *Chucalezna* (Jorge Prelorán, 1968), entre otros, pertenecen a dicha corriente.

Ahora bien, no es cierto que estas aproximaciones sean unívocas y lineales, ya que de este modo estaríamos encapsulando al cortometraje documental en posturas cerradas. En este sentido, podríamos citar el ejemplo de David José Kohon que luego se incorporaría al largometraje pero que en 1958 realizó *Buenos Aires*, film netamente político; o *Luz... cámara... acción...* (Rodolfo Kuhn, 1959), dedicado al arte y realizado

como parte de la carrera del director hacia el largo. Por otro lado señalamos los ejemplos de Humberto Ríos y Simón Feldman que participaron de la ARCM y su búsqueda de legitimidad, aunque también se dedicaron a la formación no profesional – *Un teatro independiente* (1954), en cuanto al primero– y a la temática social –*Faena* (1960), “Dos semanas de mayo” en el film colectivo sobre el Cordobazo (1969) y la colaboración en algunos films de Raymundo Gleyzer, con respecto al segundo–.

4.3.- Análisis textual del corpus fílmico

El estudio de los cortometrajes documentales está dividido en tres ejes que determinan las aristas modernizadoras que configuraron las modalidades de alternatividad estéticas del corto argentino dentro de esta categoría fílmica. A través de tales novedades principalmente en el nivel narrativo y enunciativo, podremos asimismo observar cómo elementos y procedimientos de modelos externos se articularon con las potencialidades estructurales del film breve en función de abordar preocupaciones locales y hasta incluso, en algunos casos, regionales. Si bien dedicaremos un apartado final para examinar las innovaciones en el plano semántico y socio-político, la distinción de los tres ejes ya vislumbra una vinculación particular entre ciertos recursos estéticos y contenidos específicos. En este sentido, el primero estará centrado en el arte y la ciencia mientras que los otros dos aglutinarán cortos estrictamente de carácter social y político.

El primer núcleo entonces coloca la atención en el reparo consciente sobre el propio medio cinematográfico y las potencialidades del lenguaje fílmico en pos de reflexionar acerca de las disciplinas artísticas, científico-filosóficas e inclusive de índole social. De este modo, en este pequeño corpus es la referencia al dispositivo –más o menos marcada– el vehículo para aproximarse a las diferentes materias del contenido mencionadas y elaborar una construcción de sentido que involucre en ella al cine como motor de reflexión. Por tal motivo, organizamos la sección en función del grado de complejidad y alcance narrativo de dicho rasgo modernizador, que se inicia con la articulación contenida de ciertos recursos como la manipulación de la frecuencia y la velocidad de la imagen, movimientos evidentes de cámara y sonidos disruptivos; prosigue con la homologación metafórica y material entre el cine y la astronomía a través del carácter observacional de la cámara y la figura recurrente del *travelling*; continúa también con el registro observacional de la cámara, las posibilidades del

encuadre y el montaje evidente; para concluir con la mostración del artificio y la convención cinematográfica en un ejercicio metatextual y autoconsciente.

El segundo eje examinado agrupa a una serie de films breves de corte social que se alejan en parte de la modalidad expositiva del documental –excepto por la persistencia del comentario en *over* tradicional– para abordar, mediante recursos y formas expresivas innovadoras, a sujetos –individuales o colectivos– y culturas que irrumpen por primera vez en la imagen fílmica. La presencia manifiesta de la cámara en tanto medio destinado a visibilizar y dar a conocer es el elemento que vertebra este eje. De esta forma, la proximidad de la cámara con respecto a los personajes y espacios retratados, la importancia de encuadre y el punto de vista, junto con la captación espontánea de los individuos y la interpelación directa hacia el receptor –que señalan un claro intertexto con el neorrealismo italiano– son los caracteres modernizadores que se desprenden del enfoque observacional. Asimismo, nuevas voces diferenciadas del porte impersonal y pretendidamente objetivo del comentario narrativo convencional, y que dialogan implícitamente con este, tienen su espacio en el nivel extradiegético con el objetivo de aportar no sólo información fáctica sino también apreciaciones, sensaciones y reflexiones subjetivas. La presencia o ausencia de dicho aspecto nos permite a su vez distinguir dos subgrupos de cortometrajes. Otro rasgo compartido por prácticamente la totalidad de los cortos que conforman este apartado es la variante dentro de la modalidad de alternatividad productiva. Las escuelas de cine de universidades nacionales –Buenos Aires, Córdoba, El Litoral y Tucumán– son las entidades que alojaron a estas propuestas con la colaboración, en la mayoría de los ejemplos, del Fondo Nacional de las Artes. Finalmente, podríamos señalar que este corpus de cortometrajes pretende aproximarse a diversos sectores y culturas con el propósito de mostrar al otro, comprender sus comportamientos y tradiciones, y poner al descubierto sus problemáticas;⁵ perspectiva ideológica que examinaremos luego, con sus matices, al interior del terreno de la semántica.

El tercer núcleo de análisis gira en torno a dos grandes procedimientos que renovaron al documental en el período estudiado y que tomaron sus cualidades y funciones de modelos cinematográficos extranjeros, construyendo un entramado narrativo-

⁵ Como bien expresa Jorge Prelorán, “el conflicto dramático en el cine etnográfico generalmente se centra en las tensiones entre los seres humanos y la naturaleza, las luchas cotidianas por la subsistencia, y cómo el hombre debe adaptarse a las durezas de la tierra” (citado en Rossi, 1987: 88-89).

enunciativo particular con el fin de rescatar a sectores marginales y convertir al cine en una herramienta de transformación política: el testimonio y la autoconciencia enunciativa. A grandes rasgos, dividimos este extenso apartado en tres subgrupos determinados por la predominancia y el rol central del testimonio; la preponderancia de los rasgos de autoconciencia que describiremos a continuación, y el equilibrio entre ambos componentes. Como consecuencia de la cantidad de cortos a tener en cuenta en este eje, ciertas agrupaciones internas dentro de las tres áreas distinguidas serán explicitadas en el transcurso del análisis fílmico. Acerca del testimonio hemos ya comentado en el esquema teórico las formas de presentación del mismo –en *over*, en *off* y frente a cámara–. La productividad de este surge de la conjunción de dichos modos de emisión y objetivos políticos particulares, y de su inserción en la estructura narrativa general y la vinculación con los otros recursos estéticos renovadores. A propósito de estos elementos innovadores que responden a una autoconciencia enunciativa, y que remiten a la apropiación de ciertos rasgos del cine histórico-materialista soviético, también acompañan a propuestas políticas puntuales. En el grupo de films donde imperan estos elementos, la cámara autónoma, el montaje en contrapunto, la banda sonora como significante independiente, los intertítulos, son algunas de las variantes que podemos encontrar. En el corpus de diálogo entre estos y el testimonio, se añade la mostración del artificio, la ficcionalización, las canciones y la animación, entre otros. Del mismo modo que en el núcleo anterior, la modalidad de alternatividad socio-política es apenas enunciada para luego desarrollar los tópicos y el punto de vista ideológico en el último apartado dedicado a los aspectos modernizadores dentro de la semántica.

Finalmente, la sección reservada al ámbito de las novedades en la materia y la forma del contenido nos posibilitará establecer tendencias entre las categorías fílmicas, por ejemplo a partir de la presencia del arte y la ciencia. Ahora bien, los matices dentro de la modalidad de alternatividad socio-política cobran en este capítulo destinado al cine documental una importancia capital. Estas diferentes gradaciones en el compromiso con la realidad social –registro, revalorización, crítica, contrainformación, concientización, denuncia explícita, agitación– apuntan, en los cortos del segundo y tercer eje, hacia un mismo objeto: la identidad de sujetos y/o comunidades marginales, y sus realidades. En este sentido, el testimonio y la voz del otro son centrales en el rescate de dichas identidades, aunque estas también son abordadas plenamente en cortometrajes que no incorporan esas voces pero que se aproximan de algún modo a los sujetos implicados. Ahora bien,

en la mayoría de los casos esta identidad no es concebida como un mero sentido de pertenencia a una comunidad determinada ni se perfila como conciliadora, sino todo lo contrario: pone el acento en la ruptura, el desequilibrio, la desigualdad, la heterogeneidad. Es en este punto donde reside el gesto renovador. Por tal motivo, tomamos dos acepciones del término acuñadas por Rogers Brubaker y Frederick Cooper que, en nuestra opinión, describen a la perfección la relación que se establece entre el cortometraje y la identidad de los sujetos abordados –mediada en algunos casos por la palabra del otro–. En primer lugar, “entendida como el producto evanescente de discursos múltiples y en competencia, ‘identidad’ es invocada para iluminar la naturaleza inestable, múltiple, fluctuante, y fragmentada del ‘yo’ contemporáneo” (2001: 9-10). En esta categoría incorporamos a gran parte de los cortos que registran a un sujeto o comunidad marginado/a y describen su situación mediante un relevamiento o una leve crítica. En segunda instancia, la identidad es considerada “tanto como un producto contingente de la acción social y política cuando como un suelo o base para la acción subsiguiente” (ídem). Aquí podemos insertar a los films de denuncia explícita y llamado a la acción.

4.3.1.- El acercamiento del cine al arte y a la ciencia: la autorreflexividad del dispositivo

Un teatro independiente (Simón Feldman, 1954) fue concebido al interior del Seminario de Cine de Buenos Aires y exhibe algunos rasgos de experimentación dentro de la modalidad de alternatividad estética. Sin embargo, dicho film breve resulta significativo a su vez por dos cuestiones: cortometraje pionero, es una de las pocas obras conservadas que anticipan el posterior auge del corto alternativo; y en tanto rasgo moderno, señala la comunión entre las esferas artísticas dentro del campo cultural argentino: cine y teatro.

El film muestra el funcionamiento completo de un grupo de teatro independiente – Nuevo Teatro– desde los ensayos hasta la representación. El relato se conforma alrededor de la modalidad expositiva del documental con una voz *over* narradora esporádica e intermitente que nos explica acerca de esta “labor modesta e inadvertida”, mientras que vemos en imágenes el proceso de preparación y gestación del espectáculo. En este recorrido que comienza con las imágenes del teatro vacío, prosigue con los ensayos en torno al movimiento corporal, la voz y el trabajo de creación e interpretación, y continúa con la confección del vestuario y la escenografía para llegar a

los preparativos de la puesta y su concreción frente al público, rescatamos algunos recursos novedosos en relación al aspecto formal y expresivo: la presencia de una banda sonora rítmica al tiempo que la banda de imagen repara en el grupo trabajando, la repetición de escenas, la música disonante durante un festejo de cumpleaños, la aceleración de la imagen en el instante en que se realizan los trámites administrativos correspondientes para llevar adelante un espectáculo, y el *travelling* final desde el escenario hasta la imagen-retrato casi inmóvil de los espectadores (FIG. 1), dan cuenta de una conciencia en derredor al lenguaje cinematográfico, aplicado en este caso a la reflexión sobre otra disciplina artística.

Por otra parte, *Observatorio* (Carlos Vallina y Ricardo Moretti, 1967-69), realizado en el marco del Departamento de Cinematografía de la Universidad Nacional de La Plata, trasciende lo científico como un aspecto meramente temático para proponer una reflexión filosófica y en última instancia plantear la autorreflexión del medio cinematográfico; verdadero aspecto moderno del texto fílmico. Centrado alrededor del Observatorio Astronómico de la Ciudad de La Plata este film breve se erige bajo la forma de un documental conceptual y poético. En palabras de José Grammatico, encargado de la cámara, a propósito de esta propuesta: “Nos interesaba la concepción del cine como lenguaje y no como una simple industria de quehaceres visuales. Un film era para nosotros una construcción poética por la cual podíamos acercarnos a la imagen desde un lugar de previsión lingüística” (Massari, Peña y Vallina, 2006: 64). Si el cortometraje anterior incorporaba recursos innovadores para describir un proceso artístico que compartía con el cine una misma procedencia, este corto es plenamente consciente de las potencialidades del dispositivo fílmico en términos técnicos, artísticos y extra-estéticos.

En este sentido, dos elementos nos permiten articular el componente científico con el filosófico-ontológico. Por un lado, aparece la figura del telescopio cuya tarea es análoga a aquella de la cual participa la cámara cinematográfica: ambos están en función de la observación de una realidad, misteriosa y fascinante. Por otro lado, el recurso recurrente del *travelling*, según los autores, tendría cierta correlación con el movimiento constante del universo. A su vez, y junto con este movimiento de cámara, la inclusión de dibujos, testimonios e imágenes de archivo completan el abanico de procedimientos que ponen el acento en la autoconciencia del lenguaje.

El cortometraje se inicia a través de los créditos del film intercalados con diferentes imágenes abordadas a partir del *travelling*: del edificio desde el exterior, de la biblioteca y de una pared con cuadros donde la cámara se adentra por completo –acompañadas estas imágenes por un canto gregoriano–. Luego aparece el testimonio en *over* de Osvaldo Ferrer, alumno del observatorio, al tiempo que lo vemos en cuadro trabajando; entremezclado con un montaje de dibujos en torno al hombre primitivo. Acto seguido, diversas fotografías sobre Galileo Galilei son escoltadas por un voz narradora que pronuncia extractos de un discurso del científico. Después de nuevos testimonios en *over*, esta vez de un profesor, se suceden diversos encuadres y movimientos de cámara alrededor del telescopio del observatorio (FIG. 2), escena que culmina con una iluminación plena y enceguedora de la imagen. Nuevamente se produce un *travelling* lateral del exterior del edificio como al comienzo, dando lugar a una secuencia final que condensa y densifica tanto el contenido científico como la autoconciencia del lenguaje fílmico: material de archivo de un cohete despegando se articula con imágenes de la astronomía, la repetición de fotografías de Galileo –su rostro en primer plano (FIG. 3)– y la abjuración del científico en *over*.

Hombre solo (Fuad Quintar, 1964) fue producido por la Asociación de Realizadores de Cortometraje y aborda la práctica de la pintura. Se trata de un recorrido visual por las obras del artista plástico salteño Ramiro Dávalos, aunque con una particularidad: la presencia de los cuadros se entrelaza con imágenes en movimiento de los espacios naturales y los habitantes, en el norte de nuestro país, que se constituyeron como fuente de inspiración para el artista. En este sentido, la autoconciencia de la estructura narrativa y la importancia del ojo de la cámara son centrales una vez más, en esta oportunidad, en pos de trascender las fronteras del arte hacia el terreno de lo social.

Ahora bien, las pinturas y sus realidades materiales comparten un factor común como bien lo señala el título del film: la soledad (FIG. 4). Y esta característica se traduce asimismo en cierto despojamiento de la estructura del cortometraje. Estamos frente a un documental que renuncia a la palabra por completo: no hay voces en *over* narradoras ni tampoco se pronuncian los sujetos retratados. En cambio, la cámara observa y registra. Sin embargo, esto no quita que la experimentación con el lenguaje se haga presente. El corto comienza con la contemplación de diversas situaciones en el norte argentino conformadas principalmente por planos vacíos y la posterior entrada de los sujetos a

cuadro, acompañados tales planos en la banda sonora por música autóctona. Estos planos generales y de conjunto son proseguidos luego por un montaje de imágenes que nos acercan drásticamente a dichos individuos solitarios: primer plano al perfil de un hombre, de una mujer y de un niño. En este instante comienzan a intercalarse las pinturas de Dávalos que pueden ser apreciadas a través de un plano fijo del cuadro que ocupa la totalidad del cuadro cinematográfico, o por medio de un acercamiento de cámara hacia la obra. Después de una serie de pinturas volvemos al paisaje norteño para retornar nuevamente a una aproximación en torno a otras pinturas. Aquí los movimientos de cámara empiezan a ser variados, dinámicos e intensivos, como por ejemplo el *travelling* ascendente y descendente sobre un cuadro, o la utilización del *zoom*. De este modo llegamos al núcleo central del cortometraje donde explícitamente se articulan situaciones reales con pinturas donde visualizamos posturas y paisajes similares (FIG. 5 y 6). Este bloque capital continúa con el registro de los trabajadores de la tierra en ambas materialidades y culmina primero con un montaje corto y rítmico de diferentes trabajadores en sincronía con el sonido de un instrumento de viento local – ritmo que se torna progresivamente más rápido gracias al trabajo de montaje de Antonio Ripoll–, y en última instancia a través de movimientos de cámara constantes sobre las pinturas que están en función de la observación. Luego de una sección de cuadros nocturnos, junto con imágenes del pueblo por la noche, nos introducimos en la parte final compuesta por la repetición de algunas pinturas y ciertos motivos de estas, como el caso del sol hacia donde entra –y desde donde sale– la cámara misma.

En definitiva, procedimientos estético-narrativos como el movimiento y la autonomía de la cámara, su función observacional, el montaje y el encuadre, y la autoconciencia de la instancia narrativa general dan cuenta de una renovación en el campo del cine de no ficción y determinan una forma de entender las posibilidades que brinda el lenguaje fílmico para retratar tanto una realidad artística como social.

Por último, *Luz... cámara... acción...* (Rodolfo Kuhn, 1959), producido por Marcelo Simonetti, es el cortometraje que mayor conciencia pone sobre el dispositivo puesto que está centrado en la reflexión sobre el propio quehacer cinematográfico: se muestra el recorrido del film desde el nacimiento de la idea, pasando por la filmación del mismo hasta que finalmente se proyecta en el cine. Y al igual que en *Un teatro independiente*, una voz en *over* informativa guía este recorrido metadiscursivo que devela cómo se

gesta un film *construyendo un texto fílmico*, y cuyas palabras, análogas a las introducidas en el film de teatro, pretenden visibilizar y dar a conocer el germen de dicha práctica artística: “este es el mundo casi desconocido del cine”.

El corto comienza con imágenes de los espectadores (FIG. 7) –inmóviles cual estatuas; fotogramas similares a los visualizados en el plano final del cortometraje de Feldman– y la cámara que se introduce en la linterna del acomodador fusionándose con el farol que nos conduce a la filmación de una escena. Este será el núcleo de autorreflexión que se diseminará a lo largo del relato. Visualizamos entonces la filmación de una toma con el equipo de rodaje en cuadro y oímos las indicaciones del director. Pero no es cualquier realización sino que se trata de la filmación de *El candidato* (1959) de Fernando Ayala, y es el propio director junto con los actores reales quienes aparecen en cuadro (FIG. 8). Luego, esta misma escena será presentada en diferentes momentos a través de distintos ángulos y puntos de vista: en toma cenital desde los decorados (FIG. 9), desde el espacio del espectador, desde el *set* de filmación y en la sala de montaje donde presenciamos su edición. Este procedimiento evidencia el carácter convencional del cine explicitando el artificio. No obstante, en realidad el corto sigue el recorrido real del proceso. La escena en cuestión se congela; acto seguido se muestra al autor y al director como creadores de la idea, y nos trasladamos al productor y al equipo técnico –exhibiendo la puesta de luces– para dar marcha al film. A su vez, se nos enseña cómo se pone en juego este artificio ya que presenciamos la improvisación de una lluvia, la conformación de una manifestación y la manipulación del fuego tras los decorados. Finalmente, en la sala de montaje se termina de confeccionar la película. Nuevas imágenes de la proyección con público derivan en la mostración de la ciudad por la noche una vez concluido el film; momento en que el proceso creador del cine, lejos de detenerse, se reactiva. El cortometraje concluye con un –nuevo– gesto reflexivo de clausura sobre el camino recorrido: cierre en iris sobre el reflector iluminando plenamente la pantalla.

4.3.2.- Cámara observadora, espontaneidad de la mirada y voces subjetivadas en la aprehensión de nuevos sujetos, sectores sociales y comunidades regionales

Tanto *Fiesta en Sumamao* (Aldo Luis Persano, 1961) como *Tierra seca* (Oscar Kantor, 1962) y *La tierra quema* (Raymundo Gleyzer, 1964) centran su atención en la

observación constante de la cámara y la interpelación directa a los sujetos retratados, como rasgos modernizadores, con el propósito de abordar diversas problemáticas sociales.

Fiesta en Sumamao fue realizado dentro del Instituto Cinematográfico de la Universidad de Buenos Aires, subsidiado por del Fondo Nacional de las Artes. Podríamos catalogar al corto como un documental expositivo, puesto que se presenta una voz en *over* informativa que acompaña a las imágenes, con algunos momentos puramente observacionales donde la cámara está en contacto estrecho con los sujetos registrados.

El cortometraje se inicia con una secuencia de autoconciencia enunciativa al plantar un primerísimo plano del rostro de un niño (FIG. 10) seguido de una posición de cámara baja para tomar a los niños de Santiago, a quienes la voz narradora les dedica el film. Nuevos primerísimos planos a los rostros de los niños que ahora miran a cámara concluyen el prólogo del documental. Acto seguido el narrador nos sitúa en la geografía del lugar confrontando las adversidades naturales con la energía humana: “Sumamao es una antigua población de la provincia de Santiago del Estero situada a orillas de un brazo muerto del cambiante río dulce. Allí donde ya no hay cosechas”. Sin embargo, todos los años el veintiséis de diciembre se celebra una fiesta donde pueden apreciarse viejos ritos; festividad que le aporta vitalidad a *un pueblo marginado*. La voz en *over* explica con detalles los preparativos y el desarrollo de la ceremonia mientras que las imágenes reponen aquello que las palabras evocan. La llegada de los santos, los rituales, el baile y la música (FIG. 11 y 12) son los hitos principales de dicha fiesta popular, acompañados en el corto por el murmullo de los pobladores y una música autóctona.

En *Tierra seca*, financiado por el Fondo Nacional de las Artes, la ausencia de una voz narradora le encomienda a la cámara el papel de relatar los hechos a través de la observación directa. Con locaciones en La Quiaca, provincia de Jujuy, el corto se centra en el éxodo obligado de una familia para trabajar en la zafra. La leyenda inicial plantea la problemática: “Son sus protagonistas los descendientes de los primeros habitantes de nuestra América. La tierra, el agua, los caminos, la mina, fueron suyos. Ahora, obligados por la miseria bajan de sus pueblos para contratarse en la zafra”.

La cámara descubre a través de planos generales la inmensidad del paisaje y la pequeñez de las personas que lo habitan (FIG. 13). Durante algunos minutos asistimos a

postales en movimiento sustentadas en la banda sonora por instrumentos de viento típicos de la zona. Un montaje de planos cortos que retratan los intentos de trabajo sobre la tierra presentan a nuestros protagonistas cuyas acciones no requieren del apoyo de las palabras. Sin embargo, estas luego son necesarias para develar el conflicto: la pareja discute porque él debe partir; la tierra ya no se puede trabajar; ella no quiere irse. Finalmente la familia entera deja su rancho para arribar al Ingenio Campos Aguirre y tomar en aquel lugar un empleo. Algunos rasgos son extraídos con claridad del neorrealismo, como por ejemplo el impulso referencial, el naturalismo y la presencia de los niños en las imágenes. La espontaneidad de las tomas puede ser apreciada a través de las miradas a cámara de las mujeres, los jóvenes y los niños luego de ser desinfectados y marcados con un sello cual animales. El paso siguiente será el abordaje del tren que los lleve a destino (FIG. 14). Allí la familia protagónica se prepara para emprender una vida diferente, aunque antes habrá tiempo para la emoción y el sentimentalismo propios del primer neorrealismo, atravesados por nuevas formas expresivas: el hijo de la familia se desprende de su perro y la subjetividad del personaje se inscribe en la imagen: de un primer plano de su rostro (FIG. 15) nos transportamos a una imagen mental donde por medio de un efecto de agua visualizamos al niño y al perro jugando a orillas de un río. Esta fantasía condensa el sufrimiento de la familia por aquello que deja atrás y el deseo de un porvenir mejor. El cortometraje finaliza con la mirada a cámara del niño sobre el tren que se aleja de la estación.

La tierra quema, gestado parcialmente con un premio del Instituto Nacional de Cinematografía, exhibe similitudes temáticas con respecto al cortometraje anterior, aunque aquí se incorporan nuevos matices dentro de la modalidad de alternatividad estética. Por otra parte, su enfoque socio-político, que examinaremos en el último apartado del análisis, manifiesta grandes diferencias.

Este film, realizado en el nordeste de Brasil, apunta hacia la repartición inequitativa de los terrenos y el éxodo de los campesinos por la ausencia de lluvias que no permiten trabajar las tierras. El narrador arroja las tremendas cifras de desocupación y muerte mientras asistimos a los últimos momentos de Juan Amado y su familia –cuatro hijos sobrevivientes de los once que tenía– en el rancho abandonado que ocupaban, que ahora deben partir en búsqueda de mejores condiciones de vida.

Podemos apreciar de inmediato algunas características que devienen del neorrealismo italiano pero que son tamizadas por un realismo crítico: el realismo vinculado a lo coyuntural, la filmación en exteriores, la presencia de los niños. El corto se desarrolla a través de un ritmo lento. Como bien expresan Fernando Martín Peña y Carlos Vallina, “en los films de este período, el registro acepta sensiblemente el ritmo narrativo que le imprimen las criaturas observadas” (2000: 229). La cámara actúa como testigo, observa a cada uno de los personajes en su vida cotidiana, durante el trabajo, el descanso y la alimentación. Pero no se trata de un testigo pasivo que pretende mostrar la totalidad de la escena en plano secuencia, sino que selecciona, recorta la porción de realidad que quiere presentar. Dos ejemplos son claros al respecto: en toma cenital, la cámara fragmenta las manos del niño y el plato de comida (FIG. 16); en cámara baja, el encuadre focaliza en los pies descalzos del niño caminando. La autonomía de la cámara se completa con paneos a los niños que miran hacia esta, *travelling* y contrapicados en los momentos de mayor tensión –no hay agua, sólo sequía–. Es decir que, si bien hay cierta relación con el neorrealismo, Gleyzer se opone a este en el film con un marcado cuidado estético en la exacerbación de los elementos de la puesta en escena. El trabajo de fotografía, puntualmente el claroscuro y el contraluz, también da cuenta de ello; manifestando a su vez una autoconciencia enunciativa mediante el posicionamiento de la cámara al sol como recurso de transición. Luego de tomar la decisión esta familia inicia la partida y su primera parada es la feria (FIG. 17), donde “nadie compra ni vende, porque no hay nada para comprar ni vender”, dice la voz *over*. Allí comienza un largo camino para los Amado.

Por otro lado, *Casabindo* (1965), *Iruya* (1968) y *Chucalezna* (1968) de Jorge Prelorán; *Feria franca* (Hercilia Marino, 1961) y *Reportaje a un vagón* (Jorge Goldenberg, 1963), combinan principalmente la función observacional de la cámara con voces personalizadas que se diferencian de la típica voz en *over* del documental expositivo –si bien esta se manifiesta en algunas oportunidades–. En los tres primeros cortos la fuente corporal que pronuncia las palabras nunca aparece en cuadro. En los otros dos casos podemos anclar la voz al cuerpo a pesar de que el mismo no esté presente en el acto de habla y aunque sus dichos sigan comportando el carácter de comentario narrativo –subjetivado–. Problemáticas individuales, comunitarias y regionales continúan siendo los tópicos sobre los que se conforma este corpus de films breves.

Casabindo fue producido en forma conjunta entre el Fondo Nacional de las Artes y el Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán bajo la asesoría general de Augusto Raúl Cortázar. Este corto presenta algunas similitudes con *Fiesta en Sumamao* como por ejemplo: la inclusión de una voz informativa, la contemplación de la cámara sobre la geografía y los personajes del lugar, y el reparo sobre la cultura. Sin embargo, lo novedoso, como bien comentamos, resulta de la incorporación de una voz subjetivada.

Una voz en *over* narradora inicia el relato con la ubicación en el mapa de América del pueblo de Casabindo, seguido de imágenes del paisaje de la puna jujeña en el norte argentino (FIG. 18). Y así como en los cortos de Persano y de Kantor –uno a través de la narración, el otro por medio de una inscripción– aquí también se plantean las dificultades que provienen en esta oportunidad del carácter árido y desértico de la zona. La voz en *over* certifica las imágenes: “pueblos como Casabindo que viven y están muriendo”. Este narrador repone la historia del pueblo mientras la cámara recorre con movimientos de *travelling* y panorámica los espacios vacíos del lugar. Un montaje corto sobre imágenes del santuario y sus figuras religiosas servirá como puente para el traspaso de voces narradoras: la voz en *over* impersonal e informativa con tono neutral deja lugar a una voz matizada, personalizada, como si su portador formara parte de la comunidad sobre la cual ejerce sus comentarios. Si bien la ambigüedad acerca de la fuente se mantendrá a lo largo del film, puesto que el supuesto *testimoniante* nunca es presentado como tal ni mostrado ante la cámara, sus palabras, que aún informan pero que aportan otros condimentos, recubren ahora a un objeto diferente que justifica esta modificación en la expresión verbal –y que también transformará la postura de la cámara tomando esta una posición más cercana a los hechos–. El primer plano al rostro de un pueblerino nos adentra en la congregación de la gente, una vez al año, alrededor de Nuestra Señora de la Asunción. Si la voz impersonal era acompañada por planos generales vacíos, la voz personalizada se inscribe en planos cercanos y fragmentarios de los sujetos participantes. Música del lugar guía los preparativos de la festividad (FIG. 19). Luego, la cámara observa los distintos ritos de la celebración como la danza de los *plumudos* –imitación de un ave que atraía las lluvias–, la banda de los *sikuris* y la corrida de toros (FIG. 20). Por momentos la observación atenta se despoja de la intromisión de la voz narradora que da lugar a la música producida en escena y a los murmullos y rezos de los pueblerinos.

Iruya fue financiado del mismo modo que *Casabindo* y comparte con este una estructura narrativa análoga en torno a un objeto de reflexión semejante. Al igual que el corto anterior, una voz narradora en *over* sitúa sobre un mapa a Iruya, emplazado en la provincia de Salta en el norte de nuestro país. La voz en *over* a su vez recupera aquí la historia de este espacio geográfico crucial durante el imperio incaico, ya que se establecían allí las relaciones entre Perú y Argentina a través de las quebradas, cuyas poblaciones continuaron abasteciendo a los españoles durante la época de la Colonia. Asimismo, pero menos insistente, el narrador expone la problemática que afectó a Iruya: con la llegada del ferrocarril dicho camino dejó de ser trascendente convirtiéndose en “un pueblo detenido en el tiempo”. Ante estas palabras la cámara recorre por medio de planos generales las especificidades del lugar.

Igualmente, este narrador también da paso a una voz personalizada, dirimible por su tonada, que comienza a describir y a comentar la vida alrededor de Iruya, enfocándose especialmente en la Fiesta de la Virgen del Rosario, el evento más importante que tiene lugar el segundo domingo de octubre (FIG. 21). A partir de este momento la banda de imagen y la banda sonora –en lo que respecta a la voz– irán a la par, se redundarán. Podemos observar entonces a los lugareños preparando al pueblo para la festividad; la llegada de los feriantes que vienen a ofrecer sus palas, cucharones, pellones para monturas y fajas tejidas (FIG. 22); y finalmente asistimos al inicio de la festividad: sale la procesión de la virgen para que bendiga al pueblo y luego empiezan a jugar una suerte de obra teatral en donde el *negro mandinga* representa al espíritu del mal y el *torito*, al bien (FIG. 23). Toda esta secuencia estará atravesada en la banda sonora por murmullos e instrumentos de viento y percusión en articulación con la voz en *over* que informa y subjetiviza los eventos. Por otra parte, la cámara comportará un papel preponderante en la documentación de la fiesta, manteniéndose muy cerca de la acción y hasta incluso participando de la misma; captando en los pueblerinos la espontaneidad de su presencia: por ejemplo, se produce un movimiento rápido y *mandinga* mira hacia la cámara como si esta fuera un sujeto más. Cuando el sol se pone comienzan todos a retirarse.

En *Chucalezna*, realizado por el Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán con financiamiento del Fondo Nacional de las Artes y bajo la asesoría general de Augusto Raúl Cortázar, la voz no hace su aparición hasta promediar el film. Este se

organiza alrededor de *una mirada* sobre los niños de este pueblo ubicado en la Quebrada de Humahuaca, provincia de Jujuy.

Durante la primera mitad del cortometraje la cámara persigue a los niños desde el trabajo con la tierra y los animales (FIG. 24) hasta que estos se dirigen a la escuela. En dicho recorrido se intercalan postales del paisaje a través de un montaje corto de imágenes vacías de la naturaleza. Se trata de una vivencia pura de los signos temporales y espaciales. Estos planos generales, abiertos y distantes, se contraponen con los posteriores encuadres cerrados y la proximidad de la cámara sobre los niños estudiando. A partir de este instante las voces de los pequeños irrumpen en escena a modo de conversación libre, intercambiando opiniones al tiempo que la cámara los contempla mientras ellos pintan los paisajes de su tierra (FIG. 25), alrededor de la escuela. Ahora sí, una voz adulta, cuya fuente física permanece fuera de campo, repone información mitológica que aglutina el arte con las costumbres regionales. Es la maestra, Nicolasa Nelson de Mendoza, quien les cuenta a sus alumnos la leyenda de Coquena –dios que cuida a todos los animales–. Estas palabras se articulan con una puesta de cámara dinámica y movediza que retrata a los niños en pleno proceso creativo (FIG. 26): *zoom* invertido sobre una pintura, primeros planos a las herramientas para pintar, encuadres cerrados en torno a los alumnos y los trazos en el lienzo. Esta gran secuencia de arte, cultura y tradición culmina con un montaje rápido y rítmico de los diferentes cuadros que se suceden unos a otros ocupando la totalidad del cuadro fílmico en sincronía con una banda sonora marcada por el golpe de los tambores; claro gesto de autoconciencia narrativa que marca el tono de toda esta sección. El cortometraje concluye con una posición de cámara baja en perfecta empatía con los sujetos abordados: los niños que regresan del colegio. La imagen fija del paisaje que progresivamente se oscurece cierra el relato de un día en la vida de los niños de Chuculezna. En este corto, la ausencia de un narrador impersonal le otorga a las imágenes un papel preponderante, si bien estas se apoyan por momentos en las voces de los protagonistas.

Feria franca fue elaborado en el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral y está abocado a la observación de los distintos puestos que integran la Feria Franca en la provincia de Santa Fe. La guía conductora del relato es una voz en *over* femenina que se presenta como pasajera frecuente y conocedora del lugar (FIG. 27); voz personalizada como en los cortos previos pero de un sujeto que aparece efectivamente

en campo aunque no se lo toma en el instante del acto discursivo –hecho que complejiza la prueba de veracidad de lo que definimos como testimonio–. La cámara observa, como bien dijimos, a los distintos puesteros mediante paneos y *travelling*, al tiempo que la voz narradora nos entrega pequeños datos acerca de la florista, el carnicero, el chanchero, el pastelero, el churrero, la mercera, entre otros. Asimismo esta explicita el funcionamiento de la feria –la estadía en los puestos es por tiempo limitado– y la actitud de los compradores que deben recorrer la misma hasta encontrar los mejores precios. Por otro lado, se hace alusión a ferias de distintos barrios de la ciudad donde también se puede percibir una situación de precariedad y marginación.

Reportaje a un vagón, producido al igual que el cortometraje anterior por la Universidad del Litoral, está centrado en la palabra de una mujer cuya familia debe retornar desde Buenos Aires hacia Santiago del Estero por problemas económicos y laborales. El relato en *over* de dicha mujer corresponde a la única voz incluida en el film que funcionará como narración a lo largo del viaje en tren, puesto que si bien el título alude al formato reportaje, las supuestas preguntas han sido omitidas y el texto pareciera ser guionado, junto con el hecho de no ver nunca en imagen a nuestra protagonista pronunciando sus palabras. Por otra parte, la presencia de ella y su familia no será el único punto focal en la banda de imagen, ya que este se dispersará mediante el trabajo de la cámara, como en varios de los films explorados, que ejerce su función observadora y alterna encuadres cerrados dentro del vagón, reparando en los rostros de los pasajeros y sus gesticulaciones (FIG. 28), y vistas hacia el exterior a través de la ventana (FIG. 29).

Esta mujer cuenta su historia con hechos puntuales del pasado y recorridos presentes. Su discurso nos introduce en una historia de vida individual y personal a partir de la narración de micro-historias familiares, además de contener una crítica social sobre la cual ahondaremos posteriormente. Este doble papel subjetivo-social es el mismo que llevará a cabo la cámara con la observación de los pasajeros y encuadres que pretenden adentrarse en sus pensamientos, y tomas subjetivas hacia el exterior. Ahora bien, el plano subjetivo que contempla a los niños correr se asemeja a las imágenes del *tire dié* en el film de Fernando Birri (FIG. 30) –de hecho, este corto está dedicado al primer film del Instituto que analizaremos en el próximo apartado–. La pobreza entonces no es sólo una cuestión individual, de una familia particular, sino una situación a nivel global. Finalmente, al bajar del tren, podemos reconocer claramente a la familia protagónica.

Por último, tomamos en consideración a *Pictografías del Cerro Colorado*, concretado en la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes. Este film mantiene similitudes y diferencias con respecto a los cortos examinados anteriormente. Se trata de la identidad –en los restos– de una comunidad antigua recuperada no a través de sus pobladores, que tienen una presencia mínima en la imagen, sino a partir de su arte, su cultura. La narración en *over* orienta el relato y se apoya en los verdaderos *testimonios* –las pictografías– introducidos gracias al movimiento autónomo de la cámara. En este sentido, la subjetividad no proviene ya de una voz humana sino de estas figuras artísticas que plasman en imágenes los pensamientos y sentimientos de una colectividad.

El cortometraje está centrado en un recorrido histórico y visual alrededor de las pictografías del Cerro Colorado ubicado al norte de la provincia de Córdoba. El narrador en *over* inicia la exploración de esta cultura acompañado de una panorámica sobre el cerro. Acto seguido, un *zoom* hacia este da comienzo a una *danza de la contemplación* donde el ojo de la cámara es el principal instrumento de promoción y visibilización de dicha cultura. Panorámicas horizontales y verticales se adentran en las formaciones de roca para posarse frente a las propias pictografías. Al tiempo que la voz narradora repone información acerca de la vida de los indígenas, la cámara efectúa diversos movimientos –*travelling*, movimiento oblicuo hacia un lado y hacia el otro en referencia al eje horizontal, *zoom*, rápidos movimientos horizontales hacia ambos lados– sobre las figuras de animales como la tortuga, el cóndor, la cabra, la víbora y los depredadores carnívoros, entre otros (FIG. 31 y 32). Las series de pictografías continúan luego con personajes encapuchados –hechiceros– y figuras geométricas. Ahora bien, como ya adelantamos, estas formaciones artísticas se erigen como testimonios que condensan relatos e historias múltiples, y si bien la narración se encarga de reponer algunas de estas posibles líneas de interpretación del pasado, las imágenes de por sí esconden plurales significaciones. En el cierre, la cámara nos devuelve la imagen de uno de los pocos descendientes trabajando en “una tierra que no les pertenece”. En este sentido, la voz narradora concluye, en torno a las pictografías, que “sólo nos queda el testimonio de una raza vencida”.

4.3.3.- Testimonio y autoconciencia enunciativa en el rescate de sectores marginales y la lucha antiimperialista

Predominancia del testimonio

En los cortos *En busca de San la Muerte* (Jorge Ott y Mario Molina y Vedia, 1972), *Puerto Piojo* (Rodolfo Freire y Luis Cazes, 1965), *Hachero Nomás* (Jorge Goldenberg, Hugo Luis Sonomo, Patricio Coll y Luis Zanger, 1966) y *Pescadores* (Dolly Pussi, 1968), el testimonio es el aspecto modernizador predominante a partir del cual se exhiben las dificultades por las que atraviesan sujetos y sectores marginales. Los modos diferenciados en que dichas voces se presentan –en *over*, en *off* y frente a cámara– determinan a su vez, como veremos en el último apartado del análisis, matices en la modalidad de alternatividad socio-política que van desde el registro, pasando por la crítica y la concientización hasta la denuncia.

En busca de San la Muerte, inspirado en el cuento homónimo de María Luisa Acuña, fue subsidiado enteramente por el Fondo Nacional de las Artes, y si bien nos ofrece algunas similitudes semánticas y socio-políticas con respecto a los cortos explorados en el punto anterior, exhibe ciertas particularidades en la modalidad de alternatividad estética: la presencia central del testimonio.

La narración toma la historia individual de Candelaria Gómez, mujer del Chaco, con el interés de reflexionar sobre un culto regional: el de San la Muerte. El testimonio en *over* de Candelaria, personalidad que aparecerá en escena en diferentes momentos bajo la actuación de Aida Bertoni –actriz chaqueña–, plantea la problemática de su familia, puntapié inicial que deriva en la búsqueda y descripción del Santo y su rito. Candelaria decidió dejar Margarita con sus hijos (FIG. 33) y durante un tiempo, sin techo, juntaron cosas del basural –estas acciones se manifiestan igualmente en la banda de imagen–. La enfermedad de su hija Juana producto de la mala alimentación es el factor desencadenante para la consideración del Santo de la Muerte (FIG. 34). Y este es también el punto de inflexión en la estructura narrativa que se fragmenta en una multiplicidad de voces e historias en torno al Santo, luego de un plano congelado de Candelaria y Juana que culmina con un fundido a negro. Dichas voces, incluida la de Candelaria, son acompañadas por movimientos de cámara dentro del santuario, posándose esta sobre cada una de las

figuras religiosas (FIG. 35). Finalmente Candelaria viaja hacia Corrientes donde el culto a San la Muerte es altamente respetado y practicado. Allí su historia se intercalará con otros relatos en el marco de la fiesta anual que se celebra todos los quince de agosto en provecho a este santo, acompañada por un tema musical en alusión a *La muerte*.

En *Puerto Piojo*, inserto en la escuela del Litoral, el relato se nuclea en torno al abandono del Puerto Piojo, al sur de la provincia de Santa Fe. Una voz en *over* nos informa, sobre recortes periodísticos de la época, acerca de los problemas políticos que causaron la desaparición del puerto, el cual conoció momentos de florecimiento cuando “la jurisdicción portuaria total no estaba en manos de la Nación como en nuestros días”. El traspaso de jurisdicciones realizado en 1950 terminó con Puerto Piojo. La función entonces de esta voz narradora será la de enmarcar la crítica a las condiciones de marginalidad que ha sufrido dicha zona portuaria –“de cuyos comienzos no hay testimonio ni documentación, sólo recuerdos”–, y que será desarrollada de la mano del testimonio en *over* de un trabajador del puerto que cuenta cómo era la vida por aquel entonces, denunciando la falta de decisión e iniciativa política de los gobiernos de turno y añorando tiempos mejores: “no se puede aguantar como estamos, es algo serio (...) hay que ver cómo sufre la gente”; “los políticos, ninguno han cumplido acá (...) ya estamos cansados de cuentos”; “estos te meten preso” –expresando su nostalgia por el trato y las formas de trabajo en los años de Perón–.

Por otra parte, resulta interesante señalar el papel de la banda de imagen. Del mismo modo que el testimonio del sujeto rescatado articula historias del pasado con preocupaciones de su presente, el significante visual también intercala fotografías sobre el puerto poblado de gente en tiempos pasados con imágenes del rancho actual de nuestro protagonista, panorámicas y paneos de una costa desolada, y el registro de la vida cotidiana (FIG. 36) y de las formas precarias que este trabajador dispone para sobrevivir –el hombre pescando en su barca sin las herramientas adecuadas (FIG. 37)–.

*Hachero Nomás*⁶ fue igualmente realizado en la Universidad del Litoral, y los testimonios toman un protagonismo singular, si bien son apoyados por una voz narradora esporádica.

⁶ El cine chileno documental de los años setenta también abordó la problemática de la explotación del hachero en el corto *No nos trancarán el paso* (Guillermo Cahn, 1971).

Y es justamente esta voz en *over* –sobre fotografías de archivo y cartas de la época (FIG. 38)– la que introduce el tema de la venta de tierras fiscales en el extranjero en 1881, y cuenta cómo Lucas González concretó en nombre del gobierno de Santa Fe la venta de tierras con la reserva de quebracho colorado más rica del mundo. En estas tierras se constituyó en el año 1906 La Forestal Argentina S.A. que poco a poco fue monopolizando el abastecimiento de la población hasta que sus ganancias superaron el presupuesto de la provincia de Santa Fe. Luego observamos imágenes de los trabajadores talando y transportando el quebracho (FIG. 39), y a continuación nos vamos adentrando en las preocupaciones de los hacheros a través de la lectura, por parte del narrador, de un comunicado firmado por los obreros que denuncian las irregularidades en las que se ven inmersos en términos de salario, aguinaldo y vacaciones, entre otras cuestiones; expresando una clara crítica frente al sistema. Ahora sí ellos toman la palabra y los testimonios en *off* se alternan con otros frente a cámara encarnados en la imagen del propio cuerpo del testificante (FIG. 40).

El hachero entonces, capturado en plano medio, expresa su desdicha (FIG. 41): “trabajo que no le deseo a nadie”; “yo no tengo nada, el rancho y los hijos”; “no van a la escuela. No tienen la posibilidad. No tienen pa ponerse. Son 10 los hijos y a lo mejor tiene uno alpargatas” dice, al tiempo que la cámara nos muestra a su familia numerosa y sus condiciones de vida; retomando una vez más como en tantos otros cortometrajes documentales la espontaneidad de los niños que miran a cámara. Acto seguido, la voz narradora retorna y se levanta contra La Forestal S.A. que explotó al máximo las tierras en la provincia de Santa Fe entre 1948 y 1963, y una vez que agotó las reservas dismanteló las fábricas. Desaparecidas las fuentes de trabajo la mitad de la población debió emigrar. Aquellos que se quedaron no disponían más que de su hacha; no había servicios médicos ni escuelas; ellos no tenían nada. Después de asistir a las postales del espacio desolado que dejó la empresa observamos nuevas imágenes del hachero talando seguidas de otras en las cuales los trabajadores se distienden.

Pescadores, concebido como film-tesis dentro del Instituto del Litoral, atiende a las condiciones de vida de los pescadores de las zonas costeras de la provincia de Santa Fe a partir del cruce de diferentes voces, y a través de las cuales se configura una visión crítica complementada por un tema musical que se disemina a lo largo del relato y cuya letra acompaña el carácter de denuncia del corto.

La primera imagen que da inicio al cortometraje es la del pescador en su barca, aunque son las primeras palabras frente a cámara del Director del Instituto Nacional de Limnología aquellas que dotan a estas de sentido –junto con las estrofas inaugurales de la canción de Daniel Viglietti–. A pesar del potencial pesquero elevado de las aguas argentinas y del nivel de producción de privilegio con respecto a muchos otros países, la producción pesquera real es baja. Esto se debe a que “las explotaciones pesqueras son primitivas: el pescador carece de herramientas de pesca, de equipos apropiados, de embarcaciones”; esto “influye en las posibilidades de comercializar y obtener una justa compensación por el esfuerzo”. Nuevamente visualizamos imágenes de un pescador, el más viejo de dicha jurisdicción, que se resignifican mientras la voz en *off* del especialista expone los argumentos esclarecedores comentados. Luego el profesional nos presenta al señor Marsó, un pescador más organizado, con herramientas eficaces y embarcaciones, que no sólo vende lo que él produce sino la producción de otros pescadores sin recursos, mientras vemos a través de un paneo de cámara a un grupo de pescadores trabajando de forma rudimentaria. Es en este instante que irrumpe con claridad el sentido crítico del tema musical al tiempo que apreciamos a un pescador joven en su rancho y sus precarias condiciones de vida: “el turco nos paga poco”; “que el calor, que la ganancia”; “yo nunca me había fijado que el agua es como una estancia”.

Acto seguido se produce una escena interesante: se trata de una especie de *conversación libre* donde la cámara contempla al pescador joven discutiendo con otro de mayor edad acerca de las condiciones del trabajador de la pesca (FIG. 42). En el joven “se percibe una idea de resistencia frente a la explotación y la inquietud de unirse a otros y trabajar cooperativamente” (Aimaretti, Bordigoni y Campo, 2009: 389). El más viejo se encuentra resignado y hace alusión al cambio de situación en Rosario: “viven mejor, con mejores elementos. Están organizados”. Luego de esta toma de postura nos trasladamos a la historia del pescador más viejo que abrió el relato, esta vez hablando frente a cámara (FIG. 43) y expresando directamente la desdicha del pescador: “no alcanza la plata para nada”. Asimismo, plantea de forma igualmente contundente la problemática que introduce la figura del acopiador –la persona que junta el pescado para revenderlo por una comisión–: “sabe que el pescador es pobre y tiene que entregar a la fuerza el pescado”; “para ir a vender el pescado uno mismo tiene que tener permiso”. De este modo, asistimos a imágenes del trabajador en su barca (FIG. 44) junto con el

retorno del tema musical: “no es tan lindo el río, no; que nos pagan poco”. Dicho micro-relato culmina con la solidaridad de este pescador que si tiene un buen día colabora con los pescadores más viejos que ya no pueden sostenerse sin una ayuda; momento en que la banda sonora concluye la frase anterior y designa responsables: “que nos pagan poco sí; y el gobierno ayuda, no”.

Ya en el tramo final aparece la palabra frente a cámara del acopiador (FIG. 45), quien entrega el pescado al mercado y a otros revendedores. Su situación es completamente diferente a la de los pescadores: “las cosas marchan bien, pienso hacer un localcito acá”. El cortometraje concluye con una irrupción final del tema musical que denuncia pero mantiene a la vez optimismo y esperanza: “un tiempo mejor donde no lo robe el acopiador”; “el acopiador no se va a mojar, quiere el pescado sin trabajar”.

Los dos cortometrajes que a continuación se rescatan tienen una particularidad que se sostiene por la medida de corta duración –la modalidad de informe o comunicado–, y que en esta oportunidad implica una menor elaboración estética y una radicalización política con respecto a los cuatro films breves anteriormente comentados. Sin embargo, el testimonio es uno de los elementos a destacar. Raymundo Gleyzer, junto con Álvaro Melián y Nerio Barberis, y como parte de una iniciativa del PRT-ERP de conformación de Comunicados (1971-1972), realizaron *Swift* (1971) y *Banco Nacional de Desarrollo* (1972). En realidad estos cortos estaban enmarcados dentro del FATRAC, una experiencia del PRT ligada al ámbito de la cultura que prontamente sería desechada por considerarse una actividad que absorbía esfuerzos frente a la centralidad de la acción política.

Swift está abocado a la detención y juicio revolucionario del cónsul inglés y gerente del frigorífico Swift de Rosario, Stanley Sylvester, quien representa “al imperialismo británico y al poderoso monopolio *yanqui* Deltec”. Ahora bien, es la voz en *over* y la voz del periodista que entrevista quienes informan y guían la lucha. A diferencia de otros films, aquí la palabra del obrero queda relegada a un segundo plano, y esto tiene que ver con el didactismo y el carácter panfletario del film. Luego de que la cámara se pose sobre un *graffiti* en la pared que indica la fuente enunciativa del comunicado –Ejército revolucionario del pueblo (FIG. 46)–, la voz narradora inicia el relato: “El ejército revolucionario del pueblo informa. Comunicados número 5 y 7 sobre la detención y juicio revolucionario al cónsul inglés y gerente del frigorífico Swift de

Rosario”. Mientras que el narrador arroja datos, comunica solicitudes y resoluciones, el periodista toma algunas palabras de los obreros y vecinos que se amuchan en la puerta del frigorífico a la espera de la entrega de alimentos y frazadas; retribuciones obtenidas como parte del rescate.

De este modo, se hace explícita la reivindicación del obrero mediante la detención del Sr. Sylvester y a través del reclamo que efectúa el narrador con el objetivo de mejorar las condiciones de trabajo y de vida del obrero de la carne; el sector peor pago de la industria: reducción del tope de producción, cese del trato policial por parte de los jefes internos, disminución del frío en el frigorífico. Este discurso es acompañado por imágenes de los obreros dentro del frigorífico en plena jornada laboral (FIG. 47). Asimismo, se articulan imágenes de archivo, recortes periodísticos y fotografías de los empresarios y gobernantes cómplices en la explotación de los obreros. A su vez, como en cortos anteriores, se ataca a la burocracia sindical ya que es considerada traidora y cómplice de los explotadores.

En *Banco Nacional de Desarrollo*, comunicado número 2, la denuncia y la agitación tienen lugar a través del testimonio directo. El corto está centrado en la toma del Banco Nacional de Desarrollo por parte de los comandos Luis Pujals y Segundo Gómez, con el propósito de expropiar dinero y armas en beneficio del pueblo; en tanto respuesta a la explotación y represión que este venía sufriendo. El relato se nuclea alrededor de los testimonios frente a cámara –en la clandestinidad– de dos miembros del banco e integrantes del ERP que hicieron posible el asalto (FIG. 48). Estos ponen en contexto su accionar, explican los motivos, informan sobre los negociados de los directivos y llaman a las armas.

Preponderancia de los elementos de autoconciencia narrativa

Los tres cortos que consecutivamente se analizan –*Faena* (Humberto Ríos, 1960), *Los que trabajan* (Nemesio Juárez, 1964) y *Un largo silencio* (Eliseo Subiela, 1963)– presentan una estructura narrativa autoconsciente anclada en una mirada subjetivo-poética acerca de sectores y actores sociales que sufren marginación y violencia institucional. Los tres incorporan voces poemáticas y privilegian las potencialidades expresivas del encuadre. En algunos casos el montaje marcado y en choque –entre las imágenes y las voces, o al interior de la banda visual– toma la iniciativa; en otros, es el

movimiento autónomo de la cámara el procedimiento que sobresale. En los dos primeros ejemplos el objetivo socio-político es metafórico y subterráneo, mientras que en el último la denuncia es directa.

Faena recurre a la metáfora con la intención de decir algo sobre los campos de concentración –premisa expuesta por el director–, aunque también podemos asignarle otras significaciones más cercanas en relación al eje espacio-temporal. De esta forma, ubicamos a este film dentro del modo poético acuñado por Bill Nichols en torno al documental.

El cortometraje fue realizado con un crédito del Fondo Nacional de las Artes y nos enseña en la banda de imagen todas las fases del faenamiento e industrialización de vacunos para el consumo. Ahora bien, es a través de las voces narradoras con su lenguaje poético que la violencia y la muerte condensadas en esta tarea cotidiana cobran nuevos sentidos. En principio, las palabras develan aquello que ya está latente en las imágenes gracias al trabajo de cámara y la selección de los encuadres. Es en un nivel de interpretación más afinado que significados ocultos pueden ser rebrotados. De otra forma podríamos decir que se oculta y se evidencia al mismo tiempo aquello que está allí: la violencia sistematizada en las relaciones sociales. Todo el lenguaje verbal proferido es literal y figurado a la vez.

El relato comienza con una panorámica frente al exterior del matadero donde transcurrirá el centro de la cuestión, no sin marcar desde el discurso verbal los límites entre dos espacios: “un adentro y un afuera”; “afuera, la ciudad”. A partir de entonces, dos voces, una masculina y otra femenina, asistirán a la banda de imagen en las diferentes acciones alrededor del trabajo de la faena. Y como ya expresamos, esa compañía es en un primer plano denotativo cuasi-literal: “el agua es el presentimiento para algunos”, dice la voz mientras mojan a las vacas; “una mano segura alza el tamaño del espanto”, expresa al tiempo que le dan martillazos a estos animales; “el miedo, la paciencia, el horror no pueden detenerse”, anuncia junto con imágenes de las máquinas de envasado en serie en pleno funcionamiento.

Por otra parte, la sensación de muerte y de violencia aparecen como significados conformados a través de la redundancia y acumulación de significantes. Desde la

palabra: “llegan los que van a morir”; “tiempo del miedo y la muerte”; “he aquí una muerte, una mirada menos”; “la muerte simple, cotidiana, útil. La muerte que todos conocemos, la muerte impura, la muerte fértil, transformadora”. Por medio de la imagen: el corte de las vacas colgadas (FIG. 49); primerísimo plano a la cabeza de la vaca muerta (FIG. 50); primerísimo plano al ojo de la vaca que todavía titila después de ser esta golpeada, junto al sonido del latido de un corazón –escena que prosigue con planos congelados de los trabajadores y del afuera, claro gesto de autoconciencia narrativa–. Es el sentido a la vez trágico y poético del discurso aquello que potencia y direcciona el significado de las imágenes. El cortometraje concluye siguiendo la misma operación de choque entre imagen y palabra: “hierro, símbolo del poder”, dice la voz mientras vemos imágenes del frigorífico vacío del cual sobresale el instrumental. Luego, se suceden nuevas imágenes de la ciudad donde “la fiesta continúa”, para finalizar con una última afirmación: “esto es lo que somos: la muerte cada día”. Tanto la interpretación del matadero como campo de concentración y la noción de un capitalismo salvaje encuentran en el relato un buen asidero; reflexiones en el plano semántico que describiremos luego.

Los que trabajan fue producido mediante un subsidio del Instituto Nacional de Cinematografía—uno de los pocos cortometrajes del corpus financiado por este medio—. El corto se erige como un documental poético de vertiente social y se desenvuelve principalmente en tanto retrato observacional y autoconsciente en torno a diferentes grupos de trabajo en plena jornada laboral.

El relato articula diversos registros y matices gracias al empleo del montaje y de la cámara. El plano artístico es el que da comienzo al film a través de movimientos de cámara y encuadres cerrados sobre el mural de Lino Eneas Spilimbergo, *Del trabajo*. Luego de este prólogo penetramos en la observación directa de los trabajadores rompiendo la vereda (FIG. 51); niños y mujeres en el pastizal; e imágenes de los trabajadores en la construcción, sostenida por un sonido constante de las maquinarias. En este instante irrumpe una voz en *over* particular: no pretende dar información ni persuadir al espectador como la voz despersonalizada del documental tradicional. Este discurso narrador repone las palabras del poema “Los que trabajan” de José Luis Mangieri, el cual le imprime a las imágenes una carga metafórica que excede a la pura iconicidad del referente. Ahora bien, la perspectiva de una mirada ingenua y distanciada se quiebra con la violencia a la cual dará lugar tanto la banda de sonido como la banda de imagen.

El montaje en contrapunto entre imágenes de armas de guerra, misiles y cañones; y las vistas de los trabajadores distendidos, almorzando y descansando (FIG. 52), es reforzado por un pasaje del poema –“el hombre se detuvo, el trabajo se detuvo”– y seguido de imágenes fijas de destrucción y desolación apoyadas en el sonido de una sirena. Esta secuencia de autoconciencia enunciativa y condensación simbólica culmina con nuevas imágenes de tanques y aviones militares. El último bloque del film estará guiado por planos fragmentarios que tienen como objetivo la mostración del trabajo manual.

En conclusión, se trata de un documental no convencional que revaloriza el trabajo en toda su amplitud, desde la visión artística hasta el registro de lo real, atravesado por una mirada poética que no por ello se despoja de un sentido social, anticipándose simbólicamente –pero también retrotrayéndose– a la violencia y represión que el sector trabajador ha sufrido y sufrirá.

En *Un largo silencio*, autoproducción del realizador, la estructura narrativa es diversa, la modalidad de alternatividad estética añade otros elementos y se modifica la función social. El foco de atención está colocado en la situación de los enfermos del Hospital Nacional Neuropsiquiátrico de Hombres, donde por medio de la autonomía de la cámara y la conjunción de voces narradoras se denuncia el abandono de dichos sujetos retratados.

Una voz en *over* –masculina– comienza mencionando cifras como por ejemplo los costos supuestos y reales de los enfermos. Sin embargo, el tono y el modo de articular las palabras escapan a la típica voz impersonal del documental expositivo; la poeticidad con que elabora las reflexiones anticipa el devenir del film. Un largo *travelling* por las paredes exteriores del hospital que, por montaje directo, continúa luego sobre las camas de los enfermos (FIG. 53 y 54), da pie a una segunda voz narradora –femenina– que toma el mismo tono expresivo-poético y que inicia un juego verbal, potenciando la expresividad de la banda de imagen. Acto seguido, y sobre un fondo sonoro de murmullos, la narración masculina activa la denuncia en torno al lugar que ocupan los enfermos.

Ahora bien, a medida que avanza el film el movimiento de cámara se hace cada vez más constante y el recurso primordial escogido es el del *travelling*, repitiendo una y otra vez la misma imagen: la cámara se pasea de lado a lado recorriendo a los hombres tras las rejas del portón (FIG. 55) en alusión al encierro aunque también a la marginalización. El

procedimiento del *zoom out* dentro de un montaje que muestra desde distintos ángulos el espacio que aúna a todos los enfermos (FIG. 56), seguido de un *travelling* ascendente y descendente, dan lugar esta vez a una narración que se bifurca: “Voz F: -Pero el amor está lejos; Voz M: -No, está en él”. A continuación, primerísimos planos fragmentarios de la boca y las orejas nos presentan a Matías, uno de los enfermos que es sordomudo. La voz femenina dialoga con él a través de su escritura, que se muestra a cámara, y habla en primera persona representando al enfermo. Posteriormente realiza el mismo mecanismo de apropiación de la palabra ajena para con Miguel, otro interno. Esta secuencia de acercamiento hacia los enfermos culmina con un montaje autoconsciente de planos congelados sobre ellos donde la cámara repara en sus expresiones gestuales.

Luego de la denuncia hacia aquellos que tienen que hacer algo y no lo hacen se intercalan de nuevo las voces, aunque en esta oportunidad mantienen un discurso separado: la voz masculina realiza un repaso por las cifras y los costos de manera segura y afirmativa; la voz femenina deambula por los deseos, posibilidades y necesidades de los enfermos. La secuencia final prácticamente abandona la narración en *over* para dar paso a la observación plena de la cámara que efectúa cuatro marcados *travelling*: mientras trabajan, en la iglesia, tras las rejas y por las camas.

En *Buenos Aires* (David José Kohon, 1958), *El hambre oculta* (Dolly Pussi, 1965) y *Olla popular* (Gerardo Vallejo, 1968) es el montaje en contrapunto el eje de autoconsciencia que vertebra el relato y que acompaña objetivos políticos de crítica, denuncia, contrainformación y concientización sobre comunidades segregadas e injusticia social. A diferencia de los cortos anteriores, aquí la banda de sonido reemplaza a las voces poéticas por el comentario irónico y/o incisivo de la música. A su vez, las fotos fijas, las imágenes congeladas, el movimiento autónomo y los emplazamientos no convencionales de la cámara, junto con la interpelación al espectador por parte de los sujetos retratados, son otros de los recursos que ponen el acento en la reflexión consciente en torno al dispositivo fílmico.

Buenos Aires fue financiado por el propio realizador a través de una pequeña productora: Enero Film. A propósito de este film, Mahieu señala que “un tono que oscilaba entre la encuesta social y el film vanguardista encontraba una feliz síntesis expresiva, aunque con cierto esquematismo en su oposición rítmica de dos mundos en

conflicto” (1961a: 21). Concordamos con la afirmación del crítico acerca de la conjunción estético-política, no así en relación a una oposición que denota en cambio dinamicidad. Desde el inicio se presentan dos mundos disímiles, la modernidad de la ciudad y la pobreza de sus alrededores, que en principio parecieran estar totalmente separados, marcados por el abordaje de dos ritmos audiovisuales diferentes –logrados gracias al trabajo de montaje de Antonio Ripoll–. Si bien la oposición rítmica es evidente, el esquematismo se quiebra en el instante en que comienza a fluctuar la frecuencia con la que se traspasa de un mundo a otro. La modalidad de exposición de ambos espacios se completa con un marcado montaje sonoro alternando una música vertiginosa plagada de timbres agudos –para representar la dinámica de la ciudad– y una banda sonora oscura, apagada, sostenida por sonidos graves –en relación a las zonas de miseria–.

El cortometraje se abre con distintos puntos de vista de la ciudad por medio de encuadres y angulaciones poco comunes como tomas aéreas, planos cenitales, contrapicados excesivos de los edificios, que apuntan a explicitar la magnitud de la metrópolis moderna –exploración estética reforzada por la presencia de Ricardo Aronovich en el rubro de fotografía y cámara–. Inminentemente, una suerte de *zoom out* seguido de un *travelling* horizontal y un cambio en la banda sonora nos trasladan al ámbito de la pobreza y la miseria (FIG. 57). La experimentación formal no se detiene: luego de una panorámica que recorre el lugar la cámara se queda con los niños –gran protagonista del neorrealismo italiano y de los Nuevos Cines europeos y latinoamericanos que ya hemos abordado con anterioridad– y los adultos que a modo de retrato miran y sonríen a cámara, dando cuenta del artificio y la convención del arte cinematográfico. Nuevamente el *zoom out* nos permite salir de un espacio y pasar al otro, esta vez proseguido de un barrido que instala un plano inclinado en contrapicado de un edificio (FIG. 58), y la respectiva modificación en la banda sonora. La música vertiginosa entra ahora en sintonía con un montaje acelerado que dinamiza el recorrido por la ciudad. De inmediato, la cámara vuelve a contemplar la zona de pobreza, y a continuación presenciamos un plano que marca un punto de inflexión: el quiebre con cualquier intento de catalogar al film como una polarización esquemática. A partir de un plano de los edificios la cámara realiza un *travelling* descendente hacia donde se encuentra la zona de subdesarrollo. Por primera vez el film unifica a los dos mundos en un solo espacio contiguo. Acto seguido, una panorámica repara nuevamente en los niños

que miran a cámara (FIG. 59). En adelante, el montaje alternado entre un universo y otro se acelera y toma pocos planos por lado.

El corto continúa con un movimiento sinuoso de cámara que busca directamente a una muchacha –claro gesto de autonomía de la cámara–. Luego de varias alternancias entre uno y otro mundo asistimos al primer signo de puntuación del cortometraje: un fundido a negro que agrega un nuevo tópico –el trabajo–. Es de noche y un joven se levanta a trabajar. Las figuras del telar, la fábrica y el cartero se intercalan con imágenes de la ciudad y del transporte, manteniendo el ritmo frenético en torno a lo visual y a lo sonoro, con planos cortos y angulaciones raras, llevando el movimiento de las máquinas y las ruedas de la ciudad al ritmo de la banda sonora. Y es justamente el tema del trabajo que rompe con cualquier esquematismo posible ya que las personas mostradas por la cámara en su quehacer laboral en la ciudad son aquellas que viven en las zonas de miseria. Este es otro punto de contacto entre el sitio de la ciudad y el lugar de la pobreza.

Finalmente, el cortometraje concluye con la gente que vive en el asentamiento hablando a cámara, diciendo “Sí señor, yo vivo aquí”, al tiempo que vemos imágenes de un *graffiti* en la pared con la inscripción de Frondizi, el presidente argentino por aquel entonces, que está siendo cubierto con pintura blanca (FIG. 60). Esta secuencia es intercalada con un *travelling* que toma desde arriba la totalidad del asentamiento.

El hambre oculta, producido en el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, propone una denuncia directa del hambre y la desnutrición infantil a escala mundial haciendo foco de atención en Argentina, particularmente en la provincia de Santa Fe. La autoconciencia enunciativa basada principalmente en el montaje junto con una voz en *over* contrainformativa son los dos pilares que estructuran al corto.

El film se inicia con la imagen de un coro de niños jubilosos que sirve de contrapunto con el impacto visual del horror que presenciaremos luego. Las primeras imágenes fijas de desnutrición infantil aparecen junto a los créditos. Posteriormente, la voz narradora irrumpe con cifras y estadísticas sobre un mapa animado (FIG. 61) que ubica a “la mancha del hambre” en el mundo. Inmediatamente su función informativa se transforma en contrainformativa: “la Argentina parece no encontrarse entre las zonas malnutridas”, sin embargo en Santa Fe hay niños subalimentados. El testimonio de

Mariana Corbalán, cuya hija melliza—su hermana ha muerto— se encuentra enferma por falta de alimentación y por ello deciden acudir al hospital, es la excusa para plantear el problema del hambre en el mundo, centrándose específicamente en la provincia de Santa Fe, la zona agrícola-ganadera más rica de la Argentina. El *travelling* que recorre el hospital abarrotado de niños que miran a cámara —una constante a lo largo del film— aguardando ser atendidos da el puntapié para la profusión de premisas e imágenes del horror: “mueren en Argentina alrededor de cincuenta mil niños por año”, dice la voz narradora al tiempo que descubrimos la imagen final de *Tire dié* donde el niño mira a cámara (FIG. 62); “este [el hambre] produce retardo en el crecimiento, ojos desorbitados, delgadez extrema, piel manchada”, continúa explicando mientras percibimos imágenes fijas y primeros planos de niños con estas enfermedades (FIG. 63). Esta secuencia estará acompañada por una música alegre de flautas —remitiendo al coro inicial— que aparece y desaparece de forma intermitente y que funciona como comentario irónico o de contrapunto.

El relato prosigue con referencias al hambre en otras partes del mundo como la India o Brasil —“cada cuarenta y dos segundos muere un niño en Brasil”, aludiendo directamente a las palabras pronunciadas en *La tierra quema*—. Nuevas imágenes de niños desnutridos en Argentina junto con un montaje de publicaciones sobre la lucha contra el hambre (FIG. 64) desembocan en el llamamiento final del narrador, que acaba en el primer plano de la imagen fija de un niño mirando a cámara, cerrando el relato. En definitiva, la reflexión política se encuentra en correspondencia con la autorreflexión enunciativa y la autoconciencia, ancladas en la heterogeneidad del material utilizado: imágenes en movimiento, imágenes fijas, recortes periodísticos, gráficos animados e intertextos con cortos del período.

Olla popular, gestado por el Grupo Cine Liberación, es un corto de apenas cuatro minutos que propone como objetivo principal la concientización sustentada a través de los recursos de la metáfora y el contrapunto. El relato abre con la imagen de un bebé tomando la teta de su madre (FIG. 65), misma imagen con la que cierra el cortometraje. El *privilegio* de alimentación del que dispone el niño contrasta con la necesidad de las familias obreras de San Miguel para quienes en carácter solidario se realiza la olla popular que tendrá lugar a continuación (FIG. 66). El montaje de primeros planos de niños mirando a cámara (FIG. 67), imágenes de la olla popular, y encuadres cercanos y

fragmentarios sobre grandes y chicos comiendo, se contraponen con la banda sonora que entona las estrofas del himno nacional. De este modo se genera un contrapunto, por ejemplo entre frases como “y los libres del mundo responden” y primerísimos planos de los niños comiendo gracias al apoyo de unos pocos. Previo al clímax del himno nacional asistimos a una repetición de imágenes, en plano congelado, conformándose un montaje rítmico en sintonía con la banda sonora. El punto cúlmine se produce con la repetición continuada del fragmento “con gloria morir” mientras prosiguen las imágenes congeladas. Una vez finalizado el himno retornamos a la imagen inicial del bebé para concluir el cortometraje con un primer plano –plano emblema– del rostro de la madre que se sostiene durante unos pocos segundos.

Finalmente, dentro de este pequeño corpus de cortos documentales que ponen el acento en la explicitación y opacidad del lenguaje y la estructura narrativa para alcanzar un objetivo socio-político determinado, tomamos en consideración a *Monopolios* (Miguel Ángel Monte, 1975) –último film realizado por el Instituto de Cinematografía de la Universidad nacional del Litoral antes del cierre definitivo– puesto que aglutina diferentes procedimientos que dan cuenta de esta autoconsciencia enunciativa. El corto comienza con imágenes de la pobreza y la miseria en la que se encuentran los trabajadores –un basural (FIG. 68) y un rancho que develan la precariedad en las condiciones de vida–, al tiempo que en la banda sonora una canción “agradece al señor por un nuevo día y por la esperanza”.

Luego de que la cámara tome los rostros de la gente en la cola de un hospital, una voz en *over* pregunta “a qué se debe la pobreza”, y repentinamente varios intertítulos sobre fondo negro hacen su aparición como respuesta (FIG. 69), acompañados del sonido de disparos que colaboran con este efecto de *shock*: “Al imperialismo capitalista”; “Al colonialismo económico y cultural”; “A los monopolios”. La estructura del corto prosigue mediante una articulación de frases de Perón a modo de intertítulo: “Estamos contra toda forma de imperialismo”; “Debemos ser artífices del destino común y no instrumento de la ambición de nadie”; “La emancipación de los trabajadores será obra de los trabajadores mismos”. Acto seguido, la voz en *over* describe de modo pedagógico el accionar del capitalismo en nuestro país a través de una clara referencia al marxismo –se mencionan conceptos tales como *medios de producción*, *fuerza de trabajo*, *capital*–

sobre imágenes de un trabajador de la construcción y un *zoom* hacia carteles de empresas multinacionales que se suceden por montaje directo (FIG. 70).

A su vez, un dibujo animado paródico e irónico acerca de los monopolios y el imperialismo –encarnado en la figura del Tío Sam (FIG. 71)– se intercala con imágenes de empresas y bancos, recortes periodísticos en torno el avance de los monopolios en la región latinoamericana, imágenes de Lanusse y otros gobernantes pro-imperialistas, y una alusión a la moda y a la cultura estadounidense como forma de alienar a los habitantes de un país. Asimismo, la voz en *off* de un trabajador, que luego se presenta ante la cámara, explica una vez más los problemas del capitalismo en Argentina, que se generan como consecuencia de la operatoria de grandes empresas nacionales y multinacionales gracias a las cuales “unos pocos se enriquecen mientras un pueblo va desfalleciendo y se va empobreciendo día a día”. También se hace mención al bombardeo de Plaza de Mayo en 1955 y a la proscripción del peronismo, y es la voz del Tío Sam la que expone la marginación y la destrucción del “partido que entorpece los negocios de estas empresas”, seguido de la inclusión de un fragmento de *Operación Masacre* (1972), el film de Jorge Cedrón que reconstruye los fusilamientos de José León Suárez.⁷

Articulación y conjunción de ambos procedimientos

Los films documentales de corta duración que forman parte del siguiente corpus enlazan testimonios con elementos de autoconciencia narrativa en paralelo a la reflexión socio-política. En *Ceramiqueros de Traslasierra* (Raymundo Gleyzer, 1965) y *Tire dié* (Fernando Birri, 1958 [1960 versión definitiva]), el testimonio es acompañado particularmente por la autonomía de la cámara y el encuadre. *Los 40 cuartos* (Juan Oliva, 1962) y *Muerte y pueblo* (Nemesio Juárez, 1969) añaden a estos tres elementos la ficcionalización y un montaje rítmico y poético, respectivamente. Los matices dentro de la modalidad de alternatividad socio-política de estos cuatro cortos circulan entre la crítica y la denuncia de las condiciones de vida y de trabajo de comunidades marginales en diferentes regiones del país. *Cine testimonio N°1: Sección Obras* (Nemesio Juárez, 1973) combina testimonios e intertítulos con el fin de efectuar una propaganda política.

⁷ Por intermedio de procedimientos similares como el contrapunto entre la clase trabajadora y la clase burguesa, una música alusiva e irónica y la lucha antiimperialista, el cortometraje chileno *Venceremos* (Pedro Chaskel y Héctor Ríos, 1970) propone un ejercicio análogo.

Por último, tanto *Ni olvido ni perdón 1972, la Masacre de Trelew* (Raymundo Gleyzer, 1973) como *La memoria de nuestro pueblo* (Rolando López, 1970-72) y *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: la huelga obrera en la fábrica INSUD* (Grupo Cine de la Base, 1974) presentan estructuras narrativas más complejas donde el testimonio se intercala con materiales heterogéneos que manifiestan un reparo consciente sobre el dispositivo al tiempo que proponen objetivos políticos radicales como la contrainformación, la concientización y el llamado a la acción.

Ceramiqueros de Traslasierra fue realizado en la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba y se organiza principalmente en torno a la observación y el testimonio. El relato está centrado en una comunidad de alfareros ubicada en los alrededores de Mina Clavero, dentro de la provincia de Córdoba. El corto se aboca al personaje de Alcira López (FIG. 72), y sus testimonios –producto de las preguntas de la entrevistadora que se mantiene fuera de campo– junto con una voz en *over* narradora esporádica que repone información al espectador, estructuran el film. Este comienza con una pura descripción que efectúa la cámara en función del lugar y de sus individuos. Luego, las preguntas de la periodista y las respuestas de Alcira acerca de las especificidades y el desarrollo de la alfarería se reflejan en las imágenes de los propios lugareños realizando dichas acciones, paso por paso, develando el funcionamiento total de este oficio que deben realizar los integrantes del pueblo para ganarse el pan: la búsqueda de la arcilla, el trabajo manual, el momento de la quema, la venta del producto a los turistas.

La interacción entre la entrevistadora y Alcira resulta interesante principalmente por el tenor de las preguntas que apuntan a comprender el modo y la calidad de vida: “¿Se siente feliz cuando trabaja? - ¿Tengo que decirlo ahora? Y sí”. En este sentido, y como parte de la concepción de un film de carácter etnográfico, “el cine se presta naturalmente como un instrumento de documentación del comportamiento humano; el rol del cineasta es, pues, el de explorar las relaciones que revelen los *significados* de esas acciones y rituales” (Jorge Prelorán citado en Rossi, 1987: 86). Ahora bien, esta propuesta trasciende el mero registro para formular una crítica social manifiesta que analizaremos en el apartado orientado a las novedades en el plano semántico.

No obstante, esta conciencia socio-política se encuentra en sintonía con el grado avanzado de autorreflexión narrativa y enunciativa; conjunción que hemos analizado a propósito

de la recuperación del cine histórico-materialista en el cine político de la época. En primer lugar, todos los personajes son introducidos por un intertítulo con su nombre mientras son mostrados en cada una de las acciones que conforman sus tareas diarias (FIG. 73). En segundo lugar, es evidente el comportamiento marcado de la cámara a lo largo del film: esta recorre y observa de manera autónoma las distintas acciones y objetos en el interior de esta comunidad; contempla a los niños trabajando al tiempo que estos miran ingenuamente a la cámara –un acto de interpelación directa al espectador–; y de forma autoconsciente resalta mediante primeros planos las manos –principal herramienta de trabajo (FIG. 74)– y los objetos producidos –aquello que los mantiene vivos–. Asimismo, se incorporan fotografías en el instante de alusión a los ceramiqueros más antiguos. Y por último, al final del cortometraje podemos observar dos fotografías del equipo de rodaje dentro de la comunidad de alfareros (FIG. 75), explicitando claramente el artificio.

Ceramiqueros de Traslasierra entonces articula una reflexión sobre el medio expresivo –a través de los intertítulos, el accionar de la cámara y la mostración del artificio– con la presencia del testimonio como motor de identidad, con la intención de generar una crítica concreta al abandono de una comunidad marginada. Ahora bien, en relación a las modalidades del documental, la observación está presente junto con la palabra del otro. Sin embargo, ¿estamos en condiciones de ubicar al cortometraje dentro de la modalidad interactiva o descartamos por completo la participación de Alcira en la revisión del film? Más allá de haber participado o no, ¿sus palabras no poseen una fuerte presencia textual? A su vez, ¿Qué nos señala la inclusión de la fotografía del equipo de rodaje? Si bien la concepción originaria del *cinema vérité* no es para nada clara en este corto, la interacción entre el sujeto enunciador y el sujeto filmado, y la organización del relato, se orientan pura y exclusivamente en función del entrevistado.

Tire dié,⁸ primera encuesta social filmada, fue concretada en el interior del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. Este film inaugural pone en juego de manera temprana los avances tecnológicos como el equipamiento liviano, la película de mayor sensibilidad que permite rodar en exteriores naturales y el sonido sincrónico –aunque con imperfecciones– en pos de rescatar y retratar los valores de

⁸ En la primera versión de 16 mm. –que duraba una hora– la banda sonora era ininteligible. Dos años más tarde, junto con el paso a 35 mm. la película se redujo a treinta y tres minutos y se doblaron las voces. Esta es la versión definitiva que disponemos.

aquellos sectores que hasta el momento no habían tenido derecho a la imagen. Algunas de estas características, sumado el recurso de la cámara puesta a la altura de la mirada humana y la presencia activa de los niños, se corresponden a grandes rasgos con las propuestas estéticas del neorrealismo italiano. Ahora bien, el carácter observacional y autónomo de la cámara y los testimonios de los lugareños estructuran el cortometraje.

Asimismo, resulta original la reflexión del medio expresivo que se manifiesta en el inicio. El relato “comienza con un prólogo que parodia a la voz *over* autorizada propia del modelo hegemónico de documental institucional del momento, destinado a festejar las bellezas paisajísticas, la riqueza nacional y su pujante progreso” (Aimaretti, Bordigoni y Campo, 2009: 373). Luego de ubicar geográficamente a la provincia de Santa Fe, la voz narradora caracteriza a esta como un “importante centro agrícola-ganadero” y procede a emitir datos y estadísticas relevantes desde el plano de la economía capitalista mundial como la construcción de un “promedio de ciento quince casas nuevas por mes”, para continuar irónicamente con cifras insignificantes como el consumo de “treinta y dos millones ochocientos mil vasos de cerveza por año”, y derivar en última instancia en una realidad que escapa a cualquier estadística: “los centenares de ranchos donde viven familias santafesinas”. Esta secuencia introductoria es acompañada en la banda de imagen por una toma aérea de la ciudad de Santa Fe; característica también del documental expositivo al que se parodia.

Proseguido al título del film, la posición de una cámara baja que encuadra a un niño mirando a cámara da pie a los primeros testimonios que irrumpen en la pantalla, y anticipa la futura presencia activa de los niños al promediar el relato. Dos cuestiones se destacan en el modo de articular dichos testimonios. En primer lugar, el propósito de dar voz e imagen a los sectores marginados se traduce en el abandono del anonimato: cada sujeto que toma la palabra se presenta con nombre y apellido, y describe brevemente cómo se gana la vida. En segundo lugar, se personifica el testimonio, puesto que al comenzar el reportaje estos se colocan frente a la cámara (FIG. 76). Lo interesante es que luego los lugareños abandonan la pasividad para ser mostrados en sus actividades cotidianas mientras el testimonio continúa.

No obstante, varios de estos testimonios darán lugar en la imagen a los preparativos para el evento central sobre el cual gira el cortometraje: la llegada del tren y el acto del

tire dié. Los últimos diez minutos del film estarán abocados íntegramente a este ritual diario en donde los niños se acercan a las vías del tren para pedir una moneda a los pasajeros. A partir de este instante el ritmo narrativo se acelera: la cámara se subjetiviza –asistimos a ocularizaciones tanto de los niños como de los pasajeros (FIG. 77 y 78)– y el montaje se dinamiza en correspondencia con el frenetismo del movimiento del tren y de los niños que corren a la par. Momentos previos al arribo del tren la cámara enfoca a los niños desde diferentes puntos de vista; multiplicidad de visiones que se mantendrá durante el ritual y que también se propagará entre los pasajeros, no sólo por la diversidad de planos de abordaje sino asimismo por la variedad de posturas: hay quienes miran; otros que sienten pena –“pobrecitos”–; y los que no pueden comprender la situación de pobreza –“mirá qué miseria, esta gente vive así porque no quiere trabajar”–. Finalmente, se retrata el momento posterior al *tire dié* donde los niños retornan con el dinero juntado, que muchas veces alcanza para que coma una familia entera. El corto concluye con un largo primer plano de un niño mirando a cámara, cerrando de este modo un relato que lo coloca como protagonista.

Los 40 cuartos,⁹ considerado como la “segunda encuesta social filmada”, fue también realizado dentro del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, y en palabras de Aimaretti, Bordigoni y Campo: “El film (...) se proponía realizar una lectura crítica del uso y abuso de la propiedad privada proponiendo la ‘vivienda de utilidad pública’” (2009: 382).

El cortometraje se estructura a través de dos líneas conflictivas –y narrativas– que terminan por entrelazarse. Ambas demuestran algunos matices dentro de la modalidad de alternatividad estética. La primera está centrada en revisar las pésimas condiciones de vida de los inquilinos del conventillo más grande de la provincia. A partir de preguntas a modo de encuesta o reportaje, que se explicitan mediante una voz en *over*, residentes de los diferentes cuartos exponen las problemáticas edilicias y habitacionales así como también sus preocupaciones familiares. Estas escenas están organizadas alrededor de una autoconciencia enunciativa donde la cámara realiza movimientos autónomos, fugaces –barridos–, en consonancia con encuadres cerrados y oscuros (FIG. 79), condensando la descripción de inhumanidad a la que están sometidos los sujetos

⁹ En 1963 el gobierno secuestró y prohibió este film por entender que el mismo promovía la actividad de propaganda comunista.

abordados. Asimismo, la voz que interroga actúa por momentos como la típica voz en *over* expositiva que recita y expone cifras –la cantidad de inquilinatos y conventillos de la provincia de Santa Fe–, al tiempo que funciona como contrapunto de la banda visual, cuando por ejemplo asistimos a la reproducción de la imagen de un nene tras las rejas de una puerta mientras que en la banda sonora escuchamos mencionar el concepto de “seguridad moral” (FIG. 80). La segunda se focaliza en una joven pareja que busca una vivienda –para alquilar– que esté al alcance de sus posibilidades económicas (FIG. 81). Vemos entonces a los jóvenes frustrados recorrer inmobiliarias hasta que el hombre decide ir a pedirle ayuda a su padre, quien vive en el conventillo que el documental nos ha enseñado. Resulta pertinente destacar que se ha recurrido a la puesta en escena ficcional para representar al tópico de la pareja, insertándose esta dentro de un documental expresivo y de impronta social.

Es entonces a los diez minutos del relato que se produce la articulación de los dos núcleos narrativos, instante en que la pareja llega al conventillo y momento en el cual brota el título del film (FIG. 82). La incorporación de la muchacha a la lógica del lugar da pie nuevamente a una cámara autónoma que recorre y muestra el espacio en tanto postales de la miseria y el abandono. Nuevas entrevistas toman forma: Susana responde por qué vive allí frente a una cámara que luego gira dentro de su cuarto describiendo el pequeño espacio. Las últimas escenas del film elaboran una visión global de la vida en este conventillo por medio de una cámara que se posa en la cotidianidad de algunas familias al interior del mismo.

Muerte y pueblo, autofinanciado por el propio director del film, Nemesio Juárez, está abocado al tema de la pobreza, el desempleo y la muerte de los individuos en un pueblo de Santiago del Estero; tópicos articulados a través de la autoconciencia narrativa y los testimonios de la familia Ayunta como principales procedimientos.

El cortometraje comienza con intertítulos en letras blancas sobre fondo negro que introducen la problemática con una impronta más directa que una voz narrativa, si bien esta hará su aparición luego: “Santiago del Estero. De Febrero a Noviembre de cada año parten a buscar trabajo en otras provincias alrededor de 200.000 Santiagueños”; “El destino histórico de un pueblo”. Imágenes de un pueblo desolado dan lugar a una voz en *over* que relata la conmemoración del Día de los Muertos mientras los habitantes de allí

se congregan en el cementerio para llorar a sus recientes muertos. Esta secuencia está guiada por la autoconciencia enunciativa de una cámara autónoma que se posa por detrás, muy cerca de los sujetos a los que persigue, y que a su vez se aproxima a los rostros de los individuos generando correspondencia y empatía: por ejemplo, una posición de cámara baja que se queda con la mirada de un niño (FIG. 83). Asimismo, estas imágenes son acompañadas en la banda sonora por el llanto y balbuceo constante de las mujeres del pueblo, que provocan un efecto perturbador. Ahora sí, se presenta el testimonio en *over* de Ayunta, trabajador golondrina que vive la miseria y la falta de trabajo en Santiago del Estero. Al mismo tiempo asistimos a imágenes de la familia en su rancho.

A partir de entonces el relato intercalará el rito a los muertos y la historia de los Ayunta, atravesados los dos bloques narrativos por esta cámara dinámica y expeditiva. Nuevamente en el cementerio, esta vez los rezos de fondo sonoro se complementan con el movimiento de la cámara que se instala sobre cada uno de los rostros de quienes allí se encuentran para derivar en un contrapicado extremo de una señora y un juego de luces de la cámara frente al sol que sirven de transición hacia las escenas de la familia protagonista. Ahora es la cámara la que se coloca por detrás de un niño transportando agua mientras retorna el testimonio de Ayunta que cuenta cómo todos sus hijos deben trabajar. El relato prosigue luego mediante un acercamiento extremo al rostro de los ancianos en el cementerio (FIG. 84), y una cámara que se ubica siempre bien cerca de los sujetos que retrata, como si quisiera adentrarse en sus cuerpos y transmitir sus pensamientos y sentimientos. La cámara entonces se convierte en una prolongación de los cuerpos abordados. Después de presenciar nuevos testimonios del hombre de la familia al tiempo que la espontaneidad de la cámara toma las miradas de sus hijos, nos transportamos por última vez al ritual sobre los muertos, que es también una ofrenda para los que todavía viven, como dice la voz narradora, “condenados, desterrados y olvidados al retorno”. En este sentido es que podemos comprender el modo de acercamiento y acompañamiento de la cámara hacia quienes esperan, con desánimo, el regreso de sus seres queridos.

La parte final del cortometraje está dedicada íntegramente a la familia Ayunta en una secuencia que condensa un grado explícito de conciencia lingüística. La reiteración de la mirada a cámara de los niños y la espontaneidad del nene que ríe frente a esta se articula con imágenes de la madre cocinando pan remojado en agua caliente —el único alimento para sus hijos— y planos congelados de Ayunta por un lado y su mujer por el

otro, para desembocar en la repetición de la misma imagen de su niña con el plato de comida (FIG. 85). En definitiva, la evidencia del artificio a través de todos aquellos recursos aquí señalados, junto con el testimonio de los propios protagonistas, conforman un film breve documental expresivo, poético y experimental.

Por otra parte, *Cine testimonio N°1: Sección Obras* fue producido por *Relaciones comunitarias (SEGBA)* bajo la forma de *Comunicaciones para la autogestión*. Aquí reparamos nuevamente en estos dos recursos renovadores dentro del documental en el período trabajado: la voz del otro –bajo la forma del testimonio– y los intertítulos.

El cortometraje se inicia con un *travelling* y tomas en extremo picado de los trabajadores, prácticamente cenitales, y acto seguido se presentan los testimonios de los obreros frente a cámara en las zonas de construcción, a través de sonido sincrónico, para relatar los logros de la autogestión en la sección obras de SEGBA, es decir, los cambios a partir del advenimiento del gobierno de Perón. La forma de exposición de los testimonios resulta interesante, puesto que por momentos vemos a los testimoniantes frente a cámara (FIG. 86), algunas veces oímos sus voces mientras presenciemos el accionar de los trabajadores, y en otras oportunidades aparece en imagen aquello que el sujeto evoca mediante su testimonio. La autoridad de las voces con la presencia física de quien las pronuncia, el respaldo de lo dicho por lo hecho, y la insistencia en la captación del trabajador en su accionar, se articulan en pos de lograr el objetivo político propuesto, acentuado a partir de la segunda mitad del film por los intertítulos.

Este segundo elemento cuyo rasgo distintivo es la autoconsciencia enunciativa pretende causar un *shock* en el espectador y captar activamente su atención. Palabras y frases como “autogestión”, “organización”, “responsabilidad”, “debate y participación de todos”, “eficiencia para la reconstrucción y liberación nacional” se exhiben en letras blancas sobre fondo negro (FIG. 87), variando el tamaño y la disposición de las mismas con el propósito de aumentar este impacto en el receptor; acompañadas por una banda sonora donde la música de percusión sostiene un ritmo agitado y dinámico. Estos intertítulos se entremezclan posteriormente con las imágenes de los trabajadores. Asimismo, la autoconsciencia narrativa puede visualizarse en largos *travelling* horizontales y verticales sobre diferentes sectores de la fábrica al tiempo que oímos al presidente de la misma pronunciando el discurso de recuperación de la institución.

Luego, los intertítulos adquieren la función de informar y dar a conocer los objetivos establecidos para el futuro cercano. Hacia el final, uno de los testimoniados expresa que dicha modalidad debe extenderse a toda la clase trabajadora, “continuando el proceso de liberación nacional que se vive dentro del país”. Un último intertítulo cierra el cortometraje poniendo de relieve el punto central de la reflexión: “Una sola clase de hombres: LOS QUE TRABAJAN”.

Ni olvido ni perdón 1972, la Masacre de Trelew fue realizado al poco tiempo de acaecido el hecho¹⁰ y con el fin de contrainformar, denunciar, llamar a la acción y a la unión del pueblo. Raymundo Gleyzer junto con sus compañeros –aquellos con los que estaba conformando el Grupo Cine de la Base– efectuaron este cortometraje “utilizando prácticamente completa la conferencia de prensa que dieron Mariano Pujadas y Pedro Bonet, cuando después de escaparse de la cárcel quedaron varados en el aeropuerto de Rawson” (Nerio Barberis citado en Peña y Vallina, 2000: 141). A esta le incorporaron un prólogo y un epílogo que le otorgan un sentido global al film, puesto que la entrevista es anterior a la masacre. Uno de los objetivos del documental era trasladar ese intento de unión entre los miembros de las células revolucionarias más importantes (FAR, Montoneros, ERP) hacia el campo de acción de los cineastas que, como ya hemos comentado en diferentes oportunidades, mantenían diferencias ideológicas. En palabras de Jorge Giannoni: “Entonces la proyectábamos [a la película] para decir: ‘¿Ven que están todos juntos? Ahora, ¿por qué nos vamos a pelear todos?’” (ídem).

Ahora bien, la estructura de *shock* que el film aporta se encuentra en el prólogo, conformado principalmente por la articulación de intertítulos e imágenes fijas y en movimiento –en acompañamiento de una voz en *over* informativa–, ordenado en bloques que promueven distintos objetivos políticos de acuerdo a diferentes situaciones vinculadas a los acontecimientos. El primer intertítulo que aparece es “la rendición” seguido por imágenes de armas y las fotos y nombres de los refugiados. Luego, “la masacre”, proseguido por un montaje rápido de las fotos de los fusilados junto con el sonido de disparos (FIG. 88). En tercer lugar, “los sobrevivientes” (FIG. 89), al cual le secundan imágenes de los heridos. Estos apuntan a la información y a la contrainformación. Posteriormente, emergen aquellos relacionados con las fuerzas represoras: “los

¹⁰ El 22 de agosto de 1972 dieciséis miembros de diversas organizaciones armadas fueron fusilados dentro del penal de Rawson luego de ser capturados tras un intento de fuga.

ejecutores” y “los responsables”, los cuales también suscitan fotografías fijas de los rostros (FIG. 90). Aquí prima la denuncia. Por último, dos intertítulos finales –“la hora de la liberación” y “han muerto revolucionarios. Viva la revolución”–, amparados por imágenes de movilización, llaman a la concientización y convocan a la acción.

La memoria de nuestro pueblo está inserto dentro de la tendencia del peronismo revolucionario y fue concebido en la escuela de la Universidad del Litoral. El film empieza con imágenes fijas y en movimiento de trabajadores, el rancho y la familia, acompañadas en la banda de sonido –como en *Pescadores*– por una canción con sentido crítico –“la mercadería todita chamigo el doble aumentó”; “de nuevo quedamos los cuatro sin nada al pie del cañón”– que arremete contra patrones y acopiadores. Luego, la voz en *over* de un obrero recuerda a los padres trabajadores explotados en el norte argentino que se trasladaron a Buenos Aires para trabajar en las fábricas. Acto seguido, este plantea su situación presente, la de necesidad e incertidumbre: “después de la asamblea no sé si vuelvo, o porque te meten en cana o porque te levantan, o porque te la dan nomás”. Asimismo, nos cuenta que llevan nueve días de paro e intentan convocar una huelga general en solidaridad a los diecinueve compañeros despedidos.

Aquella secuencia introductoria es sucedida por un intertítulo blanco sobre fondo negro –16 de junio de 1955– e imágenes documentales del bombardeo y el apoyo de las masas a Perón (FIG. 91). El discurso del obrero continúa sobre las imágenes de archivo, ahora en oposición a la burguesía pro-imperialista, la oligarquía, las empresas extranjeras –“la clase explotadora que atacaba a los explotados–, y la burocracia sindical que “los traicionaron y se vendieron”. Este bloque concluye con una gráfica que descubre la inscripción del “bautismo de sangre del pueblo peronista” con la fecha “junio 16, 1955 – junio 9, 1956”. Luego, la voz del obrero relata cómo es que perseguían a los peronistas –a su padre, particularmente–, y mediante una reconstrucción con actores podemos ver en imágenes el accionar y la forma de proceder de las fuerzas del Estado –claro gesto concientizador–. Posteriormente, imágenes del obrero deambulando por la calle sirven de transición a la siguiente sección –en complemento con el retorno de la canción crítica–, destinada puntualmente al ataque hacia la oligarquía y el imperialismo por medio de imágenes de empresas multinacionales (FIG. 92) y un discurso que hace hincapié en la *sociedad del miedo*, que pretende “taponar las conciencias” –“una minoría enferma de vicios”; “mucho joya, música y perfumes”–, en contraposición al

sudor y al esfuerzo de la clase trabajadora. Nuevamente la cámara escolta al obrero caminando por la calle como transición al núcleo central del relato: su discurso frente a cámara (FIG. 93) que, contra el sistema, propone romper el diálogo y activar la verdadera lucha –armada–, puesto que según su perspectiva y recuperando las palabras del propio Perón, “no es violencia sino justicia”. Este llamado concreto a la acción es proseguido por imágenes en movimiento de acción y represión, e imágenes fijas en periódicos de tortura y muerte. Finalmente, el discurso en *over* del obrero retorna para retomar la reflexión sobre la conciencia de la clase obrera y su resistencia.

Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: la huelga obrera en la fábrica INSUD presenta una serie de matices dentro de la modalidad de alternatividad estética, en conjunción con el lineamiento político, que hacen de este corto documental político uno de los ejemplos con mayor grado de innovación en cuanto a los aspectos modernizadores.

El film breve expone la situación de los obreros de la fábrica INSUD¹¹ que sufrían envenenamiento por plomo y que luchaban para mejorar las condiciones de salubridad en la empresa. El mismo comienza con una voz en *over* que informa, arroja cifras, datos estadísticos, descripciones técnicas: “El saturnismo es una enfermedad grave que va matando lentamente. De ochenta y un obreros analizados setenta y nueve estaban intoxicados con plomo en la sangre”. Esta voz narradora va guiando el relato, situando contextualmente la acción, reponiendo información pertinente al espectador y reafirmando por momentos las palabras de aquellos que testimonian. Y este es uno de los elementos centrales del film. En un primer instante, los obreros de la fábrica INSUD son tomados por la cámara en una olla popular donde testimonian, a modo de una disertación con moderador, acerca de las condiciones de salubridad de la fábrica, los problemas individuales y la situación de los compañeros de zonas vecinas. Los testimonios de los obreros, registrados en su ambiente cotidiano, son acompañados por un movimiento autónomo de la cámara que observa la situación (FIG. 94).

En este corto documental el testimonio proviene principalmente de las víctimas y ocupa en el film largos pasajes convirtiendo a la cámara en vehículo de la voz; como por ejemplo los *travelling* de acercamiento que culminan en un primer plano del compañero que tiene

¹¹ Dicha fábrica metalúrgica estaba ubicada en San Justo, partido de La Matanza, provincia de Buenos Aires.

la palabra. Aquí el testimonio cumple diversas funciones: por un lado, están aquellos obreros que describen su situación particular e individual. Otros, comentan el panorama colectivo de los obreros y la fábrica. Ambos cumplen un papel informativo, y si se quiere, expresivo. Por otro lado, están aquellos *testimonios concientizadores* (Moriconi, 2012).

Por otra parte, es clara la utilización de recursos provenientes del teatro épico y la presencia de diversos materiales de procedencia heterogénea. Examinemos aquellos elementos narrativos emparentados con el distanciamiento. En primer lugar, podemos citar el título del film que proviene de una canción del poeta cubano Nicolás Guillén y que circulaba con eficacia en el ámbito de la cultura de izquierda en la Argentina de la época. En segundo lugar, señalamos la narración con carteles, pancartas y *graffitis* a la hora de presentar los créditos. Por ejemplo, inscripciones como “solidaridad con los compañeros de INSUD”, “luchemos unidos contra la patronal asesina de INSUD”, o el propio título del film y el grupo realizador, se encuentran pintadas en muros donde la cámara, de manera autónoma, las registra y recorre (FIG. 95). En tercer lugar, y al mejor estilo brechtiano, tres canciones se utilizan en el documental, organizadas alrededor de letras marcadas enunciadas por un cantante anónimo cuya voz no es técnicamente virtuosa, con el claro objetivo de extrañar al receptor y no generar empatía. La primera, ubicada prácticamente al inicio, canta sobre la olla popular –“y viva, y viva la olla popular, y nunca, y nunca tenemos que aflojar”– y simboliza la solidaridad de los obreros. La segunda, durante los créditos, hace alusión al título mismo del film: “de hambre de plomo o de bala, de alguna forma te matan”. Y por último, la tercera, llegando al final del cortometraje, llama concretamente a las armas: “preparen los fusiles (...) hagamos todos juntos la revolución social” –mientras observamos una movilización (FIG. 96) seguida de imágenes de individuos involucrados en situaciones de acción y represión–.

A su vez, reconocemos materiales de distinta naturaleza. Como en las obras del cubano Santiago Álvarez, imagen fija e imagen en movimiento se combinan, en esta oportunidad para expresar el repudio frente a la muerte de Rodolfo Ortega Peña, “representante de la izquierda peronista en la cámara baja, quien se había destacado por su accionar a favor de los obreros y que fuera asesinado tiempo después de la filmación” (Tal, 2005: 256). Las imágenes de Ortega Peña en la movilización de los obreros en el Congreso, cansados de tantas promesas oficiales incumplidas, son intercaladas con fotografías, recortes

periodísticos y reconstrucciones a modo de historieta sobre su muerte.¹² Asimismo, otro elemento que rompe el mero esquema de observación y testimonio es la incorporación de un dibujo animado que parodia el operar del patrón capitalista (FIG. 97).

Como conclusión, el montaje de materiales heterogéneos –notas periodísticas, animaciones gráficas, canciones, pancartas, testimonios– que evidencia una autoconciencia narrativa, junto con el movimiento autónomo de la cámara que observa a los obreros testimoniando, y todos aquellos recursos que producen un distanciamiento, suscitan de forma consciente una reflexión estética sobre el propio medio expresivo al tiempo que funcionan como exponentes de un cine comprometido y combativo.

Finalmente nos detenemos en el último conjunto de cortos que también recurren al testimonio y a la autoconciencia enunciativa, y que comportan a su vez una peculiaridad en cuanto a su disposición global. *Argentina, Mayo de 1969: los caminos de la liberación* (Realizadores de Mayo, 1969)¹³ está conformado por once episodios autónomos que podrían pensarse como cortometrajes independientes de estructura libre pero con el foco puesto en los hechos ocurridos en Córdoba en mayo de 1969, enmarcados en la lucha articulada por la liberación nacional. Tres premisas se desprenden de la concepción general del film. En primer lugar, su gestación conforme a la inmediatez de los hechos. Como bien expresa Javier Campo: “Se rodó de manera urgente, para incidir políticamente o llamar a la reflexión al movimiento obrero-estudiantil sobre las formas de lucha” (2009: 444). Las otras dos rompen con la noción tradicional del cine militante. Por un lado, la unión de cineastas de diferentes extracciones políticas e ideológicas que determinan la heterogeneidad de propuestas, a pesar de compartir un mismo objetivo principal. Por otro lado, la experimentación estética que podrá apreciarse en las variantes expresivas de los diversos proyectos, y que incluye testimonios, intertítulos,

¹² Es aquí donde podemos encontrar fuertemente la diferencia con la tendencia de cierto cine peronista, puesto que la movilización es contra “este gobierno pro-patronal y pro-imperialista”. Como expresa uno de los obreros, este “no es un problema de INSUD, es un problema del país”. Para la misma fecha, Fernando Solanas expresaba en un encuentro de cine que en la Argentina había un gobierno popular y había que apoyarlo. Esto también generó una ruptura al interior del *cine peronista*. Para aquel entonces la *Triple A* ya había cometido varios asesinatos.

¹³ Al igual que varios fragmentos del film, cortometrajes uruguayos como por ejemplo *Me gustan los estudiantiles* (Mario Handler, 1968) y *Liber Arce, Liberarse* (Marcos Banchemo, Mario Handler y Mario Jacob, 1969) parten de revueltas estudiantiles, represión y muerte de militantes para –a través de un montaje en contrapunto, el uso de intertítulos y la lucha antiimperialista– convocar al pueblo activamente. Por otro lado, el estilo del corto cubano *Now* (Santiago Álvarez, 1959), en cuanto a un montaje visual sobre imágenes fijas de víctimas de represión, será recuperado en ciertos episodios del proyecto colectivo.

montaje en contrapunto, animación y ficcionalización, entre otros procedimientos modernizadores. Por último, cabe destacar que cada realizador dispuso de sus propios medios económicos para concretar los cortometrajes. Analizaremos aquellos episodios donde los matices de alternatividad estética son más evidentes.¹⁴

Rodolfo Kuhn, que había formado parte de la Generación del sesenta, participó de este film colectivo sin estar afiliado a ningún partido político. En palabras de Javier Campo: “[se trata de] una figura reconocida del ámbito intelectual y artístico que no se mantuvo esquiva a proyectos fílmicos políticos, pero que sin embargo no militó en agrupaciones políticas ni tuvo expresiones ideológicas absolutamente definidas” (2012: 12). Su corto funcionó a modo de “Prólogo” donde por medio de la ironía se marca el contrapunto entre la banda de imagen—con material de archivo sobre los conflictos sociales, la miseria, la represión y el imperialismo— y la banda sonora —una voz *over* de carácter ingenuo e infantil que representa a la oficialidad describiendo a un país que consideraba *hermoso y bueno*—. “Un país de gente buena, ordenada, sometida, apática” comienza expresando la narradora para luego dar las gracias a nuestros *padres*, metáfora de las clases dominantes: “Papás buenos que cuidaban al país”. Luego, la estructura del film continúa con los procedimientos del contrapunto y la ironía ya mencionados: la frase “desgraciados de tanta bondad” es seguida por fotos fijas de muertos y torturados; “era lógico, no había que portarse mal” pronuncia la voz, mientras que observamos imágenes de los militares; o la afirmación de que “a otros se les morían los hijos por desnutrición pero no protestaban” junto con imágenes de una familia humilde. Las únicas imágenes en movimiento, que abren y cierran el film, son las de las palomas en la plaza (FIG. 98), “que no protestan”, y que poseen el privilegio de la plena libertad de acción. Ya para el final, la voz *over* ironiza sobre los problemas del *pensar* que puede inducir a matar al *padre*; y se pregunta si en realidad es “mejor hacer cosas lindas que cosas justas”. Finalmente el cortometraje

¹⁴ Quedan afuera del análisis “Reportaje sobre la unidad Obrero-Estudiantil” dirigido por Octavio Getino, que consiste en una entrevista a un estudiante y a un obrero; “Crónica de junio” y “La actitud”, que según Nemesio Juárez se corresponderían a una sola película realizada por Rubén Salguero, y que se presentan como un informativo sobre los acontecimientos de Mayo y en tanto homenaje a Emilio Jauregui —sindicalista de la CGT de los Argentinos asesinado por la policía—, respectivamente; y “Epílogo: Proposiciones para el debate entre los compañeros asistentes a esta proyección” coordinado por Getino, conformado por testimonios frente a cámara en torno a las tácticas políticas que debe adoptar el pueblo. Para acercarse a un estudio contextual del film, ver: Kohen, Héctor (2005) “Realizadores de Mayo, Argentina 1969: los caminos de la liberación” en Claudio España (Comp.), *Cine argentino, modernidad y vanguardias 1957/1983*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, Vol. II.

concluye con la canción de protesta “Qué dirá el santo padre”, mientras vemos imágenes de condenados, apesados y reprimidos, vislumbrando al país real.

La “Introducción”, que no lleva nombre, estuvo a cargo de Octavio Getino. Este se desarrolla como un informativo, con la cualidad de ser contrainformativo, y empieza con una voz en *over* que narra las consecuencias del golpe de Estado de 1966 para con la clase trabajadora, y que prosigue con imágenes fijas de acción y represión a nivel regional acompañadas de un repaso por los golpes dictatoriales en la región. Sin embargo, lo más interesante del cortometraje reside en su sección media, donde el *graffiti* a modo de intertítulo es el recurso aglutinador del sentido. En primer lugar, aparece como herramienta de impacto y *shock* de conciencia para caracterizar al gobierno de facto: “violencia nacional”; “sometimiento al pentágono”; “F.M.I”; “Banco Mundial”. Luego, a partir del discurso en *over* de Onganía, el intertítulo, junto a imágenes en movimiento, funcionarán como contrapunto respecto a la banda sonora. Es decir, se contraponen tanto lo que el dictador propone para el futuro como su visión del presente, con la realidad concreta. “Donde hubo caos hoy impera el orden” dice, mientras vemos a varios jóvenes contra un paredón; Onganía se pronuncia en favor del bienestar y el trabajo que vendría en un futuro próximo al tiempo que asistimos a imágenes de sujetos pidiendo por empleo; “el panorama tucumano es alentador” afirma, y luego una señora sostiene un cartel con la inscripción de “50.000 desocupados”. Intertítulos como “hambre”, “mortalidad infantil”, “violencia social”, “desalojos”, “despidos”, “errores policiales” (FIG. 99) escoltan a las palabras de “prosperidad y desarrollo” proferidas por el militar. Finalmente, la voz en *over* retorna para hacer un recuento de las luchas populares a lo largo del país hasta el momento.

El corto de Humberto Ríos¹⁵ se tituló “Dos semanas de Mayo” y surgió a raíz de la muerte del obrero Máximo Mena apenas iniciada la huelga general propuesta para el día 29 de mayo. Este consiste en un trabajo periodístico con fotografías extraídas de una revista amarillista —que representaba a los obreros y estudiantes como subversivos—, que, puestas fuera de su contexto originario y gracias al montaje, se resemantizan. Se alude a la muerte en Corrientes del estudiante de medicina Juan José Cabral y se

¹⁵ Ríos militaba en las FAR, participaba de la difusión clandestina de *La hora de los hornos* junto a al Grupo Cine Liberación, y al mismo tiempo había colaborado en función de camarógrafo en proyectos de Raymundo Gleyzer, involucrado en el PRT.

muestra la foto del cadáver. En Rosario estudiantes y obreros se enfrentan con la policía; nueva víctima: Adolfo Ramón Bello. A su vez, recortes de periódicos registrados mediante movimientos de cámara se intercalan con imágenes de las barricadas. Nuevamente un cadáver es mostrado en primer plano (FIG. 100) al tiempo que la voz en *over* explica con detalles la secuencia real de los acontecimientos: Luis Norberto Blanco, un obrero de 15 años, fue asesinado. Luego de las imágenes de los policías *tirando* se presenta un contrapunto entre los reclamos del pueblo –fotogramas de acción y represión– y los festejos por el día del ejército. Cabe destacar que el relato íntegro es acompañado en la banda sonora por una música concreta de fondo, disonante y perturbadora, que colabora en esta re-contextualización de las imágenes.

Eliseo Subiela provenía del ámbito de la publicidad y había realizado dos cortos a comienzos de los sesenta en una mezcla entre lo poético, lo autorreflexivo y lo social, que ya hemos analizado. Su episodio en el film colectivo se tituló “Didáctico sobre las armas del pueblo” y fue el más efectivo de todos gracias a la brevedad en articulación con la apelación directa al receptor. En este se explica, a modo de receta, cómo construir de forma casera una bomba *molotov*. El mismo empieza con una voz *over* que profundiza sobre las masas y sus armas. Luego de un intertítulo –“objetivo”; “violencia-guerra popular”– asistimos a primeros planos de los rostros de varios niños al compás de la canción de Palito Ortega, “Gracias a Dios”; montaje en contrapunto que culmina con un niño transportando una botella que será utilizada posteriormente para conformar la bomba. Acto seguido, como receta de cocina, unas manos anónimas preparan el explosivo (FIG. 101).

“Sistema y rebelión” fue dirigido por Mauricio Berú y se inicia con la canción “La donna è mobile” acompañando imágenes de la oligarquía argentina. Luego se sucede un montaje visual de las fuerzas reprimiendo, en sintonía con el sonido de tambores, junto con material de estudiantes en marchas, movilizaciones y represiones, en compañía esta vez de Silvio Rodríguez y su tema “La era está pariendo un corazón”. Aquí las famosas imágenes de la policía a caballo retrocediendo ante el apedreo del pueblo (FIG. 102) se intercalan con otras del Che, culminando el fragmento a través del ruido de disparos sobre fotogramas de personas en plena acción y represión separados por un fondo negro. Este es el único cortometraje que no presenta voces narradoras ni testimoniales sino que se erige como un ensayo audiovisual reflexivo y concientizador que opone claramente a

los sectores implicados –el sistema represor y el pueblo activo–, aludiendo asimismo a la indiferencia ¿o complicidad? de las clases altas ante la lucha popular.

Nemesio Juárez, quien participaba activamente del Grupo Cine Liberación, realizó “El ejército”, cortometraje estructurado en tres partes que desarrolla la imagen del ejército, lo que es y lo que debería ser. Un primer intertítulo establece el comienzo de la primera sección: “La idea que tiene de sí mismo”. Aquí asistimos a una voz en *over* institucional que promociona y convoca a participar del ejército militar. Luego, un discurso de Lanusse en el día del ejército asegura que este tiene la función de “facilitar la paz y asegurarla” (FIG. 103). El segundo bloque se intitula “su función real” y otra voz en *over* aparece, esta vez para plantear su verdadero accionar: “el ejército interviene en la lucha de clases”. Presenciamos asimismo imágenes con inscripciones de miseria, dolor, hambre, enfermedad y llanto; la falsa paz de Onganía, puesto que “la violencia está implícita en el hambre” –vemos al mismo tiempo imágenes fijas de niños en condiciones marginales–. Estos carteles brotan en la pantalla a modo de intertítulos: “América Latina, continente saqueado”; “torturas”; “la represión”. La voz en *over* explica cómo se organizó el país bajo estas fuerzas: “prohibiciones, persecuciones, violencia cotidiana”; “se gobierna con la policía”. Las palabras de Lanusse frente a cámara expresando que “es momento de hacer lo que cada uno tenga que hacer” son proseguidas por imágenes de archivo televisivas de represión y heridos en combate. Finalmente, la tercera parte –“la opción”– propone reformar el Ejército desde abajo –“es el pueblo que debe decidir contra quien empuñar esas armas”– alegando que los “soldados [fueron] obligados a hacer la guerra contra su pueblo” –es decir, marca la responsabilidades reales de su funcionamiento–; y plantea entonces “una sola opción: unirse activamente al pueblo”. Imágenes de movilización y acción por parte del pueblo concluyen el fragmento.

“Policía”, dirigido por Jorge Martín “Catú”, consiste en una animación muda de dos minutos que parodia la historia de un obrero desocupado junto a su mujer embarazada que, convocado para hacer el servicio militar, termina reprimiendo a sus pares. Convertido ya en soldado con su nuevo uniforme, intertítulos sobre el *buen comportamiento* aleccionan al sujeto: “paz, orden, puchero, obediencia, tradición, subordinación”. Esto lo lleva a unirse a las Fuerzas Armadas para aplacar una manifestación. Momentos previos a la represión –está apuntando con un arma a un

manifestante— recuerda su vida como obrero donde se imaginaba jugando con su futuro hijo (FIG. 104), sin embargo la alienación es tal que acaba por acatar la orden —el disparo es el único sonido del fragmento—. En definitiva, el corto muestra otra estructura estética y narrativa para explicar el manejo de las fuerzas por parte del Estado autoritario.

“Testimonio de un protagonista” fue realizado por Pablo Szir —quien fuera posteriormente parte de la organización político-militar Montoneros—. Este manifiesta una apuesta narrativa y estética diferente a las anteriores. El corto se centra en los testimonios reales de los obreros involucrados en el mayo cordobés, aunque están condensados en las palabras de un actor —expresado esto en una leyenda inicial—. Primero, se reconstruye a través de una cámara subjetiva el camino de un obrero luego de los hechos de Mayo. A continuación, la cámara realiza un *travelling* en un automóvil recorriendo las calles aquellos días posteriores al Cordobazo (FIG. 105), al tiempo que en la banda sonora oímos el testimonio de este testigo que recuerda los hechos. Estas escenas ficticiales son intercaladas con las imágenes de archivo de violencia, acción, represión y heridos que ya hemos observado en los films anteriores. Resulta interesante dicha vinculación del tiempo presente y del pasado inmediato. De esta forma proseguirá el relato, articulando entonces material de archivo al ritmo de una música de tensión, con tomas en movimiento de las calles —vidrieras rotas, fachadas destruidas—, junto con una música empática y el testimonio en *over*. Cabe destacar nuevamente la presencia de esta cámara autónoma que se hace manifiesta. Después de visualizar las ya conocidas imágenes de la policía montada retrocediendo, resignificadas por el empático relato del obrero que afirma “a cascotazos limpios los hicimos recular”, y observar, a través de un *zoom* y movimientos rápidos de cámara los agujeros de las balas que impactaron en los edificios, el discurso en *over* supera la toma de conciencia para asumir una postura activa.

4.3.4.- Expresión de la modernidad en el nivel semántico e ideológico de los cortos documentales

Como hemos comentado, tópicos relacionados al campo científico y a diversas disciplinas artísticas reaparecen en los capítulos destinados a las diferentes categorías fílmicas, incluso en aquellos cortometrajes híbridos. La modernidad en el plano estético se articula con la elección de las temáticas y la construcción de sentido que subyace a estas. En el presente capítulo, *Un teatro independiente* resulta interesante por el hecho

de que la forma de producción independiente era común tanto al cine como al teatro durante las décadas estudiadas. En este corto se homologa de cierta manera la producción dentro del Nuevo Teatro y al interior del Seminario de Cine de Buenos Aires. Por aquellos años el teatro también experimentaba una renovación total. Ambos formaron parte de la modernización cultural del período y por tal motivo poner en escena, a través de la práctica cinematográfica, a un arte hermano que compartió condiciones similares en su devenir histórico, es un gesto reflexivo propio de esta etapa.¹⁶ En *Hombre solo* la temática trasciende las fronteras del arte. En la modalidad de alternatividad socio-política dicho corto ocuparía un primer escalón, el del registro y la revalorización, puesto que la reivindicación de las pinturas es también el rescate de un sector geográfico y social. En definitiva este cortometraje relaciona el arte con las identidades regionales, aunque sea simplemente para visibilizar la obra de un artista y dar a conocer algunas pinceladas de la comunidad que lo ha inspirado. *Observatorio* articula el cine y la ciencia en el nivel expresivo y también en el plano semántico. El título del film podría no sólo aludir al observatorio como lugar concreto y material ubicado en la capital de Buenos Aires, sino al papel de la cámara en su capacidad de registro; si bien esta puede aportar un plus. Es decir que, tanto la ciencia astronómica como el arte cinematográfico observan, descubren y develan una realidad-otra, que es material y concreta pero que encierra un cierto carácter poético que dispara múltiples significaciones. El corto pone de manifiesto ambos terrenos.

En el segundo núcleo de análisis el tema es compartido por todo el corpus de cortometrajes: la identidad de sujetos y/o comunidades regionales y sus problemáticas. Ahora bien, salvo en el caso de *La tierra quema* que presenta una denuncia explícita, en el resto de los ejemplos los matices de la modalidad de alternatividad socio-política varían entre el registro, la revalorización y una leve crítica social. *Chucalezna*, por medio de la autonomía de la cámara, nos aproxima a los niños de este pueblo para comprender, a través del arte, su cultura y tradición regional. En *Fiesta en Sumamao*, una tendencia crítica incurre en las palabras narradoras al final del relato densificando las significaciones propuestas en derredor al tópico central del film: la fiesta anual en

¹⁶ En la década del cincuenta, dentro del campo teatral argentino se advirtió una proliferación de grupos de producción independiente como por ejemplo el Grupo de Teatro Fray Mocho o el propio Nuevo Teatro, que asentaban la labor iniciada en los años treinta por Leónidas Barletta y su Teatro del Pueblo, y que dieron paso a la modernidad teatral que tuvo lugar a comienzos de la década del sesenta. Algunos rasgos compartidos entonces acercan al cine y al teatro argentino producido por aquel entonces.

Sumamao. Esta voz da a entender que la festividad con sus tradiciones resiste dentro de un pueblo conquistado; se erige sobre formas impuestas y jerarquías con las que se pretendió quebrantarlo. En definitiva, revalorizar la identidad de la comunidad de Sumamao está por encima de la crítica social, aunque este es un gesto que le aporta mayor peso a la puesta en valor. Tanto *Casabindo* como *Iruya* se proponen, a partir de la recuperación de la historia y la materialización en la banda de imagen de la continuidad de tradiciones y festividades –en torno a Nuestra Señora de la Asunción en el primero y alrededor de la Virgen del Rosario en el segundo–, comprender, rescatar y revalorizar la identidad de dos pueblos olvidados del norte argentino. A su vez, podemos vislumbrar un leve atisbo crítico en ambos. En *Casabindo*, la voz personalizada mantiene la misma actitud crítica que la voz narradora impersonal cuando se refiere a las “paredes carcomidas de un pueblo abandonado”. Al final del corto, esta voz en *over* subjetivada reaparece para cerrar la documentación y rescate de la identidad de esta comunidad, no sin volver a enfatizar la marginalidad y el abandono de este pueblo: “Termina la fiesta y Casabindo se apaga otra vez”. En *Iruya* la voz en *over* narradora señala el olvido que el pueblo ha sufrido con la desaparición del ferrocarril. *Pictografías del Cerro Colorado* también exhibe un discurso que deja entrever la inestabilidad y la fragmentación que sufre, en el contexto de producción del film, dicha comunidad: “pocos descendientes de los indígenas. Sólo los restos de una raza olvidada”. En el tramo final del cortometraje se retoma el postulado crítico –pero distanciado– en relación a un pueblo diezmado. Por medio de las pictografías los indígenas también representaron las conquistas hispánicas pintando la llegada del invasor blanco. En definitiva, este corto toma como objeto de reflexión a las pictografías del Cerro Colorado con el propósito de retratar, reivindicar y revalorizar la cultura y la identidad de una comunidad regional y antigua que, si bien mantenía signos de vida por aquellos años, se encontraba marginada.

En *Tierra seca* el postulado de crítica social es el que guía y atraviesa el recorrido del film. Sin embargo, su carácter distanciado y poco intrusivo pareciera restarle tenacidad en favor del poder sugestivo de las imágenes. El cortometraje rescata la identidad de una familia y una comunidad norteña para marcar el desequilibrio y la desigualdad. O quizás es al revés, y esta inestabilidad es la base para poner en valor a la comunidad. La crítica no es sostenida desde un discurso que señale responsables. El distanciamiento del sujeto enunciador para con la entrega del mensaje se contrapone con la empatía de la

cámara y los sujetos captados. Si bien el título del film haría alusión a un problema de la naturaleza, la inscripción inicial acerca del éxodo obligado por la miseria refleja esta ambigüedad entre el compromiso social y la mera observación retirada.

Según María Aimaretti, Lorena Bordigoni y Javier Campo, en *Feria Franca* “la crítica de la realidad se vuelca en el discurso de un puestero a quien le interesa ‘más el fútbol que la política’ y en un montaje ideológico que equipara críticamente a un caballo, que come los restos de verdura que han quedado en la calle, con un hombre que recoge esos mismos restos a unos metros de distancia” (2009: 383). No obstante, la postura crítica se explicita más aún en la imagen de los niños descalzos comiendo las sobras (FIG. 106), una vez que el inspector ha dado su último aviso para levantar los puestos. De todas formas, la crítica es tenue y apunta a la marginación y a la falta de trabajo de estos pobladores cuya realidad es inestable y fluctuante. En este sentido, la visibilidad y el dar-a-conocer a esta comunidad constituyen el propósito central del film. En *Reportaje a un vagón* el testimonio de la protagonista pone de relieve la inestabilidad en las condiciones de vida de su familia: “mi marido es metalúrgico, vivíamos en Buenos Aires y al principio nos iba bien (...) después las cosas se empezaron a poner feas (...) no nos alcanzaba para darle la leche [a la niña] todos los días”. Al final, las palabras de la mujer marcan nuevamente la incertidumbre en torno a su situación económica: “De vuelta en Santiago. Vaya a saber uno si es para mejor o para peor”. En definitiva, el cortometraje se inscribe en este grupo de films que registran a un sujeto o comunidad cuyas condiciones de vida y de trabajo son inciertas. Aquí, el discurso de la mujer abordada manifiesta una leve crítica social.

Por último, *La tierra quema* postula una denuncia explícita. La voz en *over* resulta contundente: “Brasil, ochenta millones de habitantes se reparten un territorio de ocho millones quinientos mil kilómetros cuadrados, pero no muy equitativamente. El ochenta por ciento de las tierras cultivables pertenecen al dos por ciento de los brasileros”. No obstante, la visión crítica y de denuncia del film no se apoya únicamente en la voz narradora, que proporciona datos concretos –“cada cuarenta y dos segundos muere una criatura, es decir ochenta y cinco por hora y dos mil cuarenta por día”–, sino que opera en y desde la imagen: la crítica a las promesas en el cartel de *alianza para el progreso* inscrita en la *cuna* del niño (FIG. 107) –atascada en el éxodo de la familia– que representa un claro ejemplo de denuncia frente a los planes poco efectivos del

gobierno–, y el gesto final de pesimismo y pérdida de la fe en ese cuadro de Cristo que el niño pequeño voltea contra la pared, clausurando el relato (FIG. 108).

En el tercer eje podemos observar todavía matices de registro y revalorización, aunque la crítica ya se asoma de modo contundente. Luego, la denuncia explícita, la contrainformación, la concientización y la agitación son los objetivos políticos primordiales que se articulan con los procedimientos novedosos alrededor del tópico de los sectores marginales y la lucha contra el imperialismo.¹⁷ La mayoría de estos films que extreman sus posturas fueron realizados entre finales de los años sesenta y mediados de los setenta, fase de radicalización socio-política a nivel nacional. Asimismo, la noción de identidad como base política para la acción sobrepasa en varios ejemplos a la primera acepción de inestabilidad y fragmentación.

En los cortos *En busca de San la Muerte* y *Puerto Piojo* la crítica trasciende la revalorización de la identidad de un sujeto o comunidad. En el primero, el testimonio de la protagonista mantiene un discurso crítico en torno a las posibilidades laborales: su marido hace cuatro meses se fue a Buenos Aires y todavía no ha regresado. Allí “el que trabaja no le falta su casa”, dice ella. Antes él cosechaba tabaco y hacía ladrillos en Margarita, “después sólo *changuitas*”. Si bien el cortometraje rescata una tradición regional, la exposición de una problemática individual –situación laboral-marginal– escapa a la mera puesta en valor. En el segundo, al finalizar el film, la voz en *over* narradora retorna para derivar la situación de abandono del puerto en una historia individual de voluntad, persistencia y lucha, puesto que el puerto es “hoy refugio de un pescador optimista”. Sin embargo, la crítica social está presente a través del registro y la palabra de un trabajador que debe subsistir en la marginalidad, la pobreza y la miseria luego de la desatención y el abandono de su fuente de trabajo; denuncia hecha por el lugareño señalando las responsabilidades políticas.

Hachero nomás y *Pescadores* exhiben ambos una denuncia frente las condiciones de trabajo. Por medio de sus testimonios, algunos hacheros acusan no haber recibido el

¹⁷ Este embate contra el capitalismo y frente a la dependencia imperialista está enmarcado, como expresamos en la introducción de la tesis y en el capítulo uno, en la posibilidad de instrumentación política de un cine de liberación. El imperialismo, en tanto responsable principal del hambre, la miseria y la desocupación en los pueblos de América Latina, es abordado en el cortometraje documental argentino a través del repudio a empresas multinacionales, figuras extranjeras y gobernantes asociados a intereses monopólicos, entre otros factores.

dinero porque los patrones les descuentan; otros relatan cómo era el pueblo en la época de La Forestal mientras se muestran fotografías de la aristocracia que se codeaba con los directivos de la empresa. En definitiva, la acción conjunta de la voz narradora, que repone la información y guía la crítica, y los testimonios de los hacheros registrados en el lugar de vida y de trabajo, es la que organiza la denuncia frente a la explotación, el abandono y la falta total de apoyo a dicha comunidad marginada de obreros. En el otro caso, el testimonio también tiene un rol fundamental. Por ejemplo, el pescador joven, con cierta conciencia de clase, arroja una dura crítica: “no se sabe si vas a ganar para el puchero esta noche”; “cada uno [cada pescador] pone un precio. Deberían ser más unidos”. Asimismo, el relato coloca y confronta las palabras del acopiador con la voz del pescador concientizado, que critica al acopiador por enriquecimiento y denuncia el abandono del pescador por parte del Estado y de la Iglesia: “por qué no ponen una capilla, por qué no van los curas ahí”; “acá no tenemos escuela, no tenemos iglesia”. En resumen, el corto articula una denuncia frente a la miseria y la pobreza que sufren los pescadores de Santa Fe a través del postulado de la explotación capitalista del trabajador.

Por otra parte, en el análisis dedicado a *Faena* habíamos anticipado dos líneas interpretativas: la del campo de concentración y la del capitalismo salvaje. La primera se puede sostener a partir de la idea del terror adentro y la fiesta afuera; la muerte entendida como transformación; “la sangre libre de los que iban a vivir hace un río de espanto”. En cuanto a la segunda, esta se apoya en diversas frases pronunciadas: “he aquí lo que somos: la mano, el poder de la mano, la ciencia de la mano”; “cuerpos útiles ahora”; “ritmo del mundo: de vivo a muerto, de animal a producto, de tasa a mercancía”, así como también se enfatiza en la cantidad de obreros del matadero, los horarios de trabajo y el tiempo de descanso. Con respecto a esta última, no se trataría simplemente de la matanza de animales a escala industrial, sino de la violencia institucional y simbólica de un régimen de esta naturaleza. Llevado al extremo: la violencia del mundo contemporáneo, la violencia que se ha vuelto cotidiana –“aire de violencia, destreza irrespirable”, dice la voz narradora en el film–.

Un largo silencio expone una denuncia explícita hacia la desatención de los enfermos en el marco de una contransformación de tipo poética, con datos fácticos. Son las palabras pronunciadas por las voces narradoras aquellas encargadas de llevar a cabo este cometido. En una de las primeras apariciones de la voz masculina esta afirma: “seguirán

aquí como restos en un pozo de basura”; “la sociedad los deja en esto que no es la vida ni la muerte”. Más adelante, las dos voces dialogan: “Voz F: -Tengo miedo; Voz M: -¿Miedo de qué?; Voz F: -De no poder olvidar estas caras; Voz M: -Se olvidan; Voz F: También de eso tengo miedo”. La dialéctica de la memoria y el olvido es otro modo de plasmar la crítica hacia el abandono de los enfermos.

Por otro lado, una serie de cortos donde predomina la autoconciencia enunciativa, ofrecen una denuncia explícita, y algunos incorporan la contrainformación y la concientización. En el final de *Buenos Aires* se renuncia al ritmo agobiante que tuvo lugar en el núcleo central del film para instalar una pausa y arremeter con una dura crítica social mostrando las pésimas condiciones en que vive la gente. En este sentido, entendemos el cierre del relato –la inscripción de Frondizi que es borrada de la pared– como un gesto simbólico e irónico donde las propuestas del gobierno desarrollista de Frondizi se contraponen con la realidad de los sectores más necesitados. En *El hambre oculta*, las premisas de horror ancladas en las imágenes sobre las consecuencias del hambre y en las palabras de la voz narradora trascienden la mera constatación crítica para transformarse en un claro intento por despertar la conciencia del receptor y estimularlo a la acción. Esta voz en *over* marca las responsabilidades de los poderosos –“pueblos que para alimentarse dependen de la producción, de la justa distribución de la riqueza”– y se pronuncia, manteniendo en el aire un dejo de esperanza, optimismo y un deseo de justicia, interpelando al receptor para que se movilice: “luchar y exigir para que las formas de vida sean iguales para todos, porque todos tienen derecho a alimentarse. Sí, sépalo ud. que los que sufren hambre ya no esperan más, la muerte les impide seguir esperando, y no será el cañón quien mantendrá el orden sino el pan”. *Olla popular* desarrolla la concientización y la denuncia en torno a la falta de ayuda al sector obrero marginado que ha sido abordado, a partir de la confrontación de las bandas de imagen y sonido y el *shock* producido por el impacto que causa el recurso del montaje. Finalmente *Monopolios*, por medio de intertítulos, canciones, testimonios, material de archivo y animaciones, denuncia –acudiendo a la contrainformación– los estragos del capitalismo, señala a la clase dirigente responsable y concientiza al pueblo trabajador convocándolo a la lucha activa.

En el corpus de cortometrajes que articulan testimonios y recursos de autoconciencia narrativa podemos apreciar todo el espectro de matices dentro de la modalidad de

alternatividad socio-política. *Ceramiqueros de Traslasierra* y *Muerte y pueblo* recurren al registro y a la crítica social. En el primero vamos a encontrar un compromiso político bien marcado, aunque uno de los propósitos sigue siendo el de registrar la vida de un sujeto o una comunidad marginada y ponerla al descubierto. La periodista es la portavoz del discurso crítico puesto que comienza preguntándole a Alcira si les alcanza para vivir y concluye el film con el interrogante acerca de si cree que con esta película van a poder ayudarla –gesto metatextual–, a lo que ella responde que tal vez, pero que hasta ahora nadie los ha ayudado. De este modo el film no postula una mirada distante sobre los hechos sino que se involucra completamente en la crítica a la falta de apoyo que esta comunidad regional y marginal sufre. En el segundo, *Ayunta*, a través de su testimonio, expone una dura crítica social: “Si no se tiene trabajo, no se puede hacer nada”. Este film breve, sin bien está atravesado por una estructura narrativa poética, no abandona el objetivo de registro y crítica social de un pueblo marginado.

Tire dié y *Los 40 cuartos* denuncian las pésimas condiciones de vida y de trabajo de dos comunidades, con la intención de trascender la mera crítica local y plantear problemáticas generales. En el corto de *Birri* se formula una denuncia explícita del subdesarrollo, encarnada en el propio discurso de los protagonistas que exponen su situación laboral: “nunca pude tener nada, y ahora menos que antes”; “no se consigue trabajo en Santa Fe”; “la jubilación la estamos esperando hace seis años”; “me gano la vida lavando y me pagan cuatro pesos por sábana”, son algunos de los ejemplos. En el film de *Oliva*, las dos líneas narrativas analizadas se encuentran –en el conventillo– dentro de un relato que tiene un solo objetivo: dar a conocer y denunciar el problema de la vivienda en la provincia de Santa Fe. El cortometraje concluye con una inscripción de dedicatoria del film a “estos vecinos y al veinticinco por ciento de la población de Santa Fe que vive hacinado en inquilinatos, conventillos, barrios de emergencia y ranchos diseminados por la ciudad. A todos los golpeados por el problema de la vivienda”.

La concientización de la clase trabajadora, el llamado activo a este sector y la propaganda son los objetivos socio-políticos de *Cine testimonio N°1: Sección Obras* que lo convierten en un claro dispositivo orientador de conductas en relación al referente. Este se apoya principalmente en la articulación de dos procedimientos, los testimonios e intertítulos que, como analizamos, fueron recurrentes dentro del documental –y particularmente al interior de la medida breve– argentino de los años sesenta y setenta.

Otra serie de cortometrajes radicaliza aún más sus propuestas políticas en conjunción con la lucha antiimperialista. En *Ni olvido ni perdón 1972, la Masacre de Trelew*, al interior de la entrevista, además de la iniciativa de unión de las diferentes agrupaciones contra la represión de las fuerzas militares, también se puntualizan algunos de los tópicos trabajados en las diferentes secciones. Estos se encarnan por ejemplo en la alusión de los líderes revolucionarios a la “segunda independencia por la liberación del imperialismo”, entendiendo al gobierno de turno como “una dictadura militar al servicio de los monopolios”. En *La memoria de nuestro pueblo* la conciencia de clase es el rasgo central que sobresale en el discurso del obrero: “los de abajo aprendimos a ser hermanos”; “los burgueses nos negaron siempre nuestra condición humana”. En este film el embate contra el imperialismo y la explotación del trabajador se constituyen en el eje que dispara la concientización de la clase obrera y el llamamiento a la acción, principalmente a través de la mención a la figura de Perón. *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: la huelga obrera en la fábrica INSUD* responde a otra tendencia política, puesto que Raymundo Gleyzer participaba en el Partido Revolucionario de los Trabajadores. Sin embargo, la lucha contra el imperialismo, la contrainformación, la concientización de la clase obrera y el llamado a la acción también tienen lugar en este film y se convierten en anhelos concretos compartidos por los cineastas de extracciones ideológicas disímiles. Por un lado, los testimonios concientizadores, si bien informan sobre los mecanismos de seguridad sanitaria de la empresa, persuaden e impulsan la lucha futura del obrero. Es decir, no sólo denuncian el saturnismo de esta fábrica perteneciente al grupo monopólico Hochschild atacando a los empresarios, a la patronal, a los dirigentes y a la burocracia, sino que a su vez son ellos mismos quienes convocan a la concientización, la unión y la acción inmediata. Por otro lado, es explícita la interpelación al receptor mediante los elementos narrativos de distanciamiento analizados. Todos estos procedimientos apuntan a concientizar al pueblo e invitarlo a unirse a la lucha, poniendo en juego claramente la noción de dispositivo. Contrainformación y denuncia, agitación y llamado a la acción, este film es uno de los exponentes del documental político militante que, mediante innovaciones estilísticas, escapa al mero panfleto ortodoxo. Tanto *Swift* como *Banco Nacional de Desarrollo* también levantan la bandera del anti-imperialismo, pero al revés del film anterior, su carácter panfletario se impone por sobre toda elaboración estética. En el primero, el montaje de imágenes de empresarios y gobernantes está en función de denunciar las

relaciones que estos establecieron con los intereses imperialistas, ya que, expresado por la voz en *over*, empresas como estas “influyeron en gobiernos argentinos títeres” (FIG. 109). Hacia el final del film reaparecen los *graffitis* –“La guerra ha comenzado. Ejército revolucionario del pueblo”– y de un modo radical la voz narradora, sobre imágenes de movilización y agitación (FIG. 110), llama concretamente a la acción: “Compañeros, queremos contribuir a la organización y movilización revolucionaria de los trabajadores. Sin la participación activa de las masas es imposible el triunfo”; “Respondamos con la guerra popular”; “Argentinos a las armas”. En el segundo, los testimoniantes, por un lado pretenden contrainformar y desmentir a la prensa burguesa que los etiqueta como *delincuentes*; por otro lado, denuncian a los presidentes de los bancos que toman créditos millonarios y le quitan los aumentos a los empleados. A su vez, un tercer miembro de la organización, encapuchado, convoca al pueblo a la lucha activa (FIG. 111): “la tarea de la guerra está al alcance de todos los hombres”. Al igual que en el comunicado anterior una voz en *over* sobre imágenes de sujetos inmersos en situaciones de acción y represión refuerza este llamado a la acción (FIG. 112). Ambos, testimoniantes y voz en *over*, concluyen el film con este tono: los primeros, mediante la arenga “a vencer o morir por la Argentina” mientras sostienen las armas conquistadas; la voz narradora, a través del discurso de “arma y dinero para una Argentina socialista”.

Finalmente, en los cortos analizados que componen el largometraje colectivo *Argentina, Mayo de 1969: los caminos de la liberación*, los mismos objetivos radicales y algunos de estos tópicos son vehiculizados por medio de los testimonios y los recursos de autoconciencia enunciativa, combinados estos en propuestas estéticas diversas. En el “Prólogo” la temática del imperialismo está presente encarnada en la alegoría del *Papá grande* –por medio de imágenes de empresas multinacionales– que remite directamente al imperialismo estadounidense. La estructura metafórica de este cortometraje se aleja del panfleto y propone una toma de conciencia subterránea. Por otro lado, el objetivo principal de “Dos semanas de Mayo” es la concientización a través de la contrainformación obtenida gracias al trabajo del montaje; así como “El Ejército” agrega a estos el llamado a la acción, ubicándose aquellos en este orden y de forma progresiva. A su vez, el llamado hacia el accionar del pueblo es el propósito del fragmento pedagógico “Didáctico sobre las armas del pueblo”. Después de la repetición del plano del brazo momentos previos al lanzamiento de la bomba, la voz en *over* refuerza de forma clara el anhelo agitador del cortometraje: “una clase oprimida que no

se esfuerza por aprender a usar las armas, por adquirir armas, sólo merece ser tratada como esclava”. En último lugar, “Testimonio de un protagonista”, en el juego entre la ficción y el documental, alterna la identificación con el espectador y la *efectividad* de la contrainformación y la agitación. El obrero que testimonia adopta finalmente una postura activa: “Todo parece igual, pero no. Ahora nos dimos cuenta que podemos hacerlo (...) no hay otra alternativa (...) les declaramos la guerra”.

4.4.- El corto y el largometraje documental en la modernidad cinematográfica. Particularidades, interrelaciones y objetivos compartidos

Del mismo modo que en el capítulo tres dedicado al film breve de ficción, concluimos el presente con un apartado que nos permita corroborar el papel del cortometraje documental en la modernidad cinematográfica en cuanto a su relación con el largo, la renovación estética y la productividad en este caso del metraje breve frente a las circunstancias socio-políticas a lo largo del macro-período. Para ello, hemos decidido tomar como bastión el emblemático film –tanto a nivel nacional como en el terreno latinoamericano y mundial– del Grupo Cine Liberación, *La hora de los hornos* (1966-68). Debido a que dicho film-acto ha sido trabajado en profundidad por la academia y ha motivado infinidad de reflexiones históricas, teóricas y políticas, en esta oportunidad nos centraremos particularmente en aquellos elementos del contenido y la expresión que ya habían sido abordados por el cortometraje documental previo a la realización de la película y otros que luego de esta producción fueron incorporados al film de corta duración. En este sentido ratificamos la hipótesis principal de la tesis que sostiene el carácter de anticipo y acompañamiento del cortometraje con respecto al cine moderno local. Es decir, no se trata de un camino evolutivo sino de complemento entre las prácticas. Cabe destacar finalmente que los cortos nucleados en torno al arte y a la ciencia quedarán al margen de esta comparación ya que sus tópicos no encuentran puntos de contacto con este film político. Y si bien aquellos cortos sociales menos combativos parecieran en principio alejarse de las concepciones más radicales, sus preocupaciones también se verán reflejadas de alguna forma en dicho largometraje. Asimismo, para completar el panorama del documental político fuera del ámbito del corto, haremos un comentario sobre el medimetraje *Ya es tiempo de violencia* (Enrique Juárez, 1969) y el largometraje *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (Gerardo Vallejo, 1968-1971), puesto que ambos comparten con los cortos temáticas y formas expresivas.

La hora de los hornos está dividida en tres partes: “Neocolonialismo y violencia”, “Acto para la liberación” y “Violencia y liberación”. En una aproximación general podríamos decir que tres procedimientos principales aquí utilizados son igualmente adoptados por el cortometraje documental de los años sesenta y setenta en pos de alcanzar objetivos políticos análogos: el intertítulo, los testimonios y la presencia autoconsciente del montaje, agregando tal vez la inserción de una voz en *over* informativa. Ahora bien, existe una cuestión central que aproxima aún más el vínculo entre ambos metrajes y que en definitiva abona a la premisa de la brevedad en torno a la efectividad en la relación con el receptor. Y es justamente la concepción episódica del film que contiene pequeños núcleos problemáticos enmarcados en grandes temáticas abarcativas. A su vez, y como ya hemos mencionado en la última sección del capítulo dos, el film incorporaba dentro de su estructura el espacio para el debate; hasta incluso utilizaba esta separación en bloques o el advenimiento de intertítulos como pausas para la reflexión.

La primera parte está conformada por trece bloques¹⁸ fragmentarios –con unidad temática– enfocados en derredor a la violencia imperialista en la historia de nuestro país. Esta es la más experimental de las tres. Si bien la voz en *over* impersonal propia del documental expositivo tradicional se mantiene, otras voces se agregan en un entramado de autoconsciencia narrativa que presenta un montaje corto y dinámico de imágenes heterogéneas –fotos fijas, publicidades, dibujos, comics, etc.–; un montaje asociativo –o montaje de atracciones–, derivado de la escuela soviética, que trabaja puntualmente con el contrapunto tanto dentro de la banda de imagen como también entre esta y la banda sonora; y el estímulo perceptivo de choque representado por el impacto del intertítulo.

Reparemos en algunos elementos y recursos que nos posibiliten marcar los encuentros entre los dos metrajes. De entrada, en el prólogo, imágenes de movilización y represión son articuladas en un montaje con fondo negro –como podemos observar de forma similar por ejemplo, posteriormente, en la mayoría de los episodios de *Argentina, Mayo de 1969...*, *Swift* y *BND*, entre otros–. Acto seguido, intertítulos comienzan a emerger en

¹⁸ Estos son: La historia, El país, La violencia cotidiana, La ciudad puerto, La oligarquía, El sistema, La violencia política, El neoracismo, La dependencia, La violencia cultural, Los modelos, La guerra ideológica y La opción.

la pantalla, agrandando la escala de las letras, entrando a cuadro por los diferentes laterales y realizando distintos movimientos a medida que una música de percusión se vuelve cada vez más intensa: “la patria grande”; “un mismo pasado, un mismo enemigo, una misma posibilidad”; “desposeídos”; “condenados”; “marginados”. Como bien analizamos antes, el procedimiento del intertítulo en tanto *shock* visual con la intención de informar –o contrainformar– y concientizar al receptor aparecerá en cortos como: episodios “Introducción”, “Didáctico sobre las armas del pueblo” y “El ejército” de *Argentina, mayo de 1969...*, *La memoria de nuestro pueblo*, *Cine testimonio N°1: Sección Obras, Ni olvido ni perdón...* y *Monopolios*, todos posteriores a *La hora de los hornos*. Asimismo, se recurren a citas de Fanon, Perón y el Che dispuestas a modo de intertítulos –mecanismo retomado en *Monopolios* en relación a las frases de Perón–.

Por ejemplo, en el segundo bloque dos voces en *over*, una masculina y otra femenina, despliegan datos en torno a las potencialidades de la Argentina –tal como hemos advertido también en *Tire dié*, *Hachero nomás* y *Pescadores*– sobre primeros planos de los rostros de diferentes trabajadores que miran a cámara. Este rasgo de autoconciencia narrativa, que genera empatía y reflexión al mismo tiempo, pudimos visualizarlo en la gran mayoría de los cortometrajes de corte social como parte de esta *puesta en imagen* de actores sociales anteriormente desprovistos de un estatuto fílmico. El tercer bloque –La violencia cotidiana– se centra en la violencia que no necesita de las armas para perpetuarse. Imágenes de una fábrica son acompañadas por testimonios en *over* de los obreros que exponen la situación de explotación. De modo inmediato pasamos a otra forma de violencia: la tierra (no)cultivable y la marginación –tópico abordado de manera diversa en *Fiesta en Sumamao*, *La tierra seca*, *La tierra quema* y *Casabindo*–. También se nos muestra a una población rural que vive en ranchos –similar al tratamiento dado de este tema en cortos como *Tire dié*, *Hachero nomás*, *La tierra quema* y *Puerto Piojo*–. A través de una articulación dinámica continuamos con el abordaje de niños abandonados que miran a cámara, e imágenes fijas de chicos desnutridos –eje central, temático y expresivo del film *El hambre oculta*–. Luego, esta conexión entre los dos metrajes se hace explícita, puesto que se insertan fragmentos de *Tire dié* y *Olla popular* para explicar las consecuencias del imperialismo en los países del tercer mundo. La intertextualidad en este caso reafirma la productividad del film breve incluso en un contexto previo a la radicalización de mediados y finales de los sesenta –recordemos que el primer cortometraje es de finales de los cincuenta mientras

que el segundo es contemporáneo a la producción del largometraje—. Un último recurso expresivo a destacar dentro de este bloque es el montaje en contrapunto entre “Aurora” o “Canción a la bandera” e imágenes de una familia al interior de una edificación en paupérrimas condiciones; similar al himno argentino y las imágenes de miseria y hambre en *Olla popular*, o las imágenes de trabajadores en su rancho en situación de pobreza al tiempo que la banda sonora “agradece al señor por un nuevo día y por la esperanza” en *Monopolios*. En otros cortos, como hemos analizado, la canción con sentido crítico acompaña y/o refuerza la imagen pero no funciona en contrapunto. Del cuarto bloque podríamos rescatar el tratamiento en contrapicado extremo de los edificios de la ciudad en tanto cuestionamiento a las grandes metrópolis, recurso utilizado varios años atrás por David José Kohon en *Buenos Aires*.

Otro procedimiento de autoconciencia enunciativa que hemos descripto en diferentes films breves es el del movimiento autónomo de la cámara, como el que se desarrolla en el quinto bloque de este largometraje en torno a las estatuillas del Cementerio de Recoleta dentro del tópico de la oligarquía y sus asociaciones al capital norteamericano. Nuevamente el contrapunto entre la banda de imagen y la banda sonora hace su aparición en el siguiente bloque dedicado al sistema, a través de imágenes de las fuerzas armadas y personalidades extranjeras junto con el himno nacional de fondo; marcando y confrontando los vínculos entre la oligarquía agro-ganadera, la alta burguesía industrial, la dictadura y la dependencia imperialista frente al pueblo nacional. Justamente la *dependencia* es el título del noveno bloque que propone una denuncia al imperialismo y los monopolios por medio de un montaje intelectual entre fragmentos del cortometraje *Faena* y carteles de empresas multinacionales. El último bloque se focaliza en los pueblos nativos, pueblos que fueron colonizados —como advertimos en *Fiesta en Sumamao*, *Iruya* y *Pictografías del Cerro Colorado*—. Sin embargo, a diferencia de la puesta en valor o el registro de una comunidad marginada en tanto objetivo central de dichos cortos, aquí se les adjudica el puntapié para la lucha por la liberación nacional. El primer plano emblema del rostro del Che muerto concluye esta primera parte. Si bien la misma finaliza con un tímido llamado a la acción, los objetivos principales de la primera sección están anclados en la denuncia, la contrainformación y la concientización.

La segunda parte de *La hora de los hornos* contiene asimismo un prólogo y dos grandes bloques: “Crónica del peronismo 1945-1955” y “La resistencia”. Lo interesante para

rescatar en la introducción, además de las imágenes fijas de represión junto con intertítulos provocadores como “¡unidad!” y “muerte al imperialismo yanqui”, es la voz en *over* del realizador que, sobre un fondo negro, interpela directamente al receptor reflexionando sobre la propia sustancia fílmica: “Esto no es un espectáculo sino un acto para la liberación (...) para protagonistas, no espectadores (...) es un pretexto para el diálogo”; propuesta que de otro modo encontramos en el cierre de *Argentina, Mayo de 1969...* Luego, un intertítulo inscribe en el relato el lugar físico destinado al debate: “Espacio reservado para la intervención del relator”. Recuperamos nuevamente entonces esta concepción episódica y autoconsciente, eficazmente vehiculizada en la modalidad breve, que favorece la dinámica de la reflexión y la toma de conciencia. La primera sección de corte histórico está regida por una voz en *over* narradora y la presencia de material de archivo. Ahora bien, la segunda incorpora un recurso prácticamente ausente en la primera parte del film que ahora se convierte en el centro de atención: el testimonio frente a cámara. Un militante del gremio textil, un dirigente del gremio automotor, Ángel Taborda –activista sindical–, Víctor Flori –dirigente sindical–, Ángel Perelman –uno de los fundadores de la Unión Obrera Metalúrgica–, un dirigente estudiantil de Ciencias Económicas, un dirigente del Frente Estudiantil Nacional, relatan sus experiencias –en pasado– y sus perspectivas a futuro en torno a la lucha por la liberación. A diferencia de cortometrajes documentales analizados como *Banco Nacional de Desarrollo*, *Me matan si no trabajo...* y *Monopolios*, donde los testimoniantes acometen fuertes denuncias y convocan a las armas, en *La hora de los hornos* esta función se reserva más bien para la voz en *over* narradora y la posterior voz del realizador.¹⁹ En cuanto a la primera, esta señala: “El poder lo tienen sólo aquellos que poseen las armas o aquellos resueltos a poseerlas. El lenguaje de las armas es en nuestro tiempo el lenguaje político más efectivo. ¿No debe prepararse para él el pueblo?”. Luego, el realizador interpela nuevamente al receptor: “Compañeros, lo que importa ahora son las conclusiones que ustedes puedan extraer como autores reales y protagonistas de esta historia (...) importa sobre todo la acción que puedan hacer de esas conclusiones”. En definitiva, los testimonios brindan el sustento histórico y político para concientizar al pueblo y poder así invitarlo a que participe activamente.

¹⁹ Es cierto que los cortometrajes señalados son posteriores al largometraje en cuestión; momentos de una efervescencia y radicalización social aún mayor. Si nos remitimos a cortos como *Hachero nomás* o *Pescadores*, anteriores o simultáneos al film largo, los testimonios no son tan combativos y se enmarcan más que nada en la crítica o la simple denuncia. Ahora bien, en otros como *Swift*, es también la voz en *over* aquella que convoca a las armas.

Finalmente, la tercera parte del film articula intertítulos, voces y testimonios, e imágenes de archivo de situaciones de represión. Tal como su nombre lo indica, esta sección aborda la violencia y la liberación. De este modo, intertítulos como “los fusilamientos de la Patagonia”; “la masacres campesinas”; “la represión de los obreros” se intercalan con los testimonios de un obrero anciano que relata su participación en estos acontecimientos. Opiniones sobre violencia y liberación son también leídas por medio de cartas de los compañeros militantes. Julio Troxler, sobreviviente de los fusilamientos de José León Suárez, testimonia frente a cámara y recorre el basural donde acaeció el horror. A su vez, imágenes de los muertos por la violencia autoritaria son proseguidas por imágenes de la lucha armada en otros países como Cuba y China, al tiempo que una canción convoca explícitamente a las armas: “Prepara el combate, prepara el fusil, prepara tu cuerpo para resistir”; similar a la inclusión musical que años más tarde realizaría *Me matan si no trabajo...* El film cierra una vez más con la irrupción de la voz del realizador que promueve “tomar conciencia de esta guerra e insertarse en ella”.

En resumen, este largometraje emblemático aglutina las innovaciones formales, algunas apropiaciones de tendencias cinematográficas extranjeras²⁰ y los objetivos políticos – crítica, denuncia, contrainformación, concientización y llamado a la acción– que en ciertos casos ya habían sido planteados por el cortometraje documental desde finales de los años cincuenta y que persistirían luego en este metraje hasta mediados de los años setenta. Si bien, como hemos comentado, la voz en *over* de la modalidad expositiva es un elemento del pasado que continuó en este período, la inclusión de nuevas voces se articuló en favor de la conformación de una identidad fragmentaria e inestable; la identidad de sectores y actores marginales, a diferencia de la identidad nacional homogénea y conciliadora que propagaba la voz en *over* junto con las figuras institucionales en los documentales del período anterior.

Por otro lado, *Ya es tiempo de violencia*, producido en simultáneo a los cortos de *Argentina, Mayo de 1969...*, toma asimismo varios de estos caracteres –expresivos y semánticos– dispuestos alrededor de una temática general: los acontecimientos ligados

²⁰ Otras como las características del cine directo fueron prácticamente plasmadas por el cortometraje documental, principalmente en el corpus del segundo eje de análisis.

al Cordobazo. Desde el título se plantea la consigna principal que persigue el film: exhortar a la acción. A su vez, este se propone contrainformar y concientizar al espectador. El mismo comienza con imágenes de pobreza y hambruna, y una voz en *over* que enmarca el contexto de explotación que sumerge a la Argentina y a Latinoamérica. La mirada a cámara de los niños se erige como una constante en el cine documental de índole social. Luego, imágenes de archivo fijas y en movimiento de violencia y represión en distintos países de la región acompañan a la voz narradora que plantea la necesidad de que el pueblo tome el poder. De este modo arribamos al núcleo central del relato constituido en la banda visual por las imágenes del Cordobazo que ya hemos analizado en diversos cortos de la época, y que ocupan en este film un tiempo prolongado. Lo interesante surge en la banda sonora, puesto que tres voces diferentes impactan sobre dichas imágenes resignificándolas a través de cada discurso. En primer lugar, las palabras del ministro de seguridad afirmando que la situación en Córdoba está prácticamente controlada y normalizada funcionan como contrapunto de las imágenes de la quema de automóviles, barricadas y personas ensangrentadas. Esta es una crítica a la desinformación proveniente de los medios oficiales que propiciaban la mentira. En segundo lugar, la voz en *over* narradora adquiere un rol contrainformativo en colaboración con recortes periodísticos que se intercalan junto a las imágenes mencionadas. Por último, y como en algunos de los cortometrajes analizados, una voz en *over* personalizada hace su aparición. Se trata de un obrero que, si bien su cuerpo no aparece en cuadro en el instante en que pronuncia su discurso –y por tal motivo no podemos comprobar la veracidad de su voz *testimonial*–, relata con detalles su experiencia subjetiva durante el Cordobazo. Sus palabras le añaden nuevas sensaciones a los hechos exhibidos en la imagen, de un modo similar a los testimonios del obrero en el corto de Pablo Szir dentro del film colectivo analizado. En el tramo final del mediometrage asistimos a dos secuencias de plena autoconsciencia enunciativa centradas en la figura de David Rockefeller, exponente del imperialismo *yankee*: la primera consiste en un montaje de imágenes publicitarias, comics y niños sonrientes; la segunda está constituida por imágenes de archivo del repudio violento que causó la llegada del empresario a la Argentina, junto con fotografías de dicha personalidad, al tiempo que oímos el tema musical de la banda The Beatles “Rocky Raccoon”. El film culmina con la lectura de la carta que Agustín Tosco escribió desde la cárcel.

El camino hacia la muerte del viejo Reales, si bien difiere de los otros dos ejemplos ya que su estructura consiste en una mixtura entre el documental y la ficción, se erige como un film político que aborda la vida del trabajador de los ingenios tucumanos a partir de dos procedimientos modernizadores que hemos examinado en los cortometrajes documentales del período: los testimonios de un viejo campesino tucumano y tres de sus hijos, y la autoconsciencia narrativa anclada en el movimiento autónomo y constante de la cámara sobre dichos personajes. La temática es también aquí la identidad de un sujeto –y un sector– marginado. Por medio de un primerísimo plano, Ramón Gerardo Reales testimonia frente cámara: “Ahora no tengo nada, ni una pata de nada”. De este modo comienza el relato. Luego de un paneo de cámara su testimonio continúa en *off*: “Ahora no hay trabajo y la gente se muere de hambre”, dice. Acto seguido, irrumpe una canción con sentido crítico que describe la situación –al igual que en *Pescadores* y *La memoria de nuestro pueblo*–: “Tucumano soy señores, alimentado con penas”. Posteriormente, a través de otro gesto de autoconsciencia enunciativa, la voz en *over* del realizador, como en *La hora de los hornos*, se hace presente en pos de establecer los objetivos del film: “Aproximarnos al conocimiento de nuestra propia realidad (...) a partir del contacto directo con su principal protagonista que es nuestro pueblo”. De allí en más, el film se organiza de forma episódica centrándose en la historia de tres de sus hijos –Ángel, Mariano y “Pibe”–, cada una introducida por un intertítulo con su nombre. El primer fragmento dedicado a Ángel comienza con otra canción alusiva: “Yo no sé de dónde vengo ni tampoco a dónde voy”. Luego, la voz en *over* explica su situación: desde que terminó la zafra no tiene trabajo ni casa. La cámara entonces nos muestra al joven con su familia en un pequeño rancho. Los emplazamientos son particulares: esta se acerca de forma brusca y se posa en el rostro de los personajes –al igual que en el cortometraje *Muerte y pueblo*–. La historia de Mariano también tiene su canción que habla del “hambre, la miseria y el hogar”. Aquel fue delegado sindical pero ahora es policía. La cámara en mano, el movimiento constante y frenético de la misma, y la mirada de los niños a cámara son los recursos que nuevamente ponen el acento en la conciencia del dispositivo fílmico. Por último, la voz en *over* expresa que con “Pibe” recrearon momentos de la vida de un activista sindical. Aquí se suceden diversos testimonios de los trabajadores y gremialistas del Ingenio Santa Lucía.²¹ Finalmente, concluida la película se adjuntan dos anexos, uno con datos sobre Tucumán y la responsabilidad de

²¹ Otro rasgo de modernidad es el intertexto con diversos films de la época, como por ejemplo la moneda que el personaje de “Pibe” le da a un niño desde el tren, en clara alusión a *Tire dié*.

los grandes dueños del azúcar, haciendo hincapié en la fractura del año 1966 con las altas tasas de desocupación, el cierre de ingenios y el exilio a otras provincias; el otro destinado específicamente hacia la lucha, incorporando testimonios de trabajadores y dirigentes sindicales, e imágenes fijas y en movimiento de la resistencia.

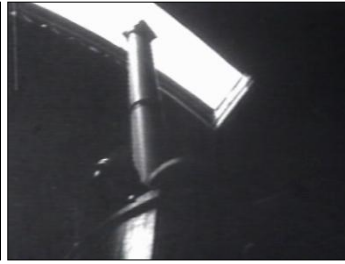
Como conclusión, tanto en los cortos analizados dentro de este capítulo como en el mediometraje y los dos largos descritos en este último apartado, se hizo hincapié en la fractura, en la marginación, en los responsables de la miseria, el hambre y la explotación de los sectores populares. Esta incorporación de nuevos sujetos a la imagen, en algunos casos acompañada por la inclusión de sus voces, se articuló con una renovación de las formas expresivas. Allí la indagación política se sincronizó con la reflexión sobre el propio medio de representación. Aquello que para Bordwell se tomó del cine materialista soviético: el intertítulo que apela de forma consciente al receptor, las canciones que distancian, el movimiento autónomo de la cámara, el montaje autoconsciente de materiales heterogéneos y su función contrapuntística, entre otros recursos.

Sin embargo, algunas cuestiones nos permiten pensar en la preponderancia de la medida breve en torno a la temática social y política. En principio, como hemos anunciado en la introducción de la tesis, la cantidad de cortometrajes documentales superó con creces en esta época el número de largometrajes de la misma índole. En segundo lugar, la ya comentada estructura episódica, fragmentaria, fácilmente separable y presente en algunos largos, remite claro está a la breve duración y su capacidad para aprehender al receptor. Por otro lado, el carácter marginal –clandestino a veces–, el presupuesto mínimo y la inmediatez de los hechos –en ciertas oportunidades– que promueven una elaboración rápida y efectiva en busca de cumplir con los objetivos propuestos, llevaron a privilegiar la confección de un corto por sobre un largometraje. Y por último, la experimentación estética en grados avanzados encontró una dinámica mayor en formas y tiempos breves, en correspondencia también a la relación de inmediatez y reflexión en el vínculo con el receptor. En *La hora de los hornos* este abordaje está presente principalmente en los prólogos. En los cortometrajes examinados observamos una gama variada que se mueve desde la metáfora, el discurso poético y la autonomía de la cámara, hasta la inserción de animaciones, carteles y sonidos disonantes.

Apéndice fotogramático »« Cortometrajes documentales



(FIG. 1)



(FIG. 2)



(FIG. 3)



(FIG. 4)



(FIG. 5)



(FIG. 6)



(FIG. 7)



(FIG. 8)



(FIG. 9)



(FIG. 10)



(FIG. 11)



(FIG. 12)



(FIG. 13)



(FIG. 14)



(FIG. 15)



(FIG. 16)



(FIG. 17)



(FIG. 18)



(FIG. 19)



(FIG. 20)



(FIG. 21)



(FIG. 22)



(FIG. 23)



(FIG. 24)



(FIG. 25)



(FIG. 26)



(FIG. 27)



(FIG. 28)



(FIG. 29)



(FIG. 30)



(FIG. 31)



(FIG. 32)



(FIG. 33)



(FIG. 34)



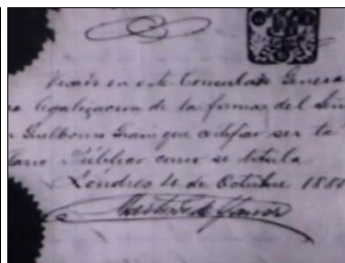
(FIG. 35)



(FIG. 36)



(FIG. 37)



(FIG. 38)



(FIG. 39)



(FIG. 40)



(FIG. 41)



(FIG. 42)



(FIG. 43)



(FIG. 44)



(FIG. 45)



(FIG. 46)



(FIG. 47)



(FIG. 48)



(FIG. 49)



(FIG. 50)



(FIG. 51)



(FIG. 52)



(FIG. 53)



(FIG. 54)



(FIG. 55)



(FIG. 56)



(FIG. 57)



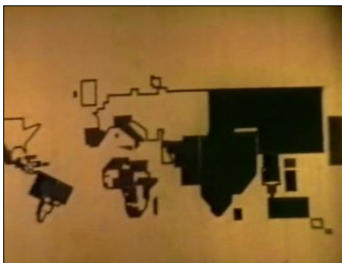
(FIG. 58)



(FIG. 59)



(FIG. 60)



(FIG. 61)



(FIG. 62)



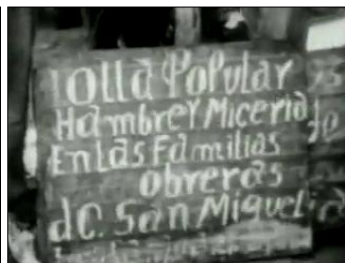
(FIG. 63)



(FIG. 64)



(FIG. 65)



(FIG. 66)



(FIG. 67)



(FIG. 68)



(FIG. 69)



(FIG. 70)



(FIG. 71)



(FIG. 72)



(FIG. 73)



(FIG. 74)



(FIG. 75)



(FIG. 76)



(FIG. 77)



(FIG. 78)



(FIG. 79)



(FIG. 80)



(FIG. 81)



(FIG. 82)



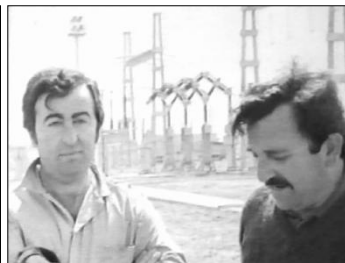
(FIG. 83)



(FIG. 84)



(FIG. 85)



(FIG. 86)



(FIG. 87)



(FIG. 88)



(FIG. 89)



(FIG. 90)



(FIG. 91)



(FIG. 92)



(FIG. 93)



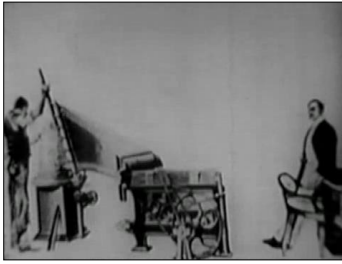
(FIG. 94)



(FIG. 95)



(FIG. 96)



(FIG. 97)



(FIG. 98)



(FIG. 99)



(FIG. 100)



(FIG. 101)



(FIG. 102)



(FIG. 103)



(FIG. 104)



(FIG. 105)



(FIG. 106)



(FIG. 107)



(FIG. 108)



(FIG. 109)



(FIG. 110)



(FIG. 111)



(FIG. 112)

5

El cortometraje experimental

“Aunque el espacio del corto no sea necesariamente el de la vanguardia ni el de la experimentación, la voluntad de reflexión y autoconciencia que lo caracteriza permite tomar en cuenta, al menos, la existencia de una enorme gama de otros cines posibles”
(Pécora, 2008: 385).

5.1.- Esquema teórico articulado en torno al cortometraje experimental

El cine experimental encuentra en las posibilidades económicas, estéticas y estructurales del cortometraje un alto grado de compatibilidad. Es quizás, con respecto a la ficción y al documental, la categoría fílmica donde más se explotan las cualidades potenciales del film breve. En relación a lo económico, la marginalidad en el ámbito de la producción y la circulación del cine experimental es una premisa y no tanto una consecuencia como en el cine político más radical. Asimismo, la exploración de las bases materiales del lenguaje fílmico, eje central de dicho cine, puede determinar una cierta economía de los recursos utilizados. En cuanto a la variable estética, y en estrecho vínculo con la ausencia de condicionamientos comerciales, la libertad expresiva que ya hemos señalado se traduce aquí en un abanico de innovaciones, ya sean técnicas o artísticas, que no tiene límites. De hecho, según algunos autores (es el caso de Brunius citado en González Zarandona, 2005), la introducción de una innovación es una *condición* del cine experimental, si bien la mera invención no sería suficiente para catalogar a tal o cual film como *experimental*. En definitiva, esta puesta en primer plano del componente estético por sobre el narrativo-representacional o el socio-referencial desemboca en el gesto primordial del cine experimental, exacerbado por la estructura del cortometraje: la autorreflexión del *medium* expresivo –que es también, no por casualidad, el centro de atención de la modernidad cinematográfica–. El reparo consciente sobre la construcción de la banda de imagen y la banda sonora es un fin en sí mismo. A su vez, la condensación y la intensidad que adquieren los elementos plasmados gracias a la breve duración colaboran con la ruptura de los aspectos perceptuales tradicionales (Parodi, 1995; 1997), convocando al receptor a disponerse de forma activa; atributo que, con otras implicancias, hemos analizado en torno al cortometraje documental político.

Antes de profundizar en algunos de estos caracteres y recuperar una vez más las apropiaciones de modelos externos discutamos a grandes rasgos concepciones y condiciones generales en derredor al cine experimental. En primer lugar, como bien expresa González Zarandona, no se trata de “un solo cine, ni tampoco se refiere a unas cuantas películas” (2005: 15). El campo está abierto a una multiplicidad de variantes que comparten algunos rasgos en común, como por ejemplo “dar paso a nuevas formas de expresión, jugando (*experimentando*) con las imágenes, las composiciones, los colores, las formas, las estructuras, el subconsciente, etc.” (ibídem: 16). Otros como Colas Ricard optan por caracterizar de modo integral al cine experimental por lo que no es: “El cine experimental se puede definir mejor por la negación. A los cineastas experimentales no los une más que la marginalidad, y esta característica les permite autonomía, así como repensar la historia y la situación de todo el cine” (2004, parra 10). Ramos y Marimón por su parte hablan de una estructura alternativa no narrativa dentro del cine experimental que “persigue más los motivos visuales que una mera historia convencional” (citado en González Zarandona, 2005: 31). Es decir, la ruptura de la convención, la marginalidad y la autonomía en el juego de las formas expresivas son las cualidades que sobresalen en las calificaciones generales de dicho cine. Sin embargo, la definición resulta tan amplia que los límites se tornan difusos. Proponemos entonces considerar al cine experimental, en su aspecto primordial, como aquel que pone en escena la exploración y la innovación del medio expresivo en tanto núcleo central del film. En este sentido, la experimentación debe ser el fin último o al menos ubicarse por encima de cualquier otro contenido extra-artístico. En otras palabras, la simple incorporación de recursos novedosos no alcanzaría para conceptualizar plenamente la noción de cine experimental; la experimentación debe ser un rasgo estructural.

Ahora sí, a partir de lo expuesto por Colas Ricard (2004), recuperamos algunas *condiciones* que comparten las diferentes tendencias dentro del cine experimental. No obstante, optamos por abandonar este término taxativo y planteamos simplemente la noción de *rasgos potenciales comunes*. El autor divide a estas condiciones en estéticas y de producción aunque ambas aristas son interdependientes. En cuanto a las primeras incluye: 1) ensanchamiento de las normas restrictivas y arbitrarias del cine comercial – no hay reglas predeterminadas de duración o soporte–; 2) narración compleja, fragmentaria, deconstruida o inexistente –haremos hincapié sobre este punto en el

análisis del corpus escogido–; 3) la concepción del film aflora a lo largo del film: experimentación y reflexión, rodaje y escritura van de la mano –autorreflexión y metalenguaje: punto nodal del cine experimental–. En relación a las segundas postula: 4) el film es ante todo algo personal: el cineasta no sólo integra todas las líneas creativas del filme sino que muchas veces las efectúa él mismo –a diferencia del cine comercial donde hay una división del trabajo bien marcada–; 5) autoproducción y presupuesto mínimo –prácticamente la totalidad de los cortos seleccionados fueron producidos por los propios realizadores–; 6) distribución y difusión por vías paralelas o cooperativas –se trata obras que no tienen un estreno comercial–¹ (2004, parra 12). Ahora bien, resulta interesante constatar que pudimos observar la mayoría de estas cualidades, por ejemplo, en el corto documental. Es quizás el aspecto de ruptura narrativa y la reflexión inmanente aquello que se exagera y se convierte en objeto del film dentro del cine experimental. Y si bien la breve duración no sería un *requisito* indispensable para considerar a un texto fílmico como experimental –aunque para Small (1994) esta sí es una condición–, es cierto que mayoritariamente dichas películas difieren considerablemente en su duración del metraje estándar del cine convencional, tanto por debajo de la norma como por encima, siendo el metraje breve el que mejor se adecúa a los fines estructurales y perceptuales que persigue este modelo cinematográfico.

Siguiendo esta línea de pensamiento retomamos y confrontamos algunas ideas de Sylvestre Byrón a propósito de la noción de Modo de Representación Opcional acuñada en referencia al cine experimental argentino de los años setenta. Frente a este, el autor aglutina en el mismo terreno al cine industrial, al cine de *autor* y al cine político por compartir las mismas entidades de financiamiento, los mismos controles de exhibición y distribución, y por el hecho de *encapsular* al experimentalismo. En palabras de Byrón: “Fue suponer dogmáticamente que la imagen experimental debía coadyuvar a la diégesis de la imagen ficcional y testimonial” (1998: 89). Ahora bien, las primeras dos premisas no son del todo ciertas, o mejor dicho, son reduccionistas teniendo en cuenta el desarrollo del cortometraje local. Hemos señalado a lo largo de la tesis los diferentes matices dentro de la modalidad de alternatividad productiva, donde el corto de ficción – que Byrón denomina de *autor*–, el –documental– político y el film breve experimental compartieron algunas veces y se diferenciaron en otras de los medios productivos,

¹ Ya hemos descrito en el capítulo dos los canales alternativos de circulación de los cortos experimentales.

alejándose en todos los casos del modo de producción industrial. Por otro lado, examinamos cómo cierta tendencia del cortometraje intentó acceder a una exhibición masiva al tiempo que otras tomaron de forma consciente caminos alternativos. El cine experimental no fue ajeno a este engranaje. El punto de confusión nace pues de la tercera premisa: experimentación con el lenguaje no es sinónimo de cine experimental. La primera es el fin último de la segunda pero formó parte asimismo de las demás categorías fílmicas analizadas durante la modernidad cinematográfica argentina. La propuesta aquí formulada sostiene que el punto de contacto entre ambas fue el cortometraje. Byrón afirma sobre Mahieu y los cortometrajistas de la época que concebían “lo experimental como atributo del corto metraje; no como un cine en sí” (ibídem: 86). En contraposición planteamos que lo *experimental* era una *potencialidad* del cortometraje y también una práctica en sí. Mientras que Byrón decide no insertar al cine experimental dentro del modo representacional clásico o del moderno y expresa que “por su amplitud formal, el cine experimental ha sugerido un nuevo modo de representación basado en la opcionalidad, el MRO”² (ibídem: 88); nuestra postura entiende que el cine experimental argentino del período abordado formó parte de la modernidad cinematográfica, así como también hizo lo propio el cine documental político. El corto experimental participó de la renovación de los modos de producción y de las formas expresivas del lenguaje fílmico reflexionando plenamente acerca del dispositivo.³ En consecuencia, sugiriendo una síntesis que no rompa del todo con la iniciativa del cineasta y ensayista citado, afirmamos que dentro de los grados de alternatividad esbozados el cine experimental de cortometraje representaría la radicalidad extrema en términos estéticos y también productivos.

Continuamos ahora el desarrollo de aquellas particularidades que devienen de la conjunción del corto y el cine experimental, recobrando al mismo tiempo las apropiaciones de modelos extranjeros que ya hemos analizado en el capítulo uno. La libertad estética y el reparo consciente en la constitución material de la imagen y el sonido llevaron al cortometraje argentino a tomar ciertos rasgos de las vanguardias de comienzos del siglo pasado, revisados en algunos casos en el cine europeo de los años

² Este le adjudica al MRO características como libertad, autonomía y decisión personal; rasgos que hemos podido hallar en las otras categorías fílmicas.

³ Si bien hubo casos esporádicos en las décadas precedentes, la producción sustancial de un cine experimental puro y consciente de sí mismo se produjo en los años de la modernidad cinematográfica y en décadas posteriores.

sesenta y setenta. Entre estos se pueden mencionar: el trabajo con la luz y la plástica de la imagen –proveniente del expresionismo alemán–; la fuerte ruptura narrativa y la concepción de un montaje asociativo y metafórico –características del cine surrealista–; la exploración técnica del lenguaje fílmico a través del ritmo visual, el montaje y la manipulación de la imagen –trabajo atento sobre el medio que emulaba el denominado impresionismo francés–. Por otra parte, como ya adelantamos, esta reflexión sobre el dispositivo cinematográfico se erigió como un rasgo central de la modernidad cinematográfica y en tanto pesquisa singular del cine experimental. Es en este sentido que para referirse a dicho cine se utiliza el concepto de metalenguaje cuya cualidad esencial reside en tornar la mirada hacia adentro.⁴ De este modo, en los casos de manipulación directa de la emulsión,⁵ el carácter de metalenguaje se vuelve aún más autorreferencial. Y ahora bien, esta orientación autorreflexiva en el cine experimental comporta una cualidad particular que lo diferencia de la mera innovación o renovación del lenguaje. Como bien lo explica Fred Camper: “La película emplea de manera consciente los instrumentos del lenguaje cinematográfico para llamar la atención sobre ellos, y no lo hace en escenas entre paréntesis, aisladas por otras escenas más realistas” (citado en González Zarandona, 2005: 35). En definitiva, teoría y práctica forman un único entramado en el cine experimental.

En estrecha conexión con esto último ubicamos a la corriente del cine estructural norteamericano cuyas características acuñadas por Paul Adams Sitney (2002) ya fueron recogidas en capítulos previos. Este cine altamente formalista impactó directamente en la obra de dos cineastas argentinos que posteriormente examinaremos: Narcisa Hirsch y Claudio Caldini. Con ánimos de no repetir las particularidades ya señaladas de dicho cine tomamos la reflexión teórica de Yoel Meranda (2002) al respecto, la cual aporta nuevas líneas de análisis. En primer lugar, este expresa que la ilusión de realidad está descartada porque la *forma* capta la total atención relegando al contenido a un segundo plano.⁶ Los rasgos de condensación e intensidad de la medida breve dinamizan esta focalización en el medio expresivo, como también lo favorece la relación inmediata con

⁴ En palabras de Edward Small: “Its major function is rather to theorize upon its own substance by reflecting back on its own intrinsic semiotic system(s)” (1994: 5).

⁵ Cabe recordar en este punto que la animación experimental del canadiense Norman McLaren –que operaba de forma directa sobre el material sensible, pintando y rayando el negativo– fue una de las tendencias apropiadas por el cine corto argentino de animación experimental.

⁶ Como apoyatura a esta noción el autor cita a Ernie Gehr, quien afirma sobre el cine estructural: “It is not a vehicle for ideas or portrayals of emotion outside of its own existence as emoted idea. Film is a variable intensity of light, an internal balance of time, a movement within a given space” (2002, parra 2).

el receptor, segunda noción que aborda el autor a partir de dos premisas. Por un lado, postula que en el cine estructural la forma es tan simple que el espectador no necesita grandes esfuerzos para comprender el papel de esta en el film (ídem). Por el otro, asegura que el único contenido es en realidad la forma, y que la única narración en este cine se ubica en el proceso que se genera en nuestro pensamiento (ídem); proceso de reflexión que gracias a la estructura del cortometraje –según Bergese, Pozzi y Ruiz (1997)– continúa en la mente del receptor.

Y es justamente esta organización consciente de las bandas visual y sonora en su vínculo con la presencia activa del espectador aquello que nos conduce a considerar las últimas figuras teóricas en derredor al cine experimental: la temporalidad y los aspectos perceptuales. Adrián Cangi (2008), con el propósito de referirse a la producción experimental de los cineastas del Grupo Goethe, articula la noción de Byrón sobre el Modo de Representación Opcional junto con los elementos perceptuales que conceptualiza Ricardo Parodi, conformando una síntesis en donde la narración alternativa de la banda audiovisual se complementa con un plus que escapa al sentido. En palabras del autor, “este modo opcional perceptivo (...) desrealiza el espacio para inducir una percepción múltiple del tiempo (2008: 175). La insistencia en las formas expresivas dentro del cine experimental deviene en la configuración de una temporalidad diferente producto de un nuevo tipo de imagen sígnica: las imágenes ópticas y sonoras puras que Gilles Deleuze (1987) teorizó a propósito del cine moderno de ficción. Esta nueva imagen, a diferencia de la imagen-movimiento, permite conectar la percepción con el pensamiento; se trata de una imagen donde nuevos signos –los opsignos, relativos al campo óptico, y los sonsignos, al ámbito del sonido– la transportan más allá del movimiento. Los órganos de la mirada se independizan y estas imágenes se relacionan de forma directa con el tiempo. En el cine experimental, por sus propias cualidades, esta percepción temporal se encuentra rebasada, exacerbada.

De hecho, el cine experimental propone mecanismos perceptivos diferentes respecto de aquellos que componen la percepción habitual del ojo normal. Ricardo Parodi expresa que la estructura narrativa del cine clásico convierte al espectador en un sujeto anónimo que no repara en su propia visión. En cambio, “el cine experimental trabaja tratando de construir un sistema perceptual diferente al instituido y, al hacerlo, nos pone en presencia de una percepción distinta e inquietante, no siempre fácil de manejar por parte

del espectador desprevenido” (Parodi, 1997, parra 6). Es decir, la exploración consciente del lenguaje cinematográfico sitúa en primer plano no sólo al medio –el mensaje– sino también al espectador –el destinatario–. Nuevamente en palabras del teórico:

El cine experimental pone en evidencia los rasgos básicos, primarios del dispositivo fílmico mismo, desde un punto de vista perceptual, al promover otra relación (en el cine abstracto) del sujeto espectador con la Imagen y la Representación como, desde el punto de vista semántico-narrativo, al generar una fluctuación (...) en la estabilización de la producción diegética, lo que afecta las posibilidades habituales de significación de la imagen (ibídem, parra 2).

En este sentido, la efectividad de la medida breve en su aprehensión del receptor, que genera una postura atenta y activa, convierte al cortometraje en un vehículo privilegiado para desarrollar esta ruptura perceptual. El cine experimental pretende sacudir al espectador, correrlo de su espacio de confort y al mismo tiempo convocarlo e incentivarlo de forma movilizadora al pensamiento, a la meditación sobre aquello que el film ya ha reflexionado: el propio constructo audiovisual. De un modo similar, Fred Camper sostiene: “Mucho más que un filme mainstream, el vanguardista o experimental se embarga en ambigüedades conscientes, estimula la interpretación múltiple y propone técnicas y sujetos paradójicos o contradictorios para crear una obra que requiera la participación activa del espectador” (citado en González Zarandona, 2005: 50).

5.2.- El corto experimental en el macro-período

Del mismo modo que en los dos capítulos de análisis previos enfatizamos sobre la transversalidad de las categorías fílmicas, el cine experimental de cortometraje no fue la excepción. Recobramos entonces la segunda hipótesis de la tesis y en primer lugar su incidencia en la periodización. Durante la primera subfase analizada tuvieron lugar los cortometrajes de animación experimental de Víctor Iturralde Rúa que, por la falta de acceso a los textos fílmicos retenidos en manos privadas, no hemos podido incorporar al corpus general. Dentro de esta etapa disponemos sí del film breve *La flecha y un compás* (David José Kohon, 1950), cronológicamente el primer cortometraje a considerar. En la segunda subfase contamos con pocos ejemplos puramente experimentales. Quizás la experimentación estuvo presente aunque en el cruce con otras

categorías, hecho que podremos observar en el último capítulo de la investigación. Finalmente, la tercera subfase fue el período de esplendor del cine experimental de cortometraje argentino, que a su vez continuó más allá de los límites temporales propuestos. Tanto los films de Luis Bras en torno a la animación experimental como las obras del cine estructural de Narcisa Hirsch y Claudio Caldini pertenecen a este lapso que va de mediados de los sesenta a mediados de los setenta.

Ahora bien, como ya hemos expresado en la introducción y concretamente en relación a la mencionada hipótesis, gran parte de los cortos experimentales se insertan en la perspectiva del cortometraje como un medio autónomo cuya pesquisa es inmanente – rasgo que postulamos como definitorio de este cine–. Ello significa que los realizadores de estas obras no pretendían incorporarse al sistema del cine convencional de largometraje ni buscaban colocar a sus films en el circuito comercial tradicional, así como tampoco proyectaban en sus productos artísticos objetivos extra-estéticos. En esta tendencia, principalmente en la vinculada al animación experimental y al cine estructural, la alternatividad es radical en los temas, las formas estéticas y los modos productivos, y sus realizadores son conscientes de las potencialidades de la medida breve en tanto medio expresivo. El amparo institucional de un sector particular –el Grupo Goethe– no aplacó en lo más mínimo su espíritu rupturista y no convencional.

No obstante, algunos ejemplos no cuadran plenamente dentro de esta aproximación, ya sea porque sus hacedores utilizaron al corto como formación y/o salto al largo –el caso de Kohon y el film de Aldo Luis Persano dentro del ICUBA, *Dimensión* (1960)–, o porque fueron producidos con fines sociales –el film de Alberto Fischerman (1970)– manteniendo de todos modos el carácter experimental en tanto rasgo central.

5.3.- Análisis textual del corpus filmico

En referencia a la hipótesis principal de la presente investigación podemos afirmar que el cortometraje experimental argentino del período radicalizó, en términos estéticos, los postulados generales de la modernidad cinematográfica. La ruptura de la narrativa convencional, la intervención y manipulación del celuloide, la conciencia del dispositivo y la autorreflexión del medio son las premisas y procedimientos renovadores dentro de la modalidad de alternatividad estética que orientan los tres ejes de análisis a

tener en cuenta. Por otro lado, la división del corpus en dichos núcleos responde asimismo a la apropiación de recursos de corrientes cinematográficas y artísticas extranjeras provenientes de Europa y América del Norte, emparentadas de modo estrecho con los principios modernos.

El primero de ellos aglutina a films breves que incorporan elementos de las vanguardias artísticas de los años diez y veinte del siglo XX –que en muchos casos tuvieron su correlato en el campo cinematográfico de forma sincrónica– y de las denominadas neovanguardias surgidas en la posguerra y desarrolladas plenamente en los años sesenta. Peter Bürger fue uno de los máximos exponentes que reflexionó acerca de las vanguardias. Su libro *Teoría de la vanguardia* (1987), cuya primera edición es del año 1974, resulta un texto esencial para comprender el fenómeno en toda su complejidad. Estos primeros movimientos artísticos reunidos bajo el término de *vanguardias históricas* –el dadaísmo, el formalismo, el surrealismo, el futurismo y el expresionismo– nacieron como respuesta a la autonomía del arte que tuvo su punto culminante en el esteticismo del *arte por el arte* de finales del siglo XIX. En este sentido, dichas tendencias promulgaban una autocrítica que se traducía en una toma de conciencia histórica. En palabras del autor: “se trata de una desviación por la que determinado sector del arte toma para sí la crítica moral a la sociedad como estímulo de su desarrollo estético y garantía de su compromiso con la historia” (1987: 8). En cuanto a los objetivos generales podemos destacar el cuestionamiento a la institución artística y a sus órganos legitimadores, el distanciamiento del aspecto comercial del arte, la disolución de las fronteras entre el productor y el receptor, y la ruptura con las convenciones tradicionales. Si bien nos detendremos luego únicamente en las apropiaciones de carácter estético, algunos de estos postulados se retomaron en el cine experimental de los años sesenta y setenta. Ahora bien, este proyecto que fracasó en los años veinte al ser absorbido por el mercado fue recuperado en las décadas del cincuenta y sesenta –en manifestaciones como el *happening*, la *performance* y el teatro del absurdo, entre otras–; sin embargo para Bürger este no hizo más que cancelar la crítica primigenia al repetir procedimientos y estar condenado de forma previa a los imperativos del mercado. No obstante sí compartieron ambas vanguardias la reflexión en torno al lenguaje y el enfoque personal y subjetivo de la experiencia artística; rasgos netamente modernos.

Concretamente, retomando la descripción de este eje inicial de análisis, el corpus de cortos locales asimila algunos rasgos de las vanguardias originarias que habían arribado al cine por aquel entonces,⁷ así como se apropia de otras cualidades extraídas directamente de las prácticas artísticas, en algunos casos contemporáneas a estas producciones fílmicas. De la primera vertiente encontramos primordialmente la presencia del surrealismo a partir de dos postulados complementarios: el automatismo psíquico y los sueños. Explicado por el propio André Bretón en el *Primer Manifiesto del Surrealismo* (1924): “SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral” (Calvo Serraler, González García y Marchán Fiz, 1999: 399). Es decir, se privilegia el libre ejercicio del pensamiento que desemboca en la utilización de diferentes formas de asociación. En términos cinematográficos esto se traduce en una ruptura de la causalidad narrativa; en la fragmentación y repetición de acciones, imágenes y escenas; disyunciones y desorden espacio-temporales; un montaje asociativo y simbólico guiado por las fantasías y el fluir de los pensamientos del inconsciente. Asimismo, hallamos elementos puntuales de otras dos corrientes vanguardistas: el expresionismo –el juego de luces y sombras y su impacto en la construcción espacial– y el arte abstracto –la intención de concentrar la fuerza expresiva escapando a la figuración–. Por otra parte, de la neovanguardia, el corto experimental recoge de forma transversal gestos de dos prácticas artísticas y estéticas –el teatro del absurdo y la *performance*– que articula en su estructura textual. Como bien señala Martin Esslin, creador de la noción de *teatro del absurdo*, en este “el público se enfrenta con acciones carentes de motivación aparente, los personajes se hallan en constante flujo y los sucesos están evidentemente fuera del reino de la experiencia racional” (1966: 315). Es esta incoherencia e irracionalidad de las acciones y motivaciones de personajes que no están psicológicamente definidos –y esto se traslada a su vez a la instancia de enunciación general y su concepción del montaje–, junto con la irrupción del azar y la problemática del lenguaje y la comunicación (Pavis, 1996), aquellos tópicos y recursos

⁷ En la segunda mitad del siglo XX, cineastas experimentales recobraron algunas ideas de las vanguardias de los años veinte –que no sobrevivieron luego de la llegada del sonoro– como gesto de renovación del campo cinematográfico. Para una aproximación al impacto de ciertas corrientes vanguardistas en el séptimo arte, ver: Sánchez-Biosca, Vicente (2004), *Cine y vanguardias. Conflictos, encuentros, fronteras*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A.

que se insertan en el constructo narrativo de los films en cuestión.⁸ En relación a la segunda, Óscar Cornago Bernal (2004) analiza la noción de *performance* como género artístico consolidado en los años sesenta, en un contexto cultural donde se reflexionaba sobre las formas de producción de sentido, la materialidad y el modo de funcionamiento de las prácticas artísticas; gesto eminentemente moderno. Según el autor, esta “surge como una de las expresiones más genuinas de esta estrategia de cuestionamiento de los mecanismos últimos de la representación artística, de la naturaleza de sus materiales imprescindibles, como el propio cuerpo del actor o la mirada del espectador” (2004: 16). Y es justamente la importancia que la *performance* le otorga al cuerpo y a la acción combinados en un tiempo y espacio determinado –y que ponen en evidencia la situación de enunciación y los elementos de la representación– la cualidad que estos films breves incorporan con el interés de construir personajes que se erigen más bien en tanto actantes cuyas acciones se desprenden de cuerpos desprovistos de rasgos psicológicos definidos.

Ahora bien, cabe destacar que los cortos de los dos núcleos siguientes estarán también en contacto con las corrientes de la vanguardia y la neovanguardia, aunque las materialidades y las técnicas empleadas respondan a tendencias cinematográficas puntuales.

El segundo eje está constituido por cuatro cortometrajes en los cuales la animación es utilizada como base-soporte de sustentación para encarar el verdadero y único objetivo: la experimentación del lenguaje.⁹ Es decir, se alejan de los cánones narrativos de la animación de ficción tradicional. En palabras de Vicente Benet: “En algunos de estos modelos de animación (...) no aparecen objetos o formas corporales ni hay construcción narrativa. Más bien se basan en combinaciones de color, de formas abstractas, de composiciones o sistemas, como ocurre en los filmes de Norman McLaren” (2008: 153). Y es justamente el intertexto con las obras del cineasta británico-canadiense aquello que podemos observar en los ejemplos locales. Como hemos descripto al final del capítulo uno a propósito de las vinculaciones transnacionales, tres procedimientos centrales empleados por McLaren sobresalen en el corpus de cortos abordados: la animación de

⁸ Resulta pertinente resaltar que el absurdismo tuvo un fuerte impacto en el teatro argentino de los años sesenta y setenta. En palabras de Osvaldo Pellettieri: “La neovanguardia absurdista encarnó el movimiento moderno por excelencia del teatro argentino. En ella apareció de manera coherente el ideal moderno de intento de ruptura, de ‘destrucción’ del pasado” (1997: 160). De este modo, encontramos otro punto de contacto entre el teatro y el cine argentino moderno, aunque en este las referencias fueron reducidas.

⁹ Es por este motivo que dichas obras no fueron ubicadas en el capítulo de hibridación de categorías fílmicas donde la disolución de fronteras es evidente. En estos ejemplos son claros ambos modelos y sus respectivas jerarquías.

objetos por medio de la técnica *pixilation*, el dibujo sobre el negativo y la intervención del celuloide, y el uso experimental de la banda sonora entendida como un significante expresivo autónomo. Los tres recursos ponen en evidencia el artificio; explicitan la conciencia –lingüística– sobre el medio cinematográfico, y ello convierte a estas obras en claros exponentes de un cine moderno. A su vez, dichos films breves realizados por Luis Bras que examinaremos a continuación, más allá de las apropiaciones extranjeras motorizan otra de las claves de la modernidad: perseguir la novedad. Según el propio cineasta: “Experimentación supone ir en busca de lo nuevo, de lo que todavía no se ha visto” (citado en Rodríguez Jauregui, 2008, parra 5). Sus *entretenimientos estéticos*, denominación que él le daba a sus films, no sólo apuntan a incorporar innovaciones artísticas sino también técnicas, y de las más profundas, como el hecho de agrandar la ventana de la cámara con la intención de obtener nuevos resultados. En este sentido, la reflexión sobre el medio se manifiesta en toda su magnitud.

En el tercer y último núcleo de análisis abordamos las apropiaciones que el cine experimental argentino ha hecho del cine estructural norteamericano. Como ya hemos señalado, a partir de mediados y finales de los años sesenta comenzaron a establecerse nexos cercanos con la cinematografía norteamericana mediante visitas, seminarios y ciclos de cine. Claudio Caldini y Narcisa Hirsch, dos de los más importantes cineastas experimentales del período, han tomado los elementos del cine estructural norteamericano que describe Paul Adams Sitney (2002) en relación a esa práctica formalista que ponía en escena el dispositivo mismo. Las cuatro características principales de este cine –posición de cámara fija, efecto destello, bucle y re-fotografía– están presentes en los textos fílmicos locales escogidos, aunque en algunas oportunidades estas se encuentran sometidas a variaciones y reelaboraciones, como por ejemplo la repetición en la banda sonora y no en la de imagen, y métodos diferentes de obtener el efecto parpadeo, entre otras. A su vez, se han incorporado procedimientos afines. Este es el caso del denominado *single-framing* que consiste en una técnica de registro rápido de imágenes, cuadro a cuadro, en lugar del pasaje normal de veinticuatro fotogramas por segundo, y que fue utilizado asimismo por los máximos referentes del cine estructural, a pesar de no haber sido teorizado por Sitney. En resumen, todos estos recursos apuntan a poner en evidencia la construcción artificial del medio cinematográfico. En este sentido, los cinco cortometrajes explorados en este corpus enfocan su atención sobre elementos básicos del lenguaje y la materialidad fílmica,

como la luz, el tiempo, el espacio, la textura, el movimiento y la constitución de las bandas de imagen y sonido en tanto significantes independientes, a partir de dos premisas eminentemente modernistas: la ruptura de los aspectos perceptuales tradicionales y la reflexión metalingüística.

Finalmente, y si bien la materia del contenido en el cine experimental es básicamente la forma de la expresión, encontramos algunos ejemplos en donde el tema trasciende la reflexión inmanente, aunque esta continúa sosteniendo estructuralmente a los cortos en cuestión.¹⁰ De este modo, el reparo sobre los tópicos del arte y las problemáticas sociales nos posibilitará, en la conclusión de la tesis, examinar ciertas constantes semánticas innovadoras compartidas por las diferentes categorías fílmicas estudiadas a lo largo del trabajo. Puesto que se trata de ejemplos puntuales, a diferencia de los capítulos anteriores dedicados al cine ficcional y documental donde destinamos un apartado específico con el propósito de examinar las novedades en el nivel semántico e ideológico, aquí haremos mención a tales consideraciones en el cuerpo del análisis.

5.3.1.- El intertexto de las vanguardias y la neovanguardia

La flecha y un compás (David José Kohon, 1950) –autoproducción a cargo del realizador– fue concebido a partir de un procedimiento primordial en el arte surrealista por lo que, en cierta forma, el film se plantea como recuperación y homenaje a ese movimiento: el automatismo o escritura automática. En términos prácticos, esto conlleva un guión con mínima planificación. En este sentido, los planos narrativo y semántico obedecen a la metodología desarrollada por el surrealismo. En cuanto al primero, siguiendo las conceptualizaciones de Colas Ricard (2004), estamos frente a una narración compleja y fragmentaria. En relación al segundo, resultaría inútil pretender construir un sentido cerrado y autosuficiente derivado del relato. Por tal motivo, más que nunca, el análisis textual descriptivo apuntará a poner en relieve las potencialidades del lenguaje fílmico.

¹⁰ De hecho, salvo en el cine puro y abstracto, es prácticamente imposible despojarse por completo de cualquier elemento narrativo-referencial, pero no por ello pierde productividad la categoría experimental. Como bien señala Jacques Aumont, “para que un filme sea plenamente no-narrativo, tendría que ser no-representativo, es decir, no debería ser posible reconocer nada en la imagen ni percibir relaciones de tiempo, de sucesión, de causa o de consecuencia entre los planos o los elementos” (Aumont y otros, 1983: 93).

El cortometraje se inicia con la frase de un poema surrealista –“si la sombra de tu sombra visitara una galería de espejos”– y los créditos catalogan al film como un ensayo; fiel a la perspectiva adoptada que hemos señalado, puesto que el ensayo se caracteriza por ser un género libre donde el autor expone una posición personal sobre algún tema. El relato se articula por medio de situaciones que no presentan una lógica racional y cuyas ligazones no son causales, así como aquellas son acompañadas por posiciones y movimientos de cámara no convencionales.¹¹ El montaje se convierte en una pieza clave para conformar el entramado asociativo y simbólico. Asimismo, la repetición de planos y la presencia de motivos constantes son otros de los recursos utilizados. Entre los últimos se encuentra una toma cenital de una mano que dibuja en el piso un círculo con un compás. Esto tiene lugar seis veces a lo largo del film, y en cada oportunidad un círculo más pequeño se añade dentro del anterior. Luego de la primera aparición, un movimiento giratorio de la cámara en ángulo contrapicado sobre unos edificios da paso a los primeros sujetos del film: un artista y su piano, por un lado; un hombre que se para frente a la cámara y coloca su dedo índice como si la tocara (FIG. 1) –interpelando directamente al espectador–, por el otro. Sin ligazón alguna el artista se horroriza y acto seguido un cuchillo atraviesa un cartón que simula ser el piano (FIG. 2). El cartón se corre y aparece la imagen de una muchacha en una terraza. Ninguno de estos tres individuos interactúan entre sí. De inmediato, una mano discando un teléfono se fusiona por sobreimpresión con los edificios encuadrados en contrapicado (FIG. 3) y a través de un movimiento constante de cámara. Ahora sí, un fundido a negro instaura una pausa seguida por el motivo del compás. Por corte directo esa imagen se combina con otra del hombre de traje que apuntaba con su dedo, esta vez ingresando a un edificio. Este recorre la sala, abre una puerta y cuando pareciera asir la cámara cinematográfica con sus manos –por montaje– en realidad agarra un vaso de agua. En el siguiente plano el vaso se rompe y los vidrios se transforman en una flor. Este mismo motivo reaparecerá luego. Un espejo roto transporta al sujeto –que posee ahora otra vestimenta– a la terraza donde se encuentra la muchacha con la flor en la mano. Vemos una vez más la ausencia de relación lógica y cronológica entre las situaciones. Después de que una mano anónima toque la cara de la mujer en primer plano se produce un montaje rápido que articula el cartón del piano atravesado por el cuchillo y un joven corriendo. Una nueva aparición del motivo del compás da pie a otra secuencia, en esta oportunidad

¹¹ Esto se lleva a cabo de modo extremo y radical con respecto a las rupturas del cine de arte y ensayo que exploramos en torno al cine de ficción.

claramente onírica: el registro del mismo hombre en la cama se intercala con imágenes en negativo de un tren, y como si se produjera un traspaso a otro plano imaginativo, retornamos a las imágenes del vaso de agua y la flor. Otro círculo del compás agrega nuevos elementos a los preexistentes: una mano que se desliza sobre una superficie granulada. De aquí hasta el final reaparecerán varios de los objetos y motivos ya señalados, montados con la misma lógica –ilógica– anterior: espejos rotos, la flor, el vaso de agua, los vidrios, el teléfono, los edificios, las vías del tren, el círculo del compás.

En conclusión, el montaje asociativo y rítmico, el carácter de ensoñación de las acciones, los movimientos de cámara poco comunes –hasta incluso imposibles desde la perspectiva humana– y los efectos ópticos sobre superficies reflejantes son los procedimientos centrales que vinculan a este cortometraje directamente con la vanguardia surrealista. Finalmente, en cuanto al sentido, quizás la frase del poema inicial, que evoca el reflejo del inconsciente, sea aquello que el film ha intentado plasmar.

En *Dimensión* (Aldo Luis Persano, 1960) el tópico del arte podría tener un papel destacado, si bien debemos esperar hasta los créditos finales para contextualizar el contenido visual ofrecido. Realizado en el marco del Instituto Cinematográfico de la Universidad de Buenos Aires, este cortometraje desarrolla durante nueve minutos un registro visual de esculturas móviles de Mauro Kunst –nacido en Brasil pero formado como arquitecto en Argentina, director del Museo Municipal de Artes Visuales de la provincia de Santa Fe en 1958–. Sin embargo, el film no puede ser considerado como un mero registro de una obra artística ya que la puesta en escena, por momentos cerca de la pura abstracción, y la explícita experimentación con los recursos cinematográficos, se colocan a la par del objeto representado o por encima del mismo, otorgándole al texto fílmico una impronta claramente moderna.

El corto se inicia con una toma fija sobre un objeto colgante que se mueve en su eje, poco iluminado y sobre fondo negro, proseguido por un *travelling* que recorre cuerpos móviles similares. Algunos se corresponden con figuras geométricas y otros no son reconocibles como tales. Esta tenue luminosidad sólo nos permitirá percibir fragmentos de los elementos pero no su composición global. El juego de luces y sombras –fotografía de Ricardo Aronovich– junto con el movimiento constante de la cámara –*travelling* horizontal y vertical, acercamiento y alejamiento– serán las marcas del film.

La indeterminación espacial producto de esta iluminación exigua y la falta de referencias tradicionales es acompañada por una música de tipo concreta –música electrónica de Francisco Kröpfl– y por momentos disonante, que funciona como sistema significativo autónomo aunque se encuentra en sintonía con el marco de abstracción que suscitan la luz, el espacio y el movimiento. A su vez, un montaje encadenado permite pasar, cuando no es utilizado el *travelling*, de una escultura a otra sin casi percibir el corte, hecho que configura una temporalidad dilatada, sostenida y duradera, inclusive abstracta. De este modo, el cortometraje pone en escena elementos cinematográficos básicos: luz, movimiento, tiempo, espacio y sonido. Y en términos de Colas Ricard, la narración aquí sería inexistente, sólo asequible en tanto desarrollo temporal-material.

Luego de un tramo se introduce una iluminación plena repentina que aclara las figuras colgantes mostrando sus terminaciones más finas, esta vez sobre un fondo blanco en el que se pueden apreciar las sombras de dichos objetos (FIG. 4). Sin embargo, esta espacialidad incierta se mantiene debido a la ubicación y el movimiento de los objetos, de la cámara; los encuadres cerrados y el desenfoque, junto con el acompañamiento sonoro que nunca se detiene. Poco tiempo después retornamos a la penumbra, pero en esta oportunidad las figuras –abstractas– reflejan a la manera de destellos la poca iluminación que las atraviesa (FIG. 5). En resumen, los elementos escultóricos-artísticos que el cortometraje convoca no interfieren en la reflexión del medio expresivo. Los componentes centrales del dispositivo se revelan en todo su esplendor.

Capercita roja (Juan Fresan,¹² 1965) –sin datos acerca de la producción– es una versión audiovisual y experimental del cuento homónimo. En relación a la modalidad de alternatividad estética, el film presenta un eclecticismo de corrientes, estilos y materiales, algunos de estos provenientes de las vanguardias y la neovanguardia: el trabajo con el lenguaje, la intervención del celuloide, el carácter performático, animaciones y publicidades. En cuanto a la narración, esta se cimienta de modo cronológico con respecto al cuento original –respeto la progresión de los hechos de la historia–, es al mismo tiempo fragmentaria –cada escena manifiesta una lógica propia y una temporalidad particular– y deconstruida –es decir, se muestra la construcción de la narración poniendo en jaque la evidencia y la claridad–.

¹² Artista plástico y diseñador, Fresán frecuentó el Instituto Di Tella en los años sesenta donde pudo involucrarse en el ámbito de la experimentación.

El relato comienza con un fondo negro y voces de niños en la banda sonora. Esto resulta interesante puesto que el mismo concluirá de una forma análoga: imágenes de niños riéndose. En este sentido, lo que se coloca en escena es al propio destinatario del cuento originario –el público infantil–, que no será el mismo receptor al que apunta el film. Esta es una función metalingüística, autorreflexiva, en sintonía con las teorías abordadas. Los créditos continúan con la misma lógica: estos ascienden de forma vertical sobre la imagen de la mitad inferior del cuerpo de una niña (FIG. 6) al tiempo que oímos el tema musical infantil “Antón Pirulero”. Acto seguido, la imagen se corta por la mitad y da inicio a la historia. De un modo similar al primer cortometraje del corpus, la narración se desarrollará por medio de situaciones, algunas de las cuales podremos relacionar de forma directa con el cuento infantil, mientras que otras no responderán a una lógica racional y causal, sino más bien a formas asociativas relativas al absurdo y al surrealismo. Una canasta de frutas sobre una mesa y una señora con la inscripción de *madre* en su frente son los primeros elementos reconocibles. Luego, el tópico del lenguaje se hace presente en primera instancia a través de letras en diferentes tamaños y tipografías que invaden el cuadro (FIG. 7). El gesto de *la madre* con su dedo índice bajo el ojo en actitud de advertencia es seguido por el dibujo del rostro de una niña –Caperucita– que inmediatamente es representada por una mancha roja –manipulación de la emulsión– sobre una animación de pequeños árboles dibujados (FIG. 8); luego la mancha recorre un bosque real. Como podemos percibir, los personajes del cuento son configurados en el film de forma diametralmente diferente a la lógica ficcional de corte mimético: una madre que no habla, un dibujo y una mancha, y el lobo que surge de una bola de pelos que se despoja hasta aclararse la fotografía del rostro de Jean-Paul Belmondo, actor estrella de la *Nouvelle Vague*, junto a una música seductora de fondo. Este es uno de los modos de representación de los personajes principales; el otro es el carácter performativo: no se trata de personajes tradicionales con una psicología definida –incluso, varios de estos sólo aparecen bajo la forma de imágenes– sino que se caracterizan por sus acciones. Por ejemplo, una mano con un guante que simula la mano del lobo y que contiene caramelos; posteriormente un hombre se disfraza de lobo y corre por un bosque real; la mano del lobo que abre la puerta de la casa (FIG. 9); visualización de la parte inferior de un hombre que se desnuda y se mete dentro de la cama; una mano con un cuchillo que apunta en dirección de la cámara. Son acciones funcionales a la historia realizadas por sujetos que se configuran en tanto actantes y no como actores-personajes.

Retomando la cronología de los hechos, los motivos del lenguaje y la comunicación reaparecen, recuperando la operatividad que estos tenían en el teatro absurdista. Aquí, la boca de Belmondo se corta y el gesto del habla es acompañado en la banda de sonido por una voz grave que sólo pronuncia vocales. Luego, el dibujo del rostro de la niña cuya boca es ahora reemplazada por la de un ser humano es asistida también por una voz –femenina– que emite sólo vocales. Tanto el canal como el mensaje se manifiestan de forma no convencional. Por otra parte, se incorporan gráficos y dibujos que representan momentos puntuales del cuento: el dibujo de un laberinto con opciones para llegar a una casa; otro laberinto con el rostro de una anciana en el centro; un gráfico del cuerpo humano y una bolita que simula el proceso de digestión; el gráfico de una boca y la indicación de sus respectivas partes.

En el último tramo del relato la fotografía de la cara de Belmondo se une por montaje con el cuerpo del hombre que sostiene el rol del lobo en el film, y luego se intercala con el rostro de la anciana al tiempo que escuchamos el sonido de una taza de té que golpea el plato. La representación metonímica del lobo comiéndose a la abuela se gesta a partir del bollo de la imagen de la anciana y el posterior gráfico digestivo mencionado. La situación de la cama, la mancha roja en el bosque, el retorno de las vocales, la canción infantil “se me ha perdido una niña en el fondo del jardín”, y las pestañas de un *comic* de *cowboys* que simbolizan al guardabosques nos llevan al desenlace de la historia que es sucedida luego por la coda autorreflexiva.

En resumen, el cortometraje apela a diferentes corrientes estéticas –la utilización del lenguaje y cierta irracionalidad en las relaciones asociativas, proveniente del absurdismo, aunque también compartida esta última por el surrealismo; la *performance* de la neovanguardia en la configuración de los personajes– y a diversas materialidades – imágenes en movimiento, animaciones, fotografías, dibujos, *comics*, gráficos– con el propósito de transponer el cuento infantil a un relato audiovisual que a cada paso es consciente de sí mismo. La incorporación del destinatario original mediante la presencia de los niños y las canciones infantiles, la construcción particular de cada uno de los *personajes* de la historia, y el desarrollo a través de situaciones organizadas con lógicas propias y articuladas a partir de materiales heterogéneos, desembocan en una narración que se coloca en primer plano y que se apoya en la experimentación del lenguaje

fílmico de comienzo a fin. En este sentido la temática literaria y artística se mantiene en un segundo plano por debajo de la reflexión moderna del medio cinematográfico.

Por otro lado, resulta interesante incorporar al análisis uno de los pocos cortos experimentales que Jorge Prelorán –cineasta volcado prácticamente de forma íntegra al documental social y etnográfico– ha concretado. De hecho, *La máquina* (1967-78/75) radicaliza, tanto o más que los otros films explorados, su estructura narrativa por medio de claras rupturas espacio-temporales, causales y de continuidad, y evidencia aún más los recursos recuperados del absurdo –la incoherencia–, del surrealismo –la fantasía y el sesgo onírico– y la concepción performática del sujeto-personaje.

Este film breve fue rodado en Huacalera, Quebrada de Humauaca –lugar geográfico que Prelorán ya había visitado en sus películas documentales– y su tópico central gira alrededor de una máquina de agua cuyo desperfecto despierta la inquietud de su operario que se involucra en una serie de situaciones grotescas, incoherentes y absurdas en pos de solucionar el problema. La narración es aquí compleja y fragmentaria si bien podemos reconocer un principio, un desarrollo y un fin. No obstante, la heterogeneidad de estilos, recursos y motivos promueve la puesta en primer plano de la experimentación del lenguaje cinematográfico. El relato se inicia con el registro visual y sonoro de la máquina en funcionamiento mediante movimientos de *travelling* y encuadres cerrados (FIG. 10). De inmediato el operario comienza a realizar ciertas mediciones que escapan al orden de lo racional, reforzado por el trabajo particular en la banda sonora cuyos efectos –agregados de forma post-sincrónica– remiten a la estética del dibujo animado: saca una brújula y oímos un ruido de resorte; se chupa un dedo y efectúa el gesto para medir el viento –con el sonido correspondiente–; manipula un artefacto pequeño con perillas y escuchamos un ruido similar a las ondas de transmisión. Cabe destacar que en estas diversas situaciones el sujeto es encuadrado desde diferentes posiciones, sin respetar la ley del eje, lo cual discontinúa la narración y sitúa al operario en un espacio indefinido con respecto a la máquina sobre la cual desconocemos aún sus dimensiones. Acto seguido, prolongando esta ruptura, este mira directamente hacia la cámara con una lupa, pero en el plano siguiente advertimos que en realidad observa a la bomba. Asimismo se genera una disyunción temporal ya que el operario toma una muestra de agua e inmediatamente, vestido de científico, la analiza en un laboratorio –cuya ubicación no está determinada– y a través del microscopio

encuentra un dinosaurio. En el plano subsiguiente, nuevamente en calidad de operario, lo vemos fumigando a la máquina.

La fragmentación y la desorientación espacial prosigue en el instante en que el operario abre una puerta que en la escena no dispone de una posición con coordenadas claras. Allí pareciera extenderse la máquina en cuestión –de una dimensión inconmensurable–, espacio compartido por la sala de control. Encuadres cerrados y oscuros sobre pequeñas partes de la máquina se acompañan de sonidos pronunciados hasta que, en el exterior nuevamente, el operario frena el dispositivo para incorporarle aceite. Esta escena es organizada a partir de la técnica *pixilation*, diseñada por el artista canadiense Norman McLaren. Luego, el absurdo va tiñendo cada vez más la problemática: ahora en calidad de médico ausculta con un estetoscopio a la bomba; mira a través de un caño y la imagen que nos devuelve su mirada es el león que ruge en los créditos de un film producido por la Metro Golden Meyer, mientras que en su segunda observación lo que percibimos es un juego de colores totalmente abstracto; una canción de circo impulsa un montaje corto de imágenes –en color, en blanco y negro, y en negativo– sobre la máquina que se comporta de forma imperfecta lo que incita una vez más al operario a revisarla (FIG. 11); escena efectuada nuevamente bajo la técnica de animación y sostenida por sonidos propios de dicha estética. Luego de mover una palanca y que brote la canción del grupo The Beatles “Help”, y tomarle la fiebre a la bomba, nuevas puertas con diferentes visiones capturan al personaje en una escena de tinte surrealista: en la primera vemos una postal en movimiento de la capital federal por la noche y sus carteles luminosos; en la segunda, hombres a caballo; en la tercera, un tren que se aproxima directamente hacia la posición de la cámara; en la cuarta le ofrecen un mate; en la quinta recibe la herramienta que necesita. Sin embargo, en el plano siguiente, sin coherencia espacio-temporal alguna y fuera de toda lógica racional, el personaje se encuentra en la costanera de Buenos Aires *pescando* dicha herramienta. Del mismo modo, se aproxima hacia una autopista –como si todos estos fueran espacios contiguos al lugar de la acción– con la intención de arreglar, en tanto mecánico, un auto que se estaciona allí. Finalmente, bajo el rol de médico cirujano se dispone a operar a la bomba, extrayendo de uno de los conductos la obstrucción: un ciempiés. El cortometraje concluye con la máquina en perfecto funcionamiento –rescatada en cámara lenta– y un vals que señala el fin del conflicto, para terminar con un primer plano del rostro del operario mirando a cámara.

En resumen, este corto experimental reúne componentes, técnicas y estilos de corrientes fílmicas variadas, en sintonía con las vanguardias y neovanguardias. El absurdo está anclado en la incoherencia de las situaciones, el azar y lo imprevisible; sostenido asimismo por una narración fragmentaria que podría dividirse en cuadros semi-autónomos más que en escenas entendidas desde la óptica tradicional. A su vez, aquella falta de lógica en el nivel del contenido se apoya en las rupturas de las reglas convencionales del cine canónico: saltos en el eje, ausencia de *raccord*, discontinuidad espacio-temporal. Ciertas imágenes podrían adscribirse también en la estética del surrealismo por su carácter de ensoñación. Por otra parte, la animación de personas es una técnica que se hace presente, así como el trabajo autónomo de la banda sonora –a nivel de los sonidos-ruídos y de la música–. La ausencia de personaje clásico, ya que el sujeto lleva adelante diferentes roles y acciones, es otro rasgo de experimentación que ya hemos aludido en cuanto a su carácter performático. Finalmente, como un gesto más de autorreflexión o metalenguaje, es posible concebir a *La máquina* –y a la máquina– en tanto metáfora del cine mismo, sea por el movimiento en sí como por las citas textuales y el intertexto de las visiones.

Como coda de esta sección, el cortometraje que a continuación examinamos marca la posibilidad de concreción de un cine experimental que puede al mismo tiempo contener un mensaje social o político, pero donde la reflexión sobre el medio y la exploración del lenguaje cinematográfico se mantienen como rasgos estructurales y primordiales. Y si bien trabaja con la discontinuidad y la fragmentación como los cortos anteriores, es la actitud performática del único sujeto en escena que se impregna en la estructura general el elemento vanguardista que nos permite ubicar a dicho film breve en este primer eje de análisis.

El film de Alberto Fischerman –que no tiene nombre aunque Rafael Filippelli lo denominó “Operación no se respira” (1970)– formó parte, como bien indicamos en la introducción de la tesis, de un conjunto de cortos realizados en Buenos Aires para ser proyectados en el marco del **Primer Encuentro Nacional de Cine** celebrado en Santa Fe en noviembre de 1970 en contra de la censura. Los organizadores del Litoral invitaron a Alberto Fischerman y a Rafael Filippelli a participar y ellos convocaron a gente de su ámbito cercano –muchos de ellos trabajaban asimismo en el terreno de la publicidad– para confeccionar en sólo un par de días un *manifiesto fílmico de vanguardia* que se conoció como “La noche de las cámaras despiertas”. Todos los films

fueron rodados en película reversible de 16 mm. y sin sonido. Este es el único cortometraje conservado.¹³

El corto comienza con un sujeto –el actor Tito Ferreyro– que tomado en primer plano mira y modula frente a cámara. Sin ningún tipo de *raccord* pasamos a un plano entero del hombre que comienza a desnudarse. Allí se producen una serie de elipsis por corte directo pequeñísimas, insignificantes, pero evidentes a la percepción del ojo atento. Nuevamente la discontinuidad se hace presente puesto que saltamos a un primerísimo plano del rostro del sujeto. Acto seguido, unas manos cuyo cuerpo permanece fuera de campo le colocan a este una cinta en la boca. Inmediatamente por corte directo nos introducimos en un plano aún más cercano del rostro. En este momento el sujeto intenta expresarse mediante la mímica del rostro. Retornamos luego al plano entero donde finalmente queda completamente desnudo, y por montaje directo la cámara se acerca en plano medio para mostrarnos al hombre efectuar de perfil gestos de pelea provocativos, direccionados hacia el fuera de campo lateral. Una vez más la discontinuidad media entre este último plano y un primer plano donde unas manos atan las manos del protagonista. En plano entero este prosigue con los gestos de pelea y sin respetar la regla de los treinta grados del cine canónico nos trasladamos a un plano cercano que desde otra posición encuadra al sujeto en el piso para luego emplazar la cámara en una toma cercana que fragmenta al cuerpo y focaliza en la parte inferior del mismo, mientras aquel ensaya unos pasos de baile. Dicho movimiento culmina con el sujeto pisando un lazo que le ata las piernas. Ahora en plano medio trata de expresarse con los genitales hasta que estos son encintados en su muslo. Posteriormente la cámara recorre de cerca al joven y por medio de sucesivos saltos en el eje termina posicionándose cerca del rostro, configurando un primerísimo plano (FIG. 12). De este modo la cámara se emplaza en contrapicado y toma un primerísimo plano de la nariz. En la imagen siguiente el hombre tiene un broche en la misma. Sin poder respirar este cae al piso y la cámara, saltando el eje nuevamente, lo recorre de cerca hasta que finalmente deja de moverse.

Este análisis textual exhaustivo, prácticamente plano por plano, nos permite apreciar la forma moderna de utilización del lenguaje fílmico y sus potencialidades. En primer

¹³ Para adquirir un panorama general en torno al Encuentro y acerca de los otros films producidos por el grupo de Buenos Aires, ver: Sarlo, Beatriz (1998), “La noche de las cámaras despiertas” en *La Máquina cultural: maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Ariel.

lugar, la ausencia del sonido delega en la imagen la pura expresividad, si bien al mismo tiempo el propio motivo temático descarta rápidamente la posibilidad del habla. En segundo lugar, el desvío total de la norma clásica está centrado en el trabajo con la discontinuidad –cortes directos, ausencia de elementos de transición, saltos en el eje, cambios abruptos en la escala de los planos– que genera una fragmentación del cuerpo y del espacio que lo contiene e incide en la construcción temporal; un tiempo fraccionado, entrecortado, que no fluye de forma progresiva. Es decir, la narración se encuentra quebrantada. A su vez, tampoco estamos en condiciones de señalar la presencia de un personaje ficcional tradicional: se trata más bien de un actante o *performer*. Por otra parte, el aspecto socio-referencial también se halla opacado. Como bien expresa Rafael Filippelli acerca de este corto: “La estética es la del distanciamiento, prescindiendo de cualquier elemento de verosimilitud que evocara hechos de la realidad” (citado en Sarlo, 1998: 211). No hay referencias espacio-temporales que nos permitan ubicar la situación en un contexto determinado. Si bien el propósito que enmarca a este trabajo es claro –la lucha contra la censura cinematográfica en Argentina en los años setenta– la imagen por sí sola resulta abstracta y hasta incluso universal.

Por tal motivo, el cortometraje se aleja de igual modo de las categorías de la ficción y el documental, aunque pretenda emular una representación alegórica de una situación política –reflexión extensible a los demás films que integraban esta propuesta–. La experimentación de la forma expresiva está en primer plano y es inseparable del mensaje extra-artístico. Si resultara incómodo catalogar a este film como *cine experimental* podríamos pensar que estamos frente a un *happening cinematográfico*, que igualmente entraría en la categoría de lo *experimental* y que marcaría asimismo el contacto directo con un movimiento neovanguardista contemporáneo. Según Beatriz Sarlo: “El *happening* es (...) un modelo de acción estética que desborda la esfera del arte. Los films de esa noche buscaron deliberadamente llegar a un acto político-cultural con una intervención que no fuera solamente política sino que tuviera un marcado carácter estético y de investigación formal. Se trataba de participar políticamente *pero* con un discurso que planteara su resistencia a la hegemonía política” (ibídem: 260).

En tanto reflexión final podemos observar en este film breve una articulación entre la vanguardia política y la vanguardia estética; y en nuestra opinión es posible insertarlo en el modelo cinematográfico del cine experimental. Nuevamente en palabras de Sarlo:

“Estos cortos fueron un último intento (...) de mantener aferradas dos dimensiones: la de la experimentación estética con los discursos específicamente cinematográficos y la de la intervención política en una coyuntura, al servicio de las necesidades que emergían de ella, pero tratando de reivindicar un resto de autonomía en las elecciones formales y en las decisiones sobre los materiales” (ibídem: 254-255). Esta doble reflexión consciente es otro de los gestos modernos que evidencia el cortometraje.

5.3.2.- Animación experimental

Tanto *Toc toc* (1965) como *Bongo rock* (1969), *Puntos* (1969) y *La danza de los cubos* (1976) pertenecen a la autoría de Luis Bras, quien se ha hecho cargo íntegramente de la producción artesanal de estos films, los cuales han circulado por canales muy reducidos.¹⁴

Toc toc comienza con una inscripción metatextual que describe exactamente aquello que estamos por presenciar y agrega a su vez una vuelta de tuerca en la significación: “Simplemente... Rayado de una púa como grafismo animado y golpes de un lápiz sobre una mesa”. Ese adverbio de modo inicial es el que marca verdaderamente el objetivo: no buscar un sentido que trascienda el plano denotativo. El film consiste en eso que vemos y oímos, y su configuración evidencia el reparo manifiesto del dispositivo y una conciencia de carácter moderno sobre las potencialidades de la materialidad fílmica.

El rayado directo sobre la emulsión sensible en sincronía rítmica con el sonido del golpe de un lápiz sobre una mesa nos lleva a focalizar nuestra atención sobre ciertos componentes básicos del significante cinematográfico: la luz, el movimiento y el sonido. Líneas rectas (FIG. 13), curvas, círculos, cruces y otras figuras abstractas se suceden y repiten en la banda de imagen guiadas por el sonido monódico que genera la percusión del golpe. Las formas geométricas se combinan con otras cuya superficie delimitable es plenamente mayor, visibilizándose en tanto destellos lumínicos (FIG. 14). Llegando al final del breve metraje –apenas tres minutos– el ritmo se acelera en las dos bandas, culminando con la inscripción de *fin* realizada en la misma modalidad de manipulación directa del negativo (FIG. 15); nuevo gesto de autorreflexión del medio fílmico.

¹⁴ Reconocemos de este modo algunas de las *condiciones* del cine experimental propuestas por Colas Ricard (2004), descriptas con anterioridad.

Bongo rock consiste también en un rayado a mano aunque sobre película velada con una púa antigua de fonógrafo a través de nueve mil fotogramas. En los años noventa Bras restauró el original en 16 mm. de este film, lo coloreó fotograma por fotograma y le agregó algunas variaciones al original. La copia conservada posee las dos versiones una a continuación de la otra. En ambas se mantiene la misma estructura: la mixtura de figuras geométricas y abstractas como en el ejemplo anterior junto con el motivo de una pareja –representada por las siluetas– que baila *rock and roll* al compás de la música (FIG. 16). El tópico musical es también aludido por medio de la inclusión de elementos propios del tema: tambores, discos, maracas y trompetas. La primera versión incluye los créditos rayados en la emulsión con la insistencia en la metodología abordada: “completamente realizada a mano”. La segunda, no sólo agrega el coloreado a los trazos que ya estaban presentes en la anterior (FIG. 17) sino que a su vez exhibe mayores combinaciones entre las figuras abstractas y algunas solarizaciones (FIG. 18); explicitando una vez más el dispositivo y su naturaleza artificial. En este cortometraje podemos observar ciertas similitudes con la obra de Norman McLaren, especialmente el corto *Boogie-Doodle*, que si bien sólo cuenta con líneas y objetos abstractos dibujados directamente mediante una lapicera, estos se mueven al compás de una pieza musical de Albert Ammons concluyendo el desarrollo visual en la última nota.

En *Puntos* los elementos y motivos visuales son más sencillos aún. Aquí percibimos a través de la misma técnica de manipulación directa sobre la emulsión círculos plenos de diferente diámetro que realizan, de forma individual y de a grupos, movimientos de entrada y salida a lo largo y ancho del cuadro (FIG. 19 y 20). Promediando el brevísimo cortometraje algunos puntos aparecen coloreados. Del mismo modo que los dos films anteriores este termina con la inscripción de *fin* siguiendo el tópico y la técnica aplicada: puntos –gesto que caracterizamos una y otra vez como reflexivo y moderno–.

En *La danza de los cubos* el realizador recuperó otro de los procedimientos utilizados por McLaren; no ya el rayado de la emulsión sino la técnica *pixilation* creada por el propio cineasta británico-canadiense. Para esta oportunidad Bras fabricó alrededor de mil doscientos cubos de telgopor forrados con cartulinas de seis colores diferentes, y los animó cuadro a cuadro sobre una mesa combinando variaciones de movimientos en altura, anchura y profundidad (FIG. 21) al compás de una sonata de Beethoven. Más allá de algunas figuras geométricas que se puedan formar a partir de la disposición de los

objetos (FIG. 22) –incluyendo al cubo en tanto elemento material básico para la construcción del film–, la mayoría de los movimientos propuestos no están sujetos a modelos representacionales-icónicos. Es decir, la narración solamente puede ser medida en la noción del desarrollo temporal sucesivo de los objetos en cuadro. Por último, como una especie de *leitmotiv*, este cortometraje también concluye con la palabra *fin* reproducida a través de la técnica empleada, en este caso, por medio de los cubos (FIG. 23). En definitiva, el recurso de *stop motion* se utiliza aquí básicamente en pos de exhibir las potencialidades del lenguaje cinematográfico –y la conciencia puesta en el dispositivo– en una de sus facetas: el montaje cuadro a cuadro.

5.3.3.- La productividad del cine estructural

Come out (Narcisa Hirsch, 1971) –autoproducción de la realizadora– es un cortometraje que tiene una duración de once minutos y contiene sólo dos planos. El primero se trata de una imagen difuminada que va adquiriendo foco a través de un lento *zoom* invertido hasta que se vislumbra el objeto sobre el que se posa la cámara: un tocadiscos (FIG. 24). Luego de nueve minutos, por medio de un fundido a negro, pasamos al segundo plano: una toma cenital breve que mediante un *zoom* repara en plano detalle sobre el nombre del autor y el tema del vinilo –“Come out” (1966) de Steve Reich (FIG. 25)–; aquel que ha funcionado como banda sonora del film. Sin embargo, esta presenta una particularidad: realiza el paso inverso al de la banda de imagen puesto que estamos frente a “la grabación de una voz humana repetida y desfasada que progresivamente se transforma en un sonido abstracto” (Marín, 2010: 27).¹⁵ Es decir que se genera un contrapunto entre ambas bandas ya que la claridad de la primera se corresponde con la disonancia de la segunda, y viceversa. Este desarrollo en contraste y la configuración particular de cada uno de los dos sistemas significantes ponen el énfasis en la construcción material-estructural del cortometraje, y lo hacen a partir de una modificación de la percepción tradicional, tanto visual como auditiva. El lento *zoom* invertido sobre una imagen borrosa y confusa en la cual no podemos aprehender ningún elemento reconocible despierta una mayor concentración en la mirada del receptor que debe adoptar una postura atenta. En este trayecto se vuelven *perceptibles* rasgos de la imagen fílmica y

¹⁵ La frase inicial de la obra de Reich es “to let the bruise blood come out to show them”. El autor volvió a grabar únicamente el fragmento “come out to show them” en dos canales que al comienzo van al unísono pero que inmediatamente se desfasan progresando hacia una reverberación. Las dos voces en *loop* se hacen cada vez menos inteligibles, convirtiéndose en un sonido rítmico y perturbador al mismo tiempo.

del lenguaje que lo sustenta, desatendidos en otras modalidades: la textura y el grano; los bordes; las sombras; el color –anaranjado, producto de una lámpara colocada por detrás del tocadiscos–; variaciones lumínicas y de reflejo generadas por el balanceo de la púa y el movimiento giratorio del disco –comprobables luego–, hasta incluso la expectativa por un fuera de campo próximo que está a punto de revelarse a cada paso adquiere mayor peso gracias al extremadamente lento alejamiento de la imagen y la consecuente ampliación del campo visible. En la banda sonora asistimos a una degradación de nuestra capacidad de comprensión auditiva, proceso que también nos convoca a participar activamente con el propósito de rastrear en el progresivo desorden elementos reconocibles tanto del segmento anterior como del global de sonidos, armonías y ritmos conservados en nuestra memoria sonora. De este modo, la noción de lo *visible* y de lo *audible* son objeto de reflexión en dicho cortometraje. En resumen, elementos básicos de lo audiovisual son puestos –y deconstruidos– en primer plano.

En cuanto a las características puntuales del cine estructural –más allá de su concepción general que está presente en la descripción anterior– podemos reconocer dos: la posición de cámara fija y la repetición. En relación a la primera, luego de unos quince primeros segundos donde la cámara efectúa un breve *travelling* de acomodamiento, esta permanece en la misma posición hasta el cambio de plano y favorece la focalización en los elementos señalados con anterioridad. En torno a la segunda, se produce una vuelta de tuerca con respecto a la concepción original puesto que la repetición se lleva a cabo en la banda sonora, comenzando justamente cuando la cámara abandona su tenue movimiento. Por tal motivo, esta no consiste en una verdadera repetición sin alteración alguna ya que, como mencionamos, el mecanismo despliega variaciones. A su vez, un efecto similar pero con la ausencia del *loop* como recurso se desprende de la banda de imagen: la presencia de un solo plano sostenido en el tiempo durante gran parte del film que presenta leves modificaciones sobre un objeto que es siempre el mismo. Estas determinaciones señalan un trabajo específico alrededor del eje temporal: una temporalidad dilatada y cíclica; eminentemente abstracta.

Por otra parte, el gesto metalingüístico proviene a su vez del hecho de dar a conocer el nombre de la obra que forma parte de la banda sonora del corto, y que coincide al mismo tiempo con el título del film. No sólo eso, sino que el significado del mismo – podríamos traducir *come out* como salir, salir a luz, aparecer, presentarse, surgir– señala

directamente la operación de la cual participa aquello que se inscribe en la banda de imagen: salir de la oscuridad y de la confusión. Es decir que la banda sonora –lo ajeno, lo foráneo– comenta de forma reflexiva la banda de imagen, otorgándole a la frase un nuevo sentido¹⁶ que se convierte asimismo en un acto autorreflexivo.

Este corto de Hirsch presenta algún parentesco con el film estructuralista de Michael Snow –*Wavelength* (1966-67)– comentado en el capítulo uno, sobre todo por el recurso del *zoom* extremadamente lento –en el ejemplo extranjero, de aproximación–, la cámara fija y el trabajo disruptivo en la banda sonora. Solamente por el motivo visual y por el empleo particular de la banda sonora podemos vincular a su vez el mediometraje del artista canadiense con el cortometraje local de Claudio Caldini, *Ventana* (1975). Dicho film breve está construido totalmente en cámara y está compuesto por haces de luz sobre un fondo negro en un crescendo de capas superpuestas –ocho sobreimpresiones en la película–. Estas franjas lumínicas aparecen y desaparecen del cuadro de forma vertical, horizontal y oblicua, en distintos planos de profundidad (FIG. 26). A medida que avanza el corto estas crecen en número y en grosor, pudiendo reconocer en ellas de un modo más preciso diferentes colores y texturas. Por otro lado, en la banda sonora se produce un efecto similar al de la banda de imagen pero al mismo tiempo se advierte una autonomía con respecto a esta. En aquella encontramos diferentes modulaciones de sonido electrónico atravesadas por el recurso de la reverberación –la permanencia del sonido una vez que la fuente original ha dejado de emitirlo– lo cual genera una suerte de superposición. Ambas bandas proponen valores análogos a través de caminos diversos y con alcances perceptivos diferenciados.

Prácticamente al concluir el film la imagen se aclara de repente y al mismo tiempo que continúa el movimiento de franjas lumínicas en el fondo visualizamos una ventana con vista al mar (FIG. 27). Mientras que los haces de luz pertenecen al campo de lo abstracto y lo incierto, la ventana es el único elemento concreto. Sin embargo, en retrospectiva, colores definidos como el azul, el blanco y el negro, que ocupan fragmentos de las franjas, guardan una relación directa con la imagen final de la ventana. Dicho de otro modo, cada línea contiene de forma virtual el objeto real-ventana configurando un

¹⁶ La frase original proviene de una grabación del testimonio de Daniel Hamm, uno de los acusados de matar a un policía en el caso de implicancia racial conocido como los *Harlem Six*. “Come out” fue concebido como parte de una campaña para revisar la condena. Junto con sus palabras Daniel mostraba las heridas para convencer a la policía de que había sido golpeado.

entramado particular de ritmos y temporalidades (Cangi, 2008). En resumidas cuentas, se trata de un trabajo claro sobre la materialidad fílmica centrado particularmente en los significantes lumínico y sonoro, en donde la narración es, al menos en términos inmanentes, inexistente. Asimismo, comparte con el cortometraje argentino anterior la construcción reflexiva de las dos bandas, la concepción de un tiempo abstracto y la noción de revelación perceptiva visual; rasgos estéticos completamente modernos.

Este reparo consciente sobre las bandas de imagen y sonido es el *tópico* principal de *Taller* (Narcisa Hirsch, 1975). El film está constituido por un solo plano-secuencia que, a través de una posición de cámara fija, exhibe una pared del taller de la directora al tiempo que en la banda sonora podemos oír la voz en *off* de la propia realizadora –y también la de su colaborador Horacio Maira– que explica cómo están compuestas todas las paredes del taller, incluyendo aquella –la única– que puede ver el espectador.

Hirsch inaugura el relato ubicándonos espacialmente: “Estamos en el taller. Lo que se ve es la pared del taller, una de las paredes del taller” (FIG. 28). De este modo da inicio a la descripción empezando por la pared visible al espectador, y en sentido anti-horario completa el recorrido para retornar finalmente a la lámpara naranja, objeto que había mencionado originariamente: “Y después no hay más; ya termina”. De este modo, el comienzo y el fin del discurso verbal están perfectamente delimitados y acompañados por una banda de imagen que explicita lo dicho. Ahora bien, en la sección media las dos bandas se disocian. Este mecanismo no sólo provoca una atención consciente sobre la constitución espacio-temporal del corto sino que pretende a la vez activar la imaginación del espectador. En palabras de Pablo Marín, se trata de “un espacio abstracto (del film, de la proyección) en el cual confluyen la referencia estructural/material cinematográfica con una apuesta a las facultades lógicas del espectador para relacionarse activamente con el funcionamiento propuesto por el film” (2010: 29). Es decir, esta autorreflexión del medio anclada en la articulación particular entre la imagen y el sonido tiene como consecuencia una necesaria modificación en la percepción visual y auditiva. En adición, otra especificidad en la composición de las dos bandas que aporta asimismo a la aprehensión del eje espacio/tiempo es la dicotomía dinamicidad/estaticidad. Mientras que la imagen es fija y se mantiene prácticamente inmutable a lo largo del film –salvo los fundidos del comienzo y del final donde la pared queda progresivamente en penumbra, y algunas variaciones lumínicas, reflejos y

sombras que en cierta forma la intervienen—¹⁷ la voz en la banda sonora es la que genera el *movimiento*, a través de una descripción continua, lineal y cronológica, condensada en la frase “y después” que se repite una y otra vez para concatenar la reseña de las paredes no visibles. En la imagen, el espacio es fijo y definido; el tiempo progresa lentamente en las modificaciones de la luz. En el sonido, el espacio es virtual y el tiempo avanza a un ritmo sin pausas.

Ahora bien, esta reflexión sobre el medio se vuelve metalingüística en el instante en que la realizadora hace referencia a la propia película. Al continuar la exposición sobre la pared contigua a la visible por el espectador señala un ojo pintado por Rafael al cual —dice— lo están filmando en ese momento. También expresa que la pared visible “era blanca en el momento en que se filmó”; en tanto ahora es de otro color. Es decir, hay una distancia entre dos temporalidades: la del instante de filmación y la del comentario en *off*. El punto clave se produce cuando la directora desemboca en la descripción de la pared que se encuentra enfrentada con aquella que el espectador tiene delante de sus ojos, puesto que ellos están proyectando la filmación —la imagen de la pared que nosotros vemos— en esa pared opuesta, justo en el momento en que profieren el comentario que conformará la banda de sonido del film. Esto genera, en palabras de la directora, “un problema de espacio-tiempo”. Como dijimos, se trata de un gesto metalingüístico ya que Hirsch está haciendo referencia a la propia materialidad concreta del film involucrándose en este. Ellos son espectadores de la imagen que constituye la base visual del film en torno al cual somos nosotros sus receptores. Emisor, mensaje y destinatario —desdoblado— son elementos del proceso comunicativo —el film *Taller*— que explícitamente se convierten en objeto de reflexión del corto.

Por otra parte, *Film-Gaudí* (Claudio Caldini, 1975) se compone de un *collage* de elementos arquitectónicos de Antoni Gaudí en Park Güell, Barcelona. En una primera aproximación podríamos afirmar que el tema de este corto remite al arte puesto que la materia del contenido así lo explicita. Sin embargo, desde una perspectiva analítica detallada, la forma de la expresión se convierte en el verdadero objeto del film. Del cine estructural distinguimos aquí el recurso de la repetición y la re-fotografía, así como también un efecto de parpadeo, aunque producido de un modo diverso al señalado por Sitney.

¹⁷ Este trabajo sobre la luz puede apreciarse de forma plena en el cortometraje de Hollis Frampton *Lemon* (1969), mencionado en el capítulo uno.

Ahora bien, el procedimiento que vertebra y conduce el ritmo del relato es otro: se trata del *single-framing*. De esta manera, la fluidez de la forma tradicional del paso de imágenes es reemplazada por la fragmentación que se acentúa aún más, en ciertos pasajes, gracias a la intervención del montaje. Es decir, esta técnica será utilizada de dos modos— con la presencia o ausencia del empalme—, conformando dos tipos de imágenes puntuales.

El corto se inicia con un movimiento de cámara que rodea diversas esculturas capturadas por montaje en corte directo. La cámara se aproxima hacia todas ellas casi al punto de tocarlas. De repente, esta se acerca por medio de la modalidad del *single-framing* hacia el interior de un elemento arquitectónico que cubre la totalidad del cuadro (FIG. 29), y a través de un montaje directo la figura va cambiando constantemente, ocupando esta nueva la misma posición que la anterior. Tanto la fragmentación de la técnica como la variación abrupta del motivo visual generan este efecto de intermitencia o parpadeo del ojo que rompe con la percepción convencional de imágenes fílmicas. Luego, dicho procedimiento se articula en un *travelling* sobre las calles del parque.¹⁸ A partir de entonces estas dos modalidades se intercalan. Por ejemplo, la cámara se aproxima ahora hacia unas rocas, movimiento que en esta oportunidad se repite más de una vez. De inmediato se sucede otro *travelling* donde la cámara sube unas escaleras. Nuevamente se produce un acercamiento en torno a una puerta, gesto que el film reitera cuatro veces.

A medida que avanza el film breve estas modalidades adquieren pequeñas variaciones. El *travelling* por un camino rodeado de árboles no apunta el ojo de la cámara hacia el frente sino que configura un recorrido sinuoso, siguiendo la arquitectura del trayecto real. Acto seguido, la aproximación hacia figuras arquitectónicas es reemplazada por el alejamiento con respecto a estas. Caminos de piedra, escaleras y pasillos con columnas que generan sombras en el piso (FIG. 30) son también objeto de *travelling*. Un movimiento circular y repetitivo sobre un mirador da pie a uno de los últimos bloques de acercamiento a nuevas figuras, con el agregado de un plano negro en el montaje entre un elemento y otro. Esta novedad inscribe una pausa en la percepción visual que difiere del frenetismo de los pasajes anteriores. A su vez, por momentos se alterna el movimiento

¹⁸ Este pasaje remite directamente a un fragmento del cortometraje *Surface Tension* (Hollis Frampton, 1968) —que utiliza la técnica del *single-framing*— donde asistimos a una sola toma que realiza un *travelling* desde la mitad del puente de Brooklyn hasta el lago en Central Park, recorrido que requiere de unos noventa minutos a pie, condensado en dos minutos y medio de temporalidad cinematográfica.

de avance y retroceso de la cámara en una misma figura. Un *travelling* sinuoso final alrededor de una de las calles del parque desemboca en una serie de postales fijas –donde se suaviza aún más el ritmo– para concluir otra vez con el frenetismo de una cámara que se entromete en los objetos escultóricos tallados en piedra.

Finalmente, la re-fotografía le agrega porosidad a la imagen y junto con el montaje, el *single-framing* y la repetición, el cortometraje pone el acento en la materia y la forma de expresión cinematográfica, invitando al espectador a que se vincule con la obra arquitectónica de Gaudí desde una perspectiva visual diferente; fragmentaria, entrecortada, fugaz y dinámica. En definitiva, si no fuera por este trabajo particular – reflexivo y moderno– en derredor a la forma expresiva, este bien podría ser etiquetado como un documental de registro sobre una obra artística. Sin embargo, la experimentación en torno al medio absorbe y sobrepasa al contenido referencial del film.

Por último, en *Vadi-Samvadi* (Claudio Caldini, 1976 [1981 *remake*]), el director vuelve a emplear la técnica del *single-framing*, con una nueva variación. A su vez, aquí propone un trabajo particular alrededor de la banda sonora cuya matriz tiene una influencia directa en la construcción de la banda de imagen, si bien en un nivel de aproximación superficial estas parecieran no poseer puntos en común. Asimismo, se añaden elementos metafóricos que son además metalingüísticos.

El corto comienza con un libro abierto y una imagen de flores. Luego de los créditos vemos al propio realizador en una mesa con cinco diferentes plantas y una máquina de vapor a la cual pone en funcionamiento.¹⁹ Unos instantes después la técnica mencionada se hace presente sobre las hojas de tres plantas diversas. No obstante, aquí la alternancia de fotogramas está mediada por la posición de la distancia focal que genera la diferencia. La secuencia de dos posiciones distintas se repite durante varios segundos a un ritmo elevado produciendo, de un modo diverso con respecto al corto anterior, cierta intermitencia y fragmentación que convoca nuevamente a una modificación en la percepción (FIG. 31 y 32). Ahora bien, la banda sonora que se inicia junto con la primera imagen responde a la gramática musical india que tiene una particularidad denominada *raga*: es un tipo de melodía usada como base para la improvisación. Allí,

¹⁹ Hay aquí una alusión metafórica a la máquina pero más precisamente a la motorización, que es una de las claves del arte cinematográfico.

sus notas prominentes –*vadi*²⁰ y *samvadi*– se erigen como dominante y consonante. Este juego entre ambas se traslada a la forma de composición de la imagen, puesto que en esa alternancia de fotogramas se intenta generar cierta regularidad en el ritmo. En esa diferencia se halla lo que se denomina una microtonalidad, semejante a lo que ocurre entre las dos notas de la melodía india. En este sentido, la banda de imagen y la banda sonora utilizan el mismo principio que, en los dos sistemas significantes, promueve efectos diversos.

Llegando prácticamente al final, el procedimiento del *single-framing* y la variación en la distancia focal se complementan, como en el film anterior, con la modificación del objeto, en este caso unos cuadernos de colores que mudan rápidamente hasta que, en sintonía con la banda sonora, el movimiento visual y musical se detiene. En una suerte de epílogo, aplausos culminan la composición musical mientras que por el lado de la banda de imagen la máquina de vapor sobre la mesa ha cesado y el director ya no se encuentra en escena.

En conclusión, una vez más el gesto autorreflexivo y metalingüístico se coloca en un primer plano a través de la experimentación en la construcción de la imagen –*single-framing* y repetición como pilares– y su vinculación estrecha con la banda sonora, no en términos temáticos sino compositivos, lo que permite mantener una autonomía entre ambas. Por otra parte, la inclusión del propio director en la imagen y la referencia señalada a la máquina –relación asociativa entre la máquina de vapor y el cinematógrafo en cuanto a la motorización y su funcionamiento cíclico– forman parte de esta reflexión consciente sobre el dispositivo fílmico; neta expresión de la modernidad cinematográfica.

5.4.- El corto experimental y sus vinculaciones con el cine *underground* de largometraje

En el último apartado de los capítulos tres y cuatro de la tesis, consagrados a las categorías de ficción y documental respectivamente, intentamos revalidar parte de la hipótesis principal que confiere al cortometraje una posición de anticipo y acompañamiento en relación a la modernidad cinematográfica argentina. Para ello

²⁰ Es la nota que ocurre con mayor frecuencia y tiene mayor permanencia, dominando la melodía.

recurrir a la comparación entre el corpus de cortos analizados en cada capítulo y largometrajes emblemáticos del cine local del período que nos permitió examinar similitudes a nivel del contenido y la expresión, aunque también diferencias o especificidades de ambos metrajes. Ahora bien, el caso del corto experimental es bastante particular puesto que no dispone de un referente directo en el terreno del largometraje nacional con el cual podamos claramente tender un puente en términos temáticos, estéticos o extra-fílmicos. En este sentido, el cine experimental argentino se ancló de forma consciente en la medida breve y radicalizó el desarrollo de la modernidad cinematográfica instalando a la reflexión sobre el medio y sus potencialidades como eje primordial e indiscutido de sus films. Asimismo procuró romper con las normas canonizadas en cuanto a lo narrativo, estético y perceptivo; así como extremó las condiciones productivas y de difusión.

No obstante, y a pesar de las marcadas divergencias, existen algunos puntos en común entre el cine experimental de cortometraje y el denominado cine *underground* local de largometraje,²¹ también considerado en tanto parte del fenómeno de la modernidad. Estos largometrajes, que comparten con los cortos en cuestión el alejamiento respecto del cine industrial y sus formas de producción, exhibición y circulación, fueron realizados entre fines de la década del sesenta y finales de los años setenta. Ambos tuvieron como cualidades la utilización de un presupuesto mínimo y la exploración sin condicionantes de los recursos del dispositivo fílmico. No obstante, el cine *underground* “se caracterizó por la unión entre la experimentación con el lenguaje cinematográfico y la referencia a la coyuntura política y social del momento” (Wolkowicz, 2014: 2-3); este último componente ausente prácticamente en todos los cortos experimentales examinados.

Centrándonos particularmente en el cine experimental del Grupo Goethe, el mismo logró un caudal de producción mucho mayor al del cine *underground* –que cosechó un puñado de largometrajes en una década– y a su vez una organización más estable. Por otra parte, ambos cuestionaron las formas representativas-narrativas del cine tradicional: los primeros, prácticamente despojando al film de todo sesgo diegético para poner en escena la propia materialidad fílmica; los segundos, apelando a la ficción pero

²¹ David Oubiña ha estudiado en varias oportunidades las producciones fílmicas de dicha corriente. Citamos por ejemplo los textos “Un cine subterráneo” en *Revista TODAVÍA*, n° 7, abril 2004; y *El silencio y sus bordes*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica –del año 2011–, el cual abordaremos luego.

descomponiendo y deconstruyendo los cánones narrativos clásicos con la intención de reflexionar asimismo sobre el contexto político del país. Como bien señala Paula Wolkowicz, estos largometrajes se oponían a las normas clásicas a partir de un efecto de distanciamiento –la noción de espectador activo–, un montaje evidente y fragmentario, la ausencia de relaciones causales entre las escenas, la discontinuidad y la exhibición del artificio (2014), y estaban enfocados en la denuncia de ciertos gobiernos, instituciones y estamentos sociales, a través de una forma alegórica.²² En este sentido, dicho cine, a su modo, podría ser considerado también como una manifestación radical de la modernidad cinematográfica, ya que apuesta a la ficción pero rompe con las normas establecidas, e incorpora el componente político rechazando sus vehículos tradicionales más eficaces: el documental y la ficción realista-testimonial. Por tal motivo, el carácter experimental atraviesa profundamente a estas obras.

Y si pensamos en los cortometrajes analizados que disponían de una narración –aunque sea fragmentaria, compleja o deconstruida– como *La flecha y un compás*, *Caperucita roja*, el corto de Fischerman y *La máquina*, allí podremos encontrar recursos y operaciones que hemos descrito como rasgos principales de los largos del cine *underground*, hasta incluso, en uno de ellos –el mencionado film de Fischerman–, el mismo sesgo político-alegórico. En consecuencia, haremos un análisis de *Puntos suspensivos* (Edgardo Cozarinsky, 1971) –en tanto uno de los exponentes de este cine subterráneo– para asentar dichas relaciones. Este examen estará atravesado por las conceptualizaciones de David Oubiña a propósito del film.

En esta línea de radicalización y ruptura que hemos señalado Oubiña utiliza la noción de lo extremo para referirse a una narración que está en el borde, en el linde; que a través de su quebrantamiento propone reflexionar sobre la propia construcción material, y que en nuestra opinión, plantea otras formas de aprehensión perceptiva y cognitiva colocándola en el punto más alto de la modernidad cinematográfica. En palabras del autor: “las narraciones de lo extremo no hacen más que cumplir de manera exacerbada las ambiciones de un arte moderno: llevar el lenguaje al límite para probar su resistencia, arrastrarlo hasta ese confín donde se abisma y encuentra su punto ciego” (2011: 30).

²² Para acercarse con mayor detalle a la comparación entre estas dos tendencias cinematográficas, ver: Wolkowicz, Paula (2014), “Escenas del under porteño. Experimentación y vanguardia en el cine argentino de los años 60 y 70” en *Imagofagia*, nº 9, abril de 2014.

Puntos suspensivos, película que no ha tenido estreno comercial, está centrada en el derrotero de un cura, portavoz de la vieja derecha tradicional, que se encuentra en un recorrido emprendido como un viaje itinerante con representantes del ejército, la iglesia y la burguesía, visibilizando todos ellos un corrimiento de la derecha al centro como forma de acomodarse a los nuevos tiempos. El film está dividido en un prólogo y tres bloques que se corresponden con el contacto entre el cura y los diferentes actores sociales: “primer encuentro (escenas de la vida marcial)”; “segundo encuentro (escenas de la vida burguesa)”; “tercer encuentro (escenas de la vida eclesiástica)”. Esta estructura que en una primera aproximación podría resultar episódica devela a través del análisis una conformación completamente fraccionada y desintegrada. Oubiña recurre al término de *ensamblaje* en pos de referirse al film, puesto que las diversas partes no son descompuestas para luego articularse en una nueva unidad. Como bien expresa el autor, “*Puntos suspensivos* evoluciona de manera fragmentaria; pero, además, esos fragmentos nunca insinúan un principio de orden lineal y continuo o algún parámetro de homogeneidad estilística” (ibídem: 220). Dicho mecanismo se aplica tanto al interior de cada encuentro como así también en relación al relato en su sentido global. De este modo, la narración, como en los cortometrajes *La flecha y un compás*, el film de Fischerman, *Caperucita roja* y *La máquina*, no evoluciona de forma tradicional – aunque en estos dos últimos existe un progreso lineal a pesar de la fragmentación– sino que “la sucesión es estática y el film parece menos preocupado por narrar que por desmontar los mecanismos narrativos” (ibídem: 205).

El relato comienza con dos preguntas a modo de intertítulo –“¿quién es este hombre?”; “¿quién podría decir algo de él?”– e imágenes de M, nuestro protagonista el cura, sobre fondo blanco, mostrado de frente y de perfil cual prontuario al tiempo que oímos una máquina de escribir. Acto seguido, con la misma impronta, se inscribe en la imagen el título del film: tres puntos suspensivos. Este refuerza entonces la ausencia de respuestas para los interrogantes planteados. Concluido el film no sabremos prácticamente nada acerca del cura, pero su devenir en la travesía permitirá, a partir de las distintas vinculaciones, focalizar la atención en aquellas problemáticas sobre las que el realizador se ha propuesto reflexionar. En este sentido, “al cineasta no le interesa el personaje en tanto singularidad sino, solamente, como catalizador de un estado de cosas” (ibídem: 205-206). Del mismo modo que en los cortos mencionados –si bien allí la experimentación

radical y la heterogeneidad de materiales le añaden un plus particular–, el personaje se transforma más bien en actante puesto que se diluye al mínimo la psicología del estatuto de personaje tradicional generando un distanciamiento y evitando la identificación.

Por otro lado, la disparidad y variedad de estilos a la hora de encarar las distintas situaciones es una constante. Por ejemplo, en el prólogo se nos muestra al cura en su vida cotidiana a través de acciones comunes como desayunar o lavar la ropa. Acto seguido se escribe en la planta del pie la palabra “Marx” para luego poder pisarla. Las relaciones metafóricas y asociativas –en este caso, la necesidad de destruir al enemigo que desestabiliza el modo de vida occidental sostenido por la derecha extrema– son otras formas de concatenar ideas, escenas y problemáticas que también hemos explorado en los cortos señalados. Asimismo, la autoconsciencia enunciativa se hace presente en esta introducción por medio de emplazamientos pronunciados de la cámara –contrapicados extremos de los edificios– y una autonomía en el movimiento de la misma –*travelling* de un lado a otro en la larga mesa–.

En la primera parte,²³ recuperamos dos escenas o fragmentos que ponen en evidencia la experimentación con el lenguaje y la reflexión sobre el dispositivo. En una asistimos a la conversión de un militar en empresario a partir de una puesta que exhibe el artificio. Un sujeto vestido de militar entra a cuadro y es tomado por la cámara en el instante en que atraviesa el fuera de cuadro –invisible en un film canónico– al tiempo que la voz del director anuncia el comienzo de la escena: “acción... luz...”. El hombre empieza a quitarse la ropa de militar mientras que con una voz firme pronuncia frases como: “la conservación de nuestro acervo cultural”; “el virus de las ideologías foráneas”. A su vez, voces en *off*, en un gesto irónico y reflexivo se burlan del personaje: “dale chanta”. De inmediato, comienza la transformación. La modificación del tono de voz y la nueva vestimenta –un traje– son acompañadas por una muda en el pensamiento: “porque se imponen los cambios de estructura”; “se trata de adecuar las armas ideológicas al desafío tecnológico”, mientras que el comentario en *off* mantiene el mismo tenor: “que se vaya”. Finalmente el ahora empresario abandona la escena y del mismo modo que al comienzo visualizamos el detrás del decorado. En la segunda, luego de un intertítulo que pregunta “¿dónde ocurre todo esto?”, bajo la modalidad de un documental

²³ Resulta interesante también rescatar el uso de la técnica *pixilation* al comienzo de esta sección mediante la cual un tanque y algunos militares aparecen en cuadro repentinamente.

expositivo presenciamos en la banda de imagen vistas del centro de Buenos Aires en su marcha cotidiana –gente, negocios, autos– por donde circula el cura protagonista. Ahora bien, la banda sonora se divorcia de las imágenes puesto que la voz en *over* profiere una reflexión de la ciudad de Calcuta. Asimismo, en un segundo plano auditivo podemos oír dicho comentario en el idioma inglés. Esta disociación de las bandas promueve un ejercicio interpretativo mayor, como en el caso analizado de *Come out*. Por último, la estética del documental –imágenes en 16 mm. que dejan entrever el grano y la saturación de colores– que confronta con el estilo de las escenas inmediatamente anteriores y posteriores, y un nuevo interrogante que no promueve una respuesta clara, son factores que colaboran con la fragmentación y dispersión del relato.

En el segundo encuentro también puntualizamos las formas expresivas de dos escenas. La cena del cura con la pareja burguesa es precedida por un gesto de autorreflexión puro: el rostro de M y de la pareja, de a uno por vez, se transparentan sobre la sombra de perfil del director del film, mientras que en la banda sonora se produce la manipulación –en altura y velocidad– de la palabra *pausa*. Luego, la cena donde la pareja lleva a la mesa mitos propios de una clase social prejuiciosa está abordada de forma particular: la iluminación es expresionista, la cámara efectúa barridos laterales hacia quien tiene la palabra, y por momentos las voces se reemplazan por balbuceos inentendibles que comentan irónicamente la situación –manejo del lenguaje de modo absurdista que hemos reconocido en *Caperucita roja*–. Esta se completa con elementos rituales que extrañan aún más la escena –el bebé descuartizado como cena²⁴ y el rito de posesión repentino– y que funcionan de manera alegórica. En la escena siguiente, M se dirige al departamento de la hija de la pareja burguesa que estudia en París y comparte el mismo pensamiento que sus padres pero en una versión *aggiornada*. Esta se organiza a partir de saltos en el eje y discontinuidades como en los cortos de Fischerman y Prelorán. Por ejemplo, la cámara efectúa un *travelling* lateral, el cura sale del cuadro por la derecha y en ese mismo movimiento de cámara el protagonista entra al cuadro por derecha, para luego desaparecer y aparecer en una nueva posición con respecto al espacio global, siempre del mismo lado del cuadro, generando un espacio circular aunque físicamente imposible de concebir. De forma consecutiva, una conversación

²⁴ Como expresa David Oubiña en su texto, “el mito del niño asado y otras fantasías macabras empezaron a circular hacia fines de la década de 1940 como figuras que condensaron los temores de la burguesía ante el surgimiento del peronismo, el poder de Evita y la mayor presencia de la case baja en la vida pública” (2011: 231).

entre ambos es penetrada por los pensamientos de cada uno, materializados a través de una voz en *over*. La misma situación se repite con el propósito de escuchar la interioridad de los dos, pero con una variación: el rostro del personaje que vemos no se corresponde con el sujeto cuyos pensamientos oímos.

En el tercer bloque continúan las rupturas narrativas y el eclecticismo de estilos. En la primera escena dentro del taxi el diálogo es abordado de manera particular: quien tiene la palabra mira y habla directamente hacia la cámara, interpelando al sujeto que escucha y también al propio espectador. En esta escena, posteriormente, se reflexiona en la radio sobre los sacerdotes del tercer mundo. Luego, sin ningún tipo de nexo causal, saltamos a un fragmento enfocado desde la estética del noticiario sensacionalista, en donde un labrador analfabeto asegura haber visto a la virgen. Una voz en *over* que conjetura y una cámara en mano que persigue al campesino caracterizan a esta situación.

En definitiva, como expresa Oubiña, en las tres secuencias “el tono paródico que adopta el film impone una distancia crítica” (2011: 228), mecanismo que, junto con las desviaciones de la narración canónica, la concepción del personaje en tanto actante, la mostración del artificio y la exploración del lenguaje fílmico, permiten vehicular eficazmente la denuncia en torno al discurso de la derecha nacional encubierta.

Tal cual pudimos observar en este análisis que priorizó el nivel formal por sobre el contenido social y político, varios de los procedimientos, recursos, modalidades y estilos intervenidos en el film de largometraje han sido ya señalados en ciertos cortometrajes experimentales del corpus; con otras implicancias debido a su contacto estrecho con las corrientes vanguardistas. La fragmentación y dispersión de las escenas en *La flecha y un compás* y en *La máquina*; los saltos en el eje y la ruptura del *raccord* en este último y en el corto de Fischerman sobre la censura; la heterogeneidad de estilos en *Caperucita roja*; las relaciones asociativas y metafóricas en todos ellos; y la concepción del personaje en tanto actante o *performer*, son algunos de los elementos que emparentan, desde lo formal, a una parte del cine experimental con el cine *underground*. Y si tomamos asimismo los cortos del Grupo Goethe que profundizan al extremo la reflexión sobre el medio expresivo, según lo manifestado, encontramos similitudes con esta cinematografía de largometraje en el rechazo del cine convencional, ya sea en términos estéticos, narrativos como también económico-productivos.

Ahora bien, el largometraje analizado –junto con los otros exponentes del cine *underground*– se encuadra dentro de la categoría ficcional aunque desbordando sus límites tradicionales. La experimentación con el lenguaje está entonces diseminada en los restos de una narración ficcional quebrantada. Tanto los cortos del cine estructural como aquellos donde la narración se hace presente son puramente experimentales. Estos últimos, si bien contienen una narración que es compleja, fragmentaria y/o deconstruida, no logran constituirse en tanto relatos ficcionales. Dichos films son aún más radicales – en cuanto a la fragmentación, la mezcla y la heterogeneidad– que el largo de Cozarinsky examinado.²⁵ Quizás, como ya hemos postulado anteriormente, la experimentación *extrema* tenga mayor dinamicidad en la medida de corta duración. No todas las articulaciones de formas expresivas se sostienen con igual eficacia en diversos metrajes.

²⁵ Los cortos no desconstruyen la ficción desde adentro sino que desmontan sus convenciones narrativas tomando una posición reflexiva pero distanciada.

Apéndice fotogramático »« Cortometrajes experimentales



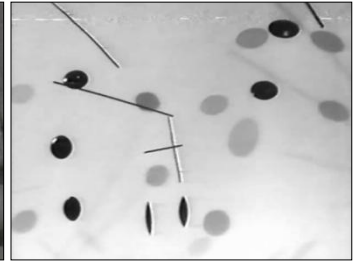
(FIG. 1)



(FIG. 2)



(FIG. 3)



(FIG. 4)



(FIG. 5)



(FIG. 6)



(FIG. 7)



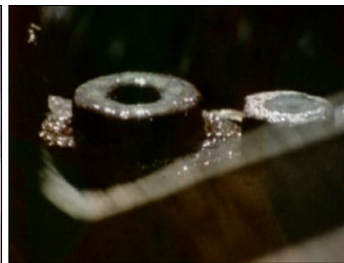
(FIG. 8)



(FIG. 9)



(FIG. 10)



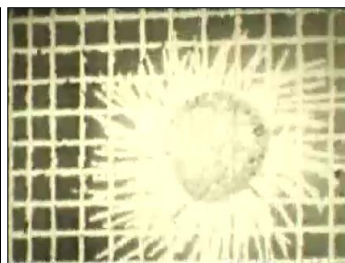
(FIG. 11)



(FIG. 12)



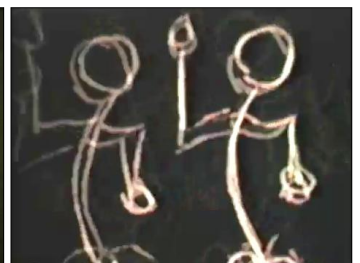
(FIG. 13)



(FIG. 14)



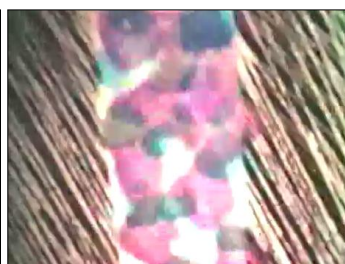
(FIG. 15)



(FIG. 16)



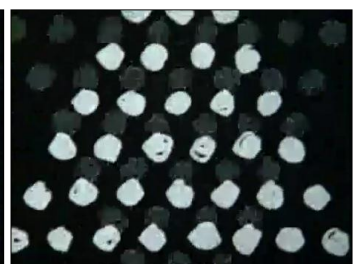
(FIG. 17)



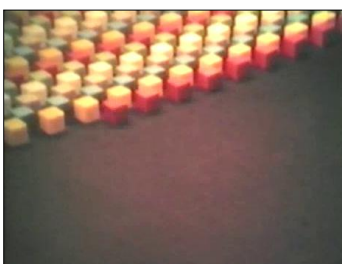
(FIG. 18)



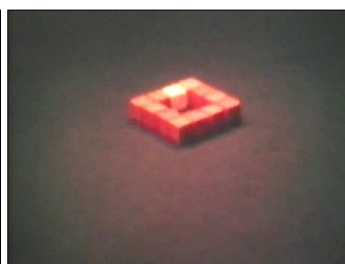
(FIG. 19)



(FIG. 20)



(FIG. 21)



(FIG. 22)



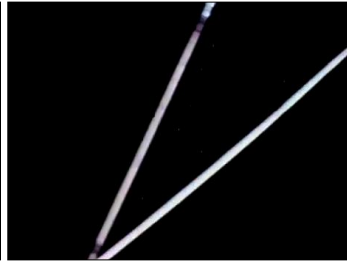
(FIG. 23)



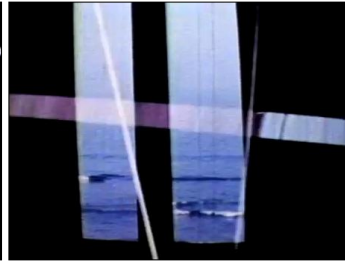
(FIG. 24)



(FIG. 25)



(FIG. 26)



(FIG. 27)



(FIG. 28)



(FIG. 29)



(FIG. 30)



(FIG. 31)



(FIG. 32)

6

El cortometraje híbrido

“Le court métrage possède cette qualité intrinsèque d’être irréductible aux classements et aux classifications”
(Meránger, 2007: 3).¹

6.1.- Postulados teóricos

Sin ánimos de incurrir en una reflexión ontológica del cine que resulta de por sí paradójal –*todo film es un film de ficción porque irrealiza lo representado, es signo de signo* (Aumont y otros, 1983; Metz, 2002) // *por su carácter indicial todo film es un documental de su rodaje*²–, es cierto que podemos encontrar en términos generales determinados rasgos característicos de cada categoría fílmica aunque también prestamos entre estas que no ponen en discusión el estatuto de las mismas. El documental implica un referente –y generalmente un registro– en el mundo real, si bien puede apelar a una estructura dramática y narrativa para articular los hechos. Por otro lado, “lo propio del filme de ficción es representar algo imaginario, una historia” (Aumont y otros, 1983: 100).³ No obstante, es posible que esta adquiera veracidad en cuanto a su aproximación con lo real –situaciones, locaciones, sujetos–. Habitualmente ambas se delimitan por la posición que toma una frente a la otra. Sin embargo, el cine experimental, que pone en primer plano el componente estético y la reflexión sobre el medio, puede asimismo acercarse a la narración para deconstruirla o manipular la realidad por medio del montaje. Es decir que, de algún modo, este también se define como tal en diálogo –y/o confrontación– con aquellas dos categorías.

Ahora bien, lo interesante a los fines de este capítulo surge cuando advertimos una propuesta intencional por borrar y confundir las fronteras entre los modelos cinematográficos, ya sea tomando elementos de uno para poner en escena temas, expresiones y objetivos característicos de otro, o a través de la efectiva hibridación de los mismos que en algunos casos puede derivar en formas cercanas al ensayo sobre el

¹ “El cortometraje posee la cualidad intrínseca de ser irreductible a las clasificaciones”.

² Jean-Luc Godard y Jacques Rivette, entre otros, sostenían esta premisa.

³ La ficción crea un discurso *ad hoc* de la realidad a partir del cual organiza un sistema de verosimilitud que le otorga credibilidad a los hechos presentados.

cual repararemos en breve. Pero para ello, examinemos un poco más los límites y los contactos entre estas categorías. Vicente Benet (2008) explora justamente cada categoría en su vinculación y distancia con respecto a las demás teniendo como parámetro de referencia el modelo cinematográfico ficcional, por lo que este queda definido en el contraste con los otros. En relación al cine experimental el autor afirma que “se caracteriza por fines estéticos que se alejan de la narración o la ficción como elemento fundamental para la cohesión del filme. En la mayoría de las ocasiones están [los films] más próximos a los efectos plásticos y pictóricos o a principios musicales y rítmicos del montaje, basando su integración en la coherencia que se desprende de la asociación de colores, formas y sonidos en sucesión” (2008: 140). En definitiva subraya tres cualidades de este cine que distinguimos en el quinto capítulo de la tesis: su inmanencia, una enunciación explícita y la autorreflexión del dispositivo fílmico. A su vez, este modelo suele estar enfrentado al canon cinematográfico, y por ejemplo, el cine vanguardista apela a las convenciones de la narración ficcional para quebrantarlas, aunque desde una posición distanciada y reflexiva –narraciones fragmentarias o deconstruidas–. Asimismo puede recurrir a la manipulación de la realidad, principalmente a través del montaje, aproximándose a ciertas técnicas utilizadas en el documental pero reelaborándolas a partir de preocupaciones estéticas propias. Finalmente, este énfasis en las posibilidades expresivas del lenguaje fílmico es recuperado tanto por el cine de ficción tradicional como por el cine documental, que incorporan dichas potencialidades a modo de innovación o experimentación en función de objetivos específicos del campo donde se insertan.

En cuanto al cine documental, como dijimos, el referente pertenece al ámbito de la realidad. En otras palabras, “mientras que en la ficción (...) todo es artificio, es decir, se construye una realidad paralela en la que la verosimilitud es algo que se negocia con el espectador, en el cine documental parece existir una base *real*” (ibídem: 146). Igualmente también el documental establece pactos con el receptor. Ahora bien, este núcleo de realidad nunca es exhibido de forma pura y neutral. Existe un recorte, una selección, un punto de vista en torno al material registrado por la cámara. A su vez, en muchas oportunidades estos fragmentos de realidad son organizados por medio de una lógica narrativa y dramática, siguiendo los parámetros de estructuración espacio-temporales del cine de ficción. Para Benet los recursos de la ficción deben estar enfocados en servir a la articulación y el encadenamiento coherente del material previo, y no acuerda con la opción inversa: que las imágenes sean el sustento de una *ficción*

guionada y completamente medida. Sin embargo, este es uno de los lindes que puede movilizar las fronteras entre las categorías. Por otra parte, el teórico señala otras dos cualidades del documental: la ausencia de actores que interpretan personajes –al menos como punto de partida, puesto que un sujeto podría devenir en personaje– y la presencia de una voz enunciativa o en su defecto la demarcación del espacio de enunciación.

Por último, el cine de animación también se piensa a sí mismo en su contacto y distanciamiento con los otros modelos cinematográficos. Este “se distingue del resto, en primer lugar en el soporte sobre el que se construyen las imágenes” (ibídem: 150). Dibujos u objetos constituidos con diferentes materiales son puestos en movimiento. No obstante, esta animación puede desplegarse en el campo de la ficción –donde se modifica claro está el registro de verosimilitud pero se mantiene “una estructura corporal reconocible, ya sea antropomórfica, animal, de objeto, etc.” (ibídem: 152)– o en el terreno del cine experimental, en el cual formas y figuras abstractas se suceden sin responder necesariamente a un progreso narrativo y dramático.

De este modo, entendemos que en los cortometrajes incluidos dentro del corpus de este capítulo los vínculos que ostentan las categorías fílmicas entre sí se encuentran exacerbados y los límites distorsionados, camuflados o reinventados; adoptando en muchos casos una concepción cercana al cine-ensayo. Por tal motivo, en prácticamente todos los ejemplos, la hibridación de categorías determina estructuras autoconscientes, inclusive metadiscursivas. A su vez, esta imbricación de modelos no reconoce jerarquías, aunque en algunos relatos podamos identificar más fácilmente ciertos elementos.

Con respecto a la noción de ensayo, se lo define habitualmente a este como un discurso –generalmente presentado de forma escrita– sostenido por un enfoque subjetivo en el cual se evidencia el sujeto enunciativo. Asimismo manifiesta una preocupación por la expresividad del lenguaje y se basa en el precepto de la libertad creativa, tanto en términos temáticos como formales (Machado, 2010). En el campo audiovisual el ensayo suele partir de la categoría documental –sobrepasando la tensión entre los polos de la veracidad y el punto de vista– pero para trascender sus confines.⁴ Como bien señala

⁴ Joseph M. Català Doménech (2000) expresa que el carácter documental del ensayo proviene de la reflexión tanto cinematográfica como política que lleva a cabo en torno a la realidad mediante la articulación de diferentes materialidades en las bandas de imagen y sonido. No obstante, se produce una

Arlindo Machado, “el filme-ensayo supera largamente los límites del documental. Incluso puede usar escenas de ficción, tomadas en estudio con actores, porque su verdad no depende de ningún ‘registro’ inmaculado de lo real, sino de un proceso de búsqueda e indagación conceptual” (2010, parra 23). Es justamente esta idea de un concepto que se desarrolla a partir de un punto de vista personal, y que escapa a la mera función comunicativa del lenguaje en tanto disparador de núcleos informativos, aquello que vamos a encontrar en algunos cortometrajes del presente capítulo. En este sentido, la hibridación de categorías y la mixtura de materiales heterogéneos pueden formar parte del cine-ensayo: elementos narrativos de ficción, metraje de archivo, reflexiones subjetivas, datos fácticos, etc. Por lo tanto, esta articulación determina que el montaje sea el principio constructivo del film-ensayo. En resumen, Antonio Weinrichter describe las características centrales de una forma de hacer cine que no se erige en tanto género sino como un modo que –sin compromisos taxativos– ciertas películas deciden adoptar: “Un diferente encadenamiento entre planos y bloques, que sustituye el montaje metonímico y causal de la ficción por otro de orden asociativo y metafórico que favorece la ‘dialéctica de materiales’; una jerarquía distinta entre palabra e imagen, que invierta el *ninguneo* habitual de la primera; un proceso guiado por una estrategia discursiva personal y no por la causalidad narrativa” (2004: 98). No obstante, estas son cualidades generales del cine-ensayo pero no son exclusivas ni las únicas posibles. El autor concluye que cada film devenido en ensayo es un ejemplo único. Por otro lado, Paulina Bettendorff y Paula Wolkowicz encuadran la reflexión sobre el cine-ensayo alrededor de su inclusión dentro del cine moderno.⁵ En palabras de las autoras: “Hay un cuestionamiento a un cine institucional, clásico, puesto que el film-ensayo aborda un montaje que no ‘reconstruye’ un espacio homogéneo, continuo, que es reflejo o

transformación interna de los parámetros tradicionales del documental puesto que se evidencian las marcas del proceso de construcción. Esta vinculación entre el film-ensayo y el cine entendido como herramienta política e ideológica fue también objeto de discusión a finales de los años sesenta. En la famosa entrevista entre Jean-Luc Godard y Fernando Solanas (1969), este último define a *La hora de los hornos* como un ensayo y señala: “Algunos han hablado de film libro y esto es acertado, porque proporcionamos junto a la información, elementos reflexivos, títulos, formas didascálicas (...) es un film absolutamente libre en su forma y su lenguaje: aprovechamos todo aquello que sea necesario o útil a los fines de conocimiento que se plantea la obra (...) es un cine de denuncia, documental, pero a la vez es un cine de conocimiento e investigación” (1969: 48). En esta senda, Paula Wolkowicz (2010) analiza el film de Cine Liberación desde el enfoque del ensayo, centrándose en nociones como la explicitación del montaje, el uso de la sátira y la parodia, y una construcción dramática no tradicional, que fueron teorizadas por Bill Nichols (1997) bajo la modalidad reflexiva del documental; pero haciendo hincapié asimismo en la actitud pedagógica y persuasiva del relato en su afán por demostrar la tesis propuesta.

⁵ Dicho texto se propone visitar dos obras emblemáticas y en teoría antagónicas del cine moderno argentino a través de la noción de film-ensayo: *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1966-68) y *The players vs Ángeles caídos* (Alberto Fischerman, 1968).

continuidad del mundo, sino que trabaja con el fragmento como tal” (2015: 53). A su vez, su modernidad no proviene únicamente del uso particular del montaje sino también de la construcción enunciativa, tanto del sujeto enunciadador como del enunciatario, donde se recupera la noción de autor como instancia de producción subjetiva (ídem).

De esta forma desembocamos una vez más en un aspecto crucial de la modernidad cinematográfica que se manifiesta de manera evidente y autoconsciente en el film-ensayo y en el cortometraje híbrido general, y que tiene que ver justamente con el carácter subjetivo de aproximación al constructo audiovisual. Si bien localizamos similitudes en las formas expresivas y en ciertos macro-tópicos, los cortometrajes que en adelante abordaremos presentan propuestas autorales personales y completamente diferenciadas.

En definitiva, esta profunda subjetivación del enfoque y el debilitamiento de las fronteras entre las categorías fílmicas descubren en el cortometraje –especialmente en el film breve moderno– un espacio propicio para su desarrollo. En primer lugar, como ya hemos expresado en anteriores oportunidades, la ausencia de condicionamientos comerciales deriva en una mayor libertad estética. Tanto en las autoproducciones como en el financiamiento a través de subsidios que permiten correr ciertos riesgos, y asimismo en el ámbito formativo de las escuelas, el hacedor del film dispone de una autonomía en relación a la selección de los temas, las problemáticas y las formas expresivas. A su vez, la potencialidad estructural del corto en cuanto a duración, concentración e intensidad, favorece y permite sostener de modo eficaz ciertas prácticas cercanas al *collage*, donde la heterogeneidad de materiales se conjuga con la documentación o el registro de una realidad social, cultural y/o artística. En este sentido, el reparo consciente sobre el dispositivo y la construcción de un relato o entramado de imágenes y sonidos que escapa de las formas convencionales, motiva la puesta en relieve de la autorreflexión del medio expresivo en dichos cortometrajes. Por último, esta hibridación también promueve la idea de un espectador activo, tanto a nivel cognitivo-interpretativo como perceptivo, y el film breve resulta en estos términos efectivo.

Ahora bien, de acuerdo a lo examinado en esta introducción se corrobora la complejidad de aplicar sobre este corpus particular, tal como hemos concebido, los esquemas teóricos en derredor a las tres categorías fílmicas primordiales. Puesto que las mismas se entrelazan sin seguir parámetros estipulados, desde la óptica ficcional –cuando esta se

presenta— no es posible analizar plenamente un desarrollo dramático-narrativo que es interrumpido por animaciones, montaje de imágenes e insertos documentales. De igual modo, los personajes, si los hay, muchas veces no responden al estatuto canónico — incluso tampoco a la tipología moderna del cine de arte y ensayo— sino que se acercan a la noción de actante o *performer*. Con respecto al documental sucede algo similar, ya que las modalidades propuestas por Bill Nichols (1997) pierden productividad en este entrecruzamiento. Asimismo, la inclusión de la palabra cobra formas anteriormente no exploradas, si bien locuciones personalizadas y voces en *over* tradicionales tienen a su vez lugar. Por otra parte, la hibridación también impacta en cortos con temáticas acerca de las identidades, lo que determina una estructura autoconsciente pero cuyo objetivo no pasa de un primer nivel de registro o crítica social. La efectividad que planteaba Susana Velleggia (2009) en el campo del cine documental político aquí se mantiene como efectividad cognitiva, reflexiva y perceptiva. Por último, la autorreflexión del medio expresivo, el carácter de metalenguaje y la ruptura de los aspectos perceptivos convencionales, propios del cine experimental, tienen fuerte incidencia en el corpus. De hecho, el entramado teórico del cine experimental sería el que mejor se ajusta al corto híbrido. Sin embargo, en este, el objetivo puramente inmanente y estético puede no desarrollarse en soledad desde el momento en que el componente narrativo-representacional y el socio-referencial irrumpen en escena. De este modo, en los casos en que sea posible recurriremos a las herramientas teóricas ya esbozadas aunque sin constituir un esquema aplicable de forma homogénea.

6.2.- El corto híbrido en el macro-período

Así como postulamos la presencia transversal de la ficción, el documental y el cine experimental a lo largo del marco temporal estipulado —con mayor o menor peso de acuerdo al contexto cinematográfico, socio-cultural y político local de cada momento—, los cortometrajes híbridos también atravesaron esta etapa, concentrándose estos principalmente en la segunda y tercera subfase —desde 1958 hasta 1976—.

A su vez, las formas de producción fueron compartidas con las otras categorías: se trató de autoproducciones, pequeñas productoras, financiamientos del Fondo Nacional de las Artes y realizaciones en el marco de las escuelas de cine de La Plata y El Litoral.

En cuanto a las perspectivas con respecto al cortometraje no hay un grupo de films que sostengan con claridad una posición puntual como sí sucedía con el salto al largo en la ficción, la autonomía con fines extra-artísticos en el documental y de búsqueda inmanente en el cine experimental. Sin embargo, y puesto que hubo un corpus sustancial de cortometrajes dentro de esta tipología que ocuparon un papel importante durante aquella etapa, es posible recuperar parcialmente la segunda hipótesis enfocada justamente en plantear las diferentes aproximaciones hacia el film breve en el período abordado. Contamos por ejemplo con el caso de Eliseo Subiela que luego incursionó en el largometraje, y de Silvestre Byrón que se dedicó de lleno al cine experimental. Los cortos de Vesco y Yaccellini se insertan en la senda de la formación. Otros como Arnaldo Valsecchi y Héctor Compared no tuvieron nuevas participaciones en el cine nacional. En definitiva, esta cualidad de hibridación dentro de la modalidad de alternatividad estética, que impactó directamente en algunas oportunidades en la modalidad de alternatividad socio-política, hizo que varios de estos cortos se constituyeran en tanto ensayos fílmicos donde las pesquisas estéticas, culturales y sociales conformaron un entramado ecléctico y poco definido.

6.3.- Análisis textual del corpus fílmico

La principal innovación estética de los cortometrajes híbridos es la articulación y disipación de las fronteras entre los modelos cinematográficos. En este sentido, la disolución de los bordes se erige en tanto rasgo de modernidad que el film breve del período, junto con otros componentes estéticos examinados en los capítulos precedentes, ha explotado al máximo. De este modo, organizamos el corpus en cuatro núcleos diferenciados primordialmente de acuerdo a las categorías fílmicas que entran en juego en la combinación estructural. A su vez, señalamos el grado de difuminación –más o menos evidente– de los límites entre las categorías abordadas y distinguimos aquellos casos más radicalizados en la experimentación de los cruces y mixturas. Asimismo, cada eje evidencia diversos procedimientos renovadores al interior de la modalidad de alternatividad estética; algunos de los cuales hemos ya analizado en capítulos previos y otros que surgen de la práctica de la hibridación. Cabe destacar que en la mayoría de los ejemplos la autoconciencia enunciativa está presente, aunque en algunos esta se manifiesta de forma exacerbada. Por último, si bien apuntamos las novedades dentro del plano semántico en una sección final, resulta pertinente advertir que los films breves de

ciertos núcleos comparten no sólo formas expresivas sino también tópicos como el arte y temáticas de corte social.

El núcleo inicial reúne a cortos que entrelazan la ficción y el documental. En los tres primeros films la mostración del artificio y la reflexión metalingüística está en el centro de la vinculación entre ambas categorías. La disolución de las fronteras va de menor a mayor, puesto que en el primero podemos reconocer con claridad elementos de una y otra –voces en *over*, registros y datos fácticos, personajes e imágenes ficcionales–; en el segundo son igualmente nítidas las imágenes que provienen de un *registro* documental y otras de índole ficcional, pero la estructura general y una voz que escapa a las formas tradicionales generan cierto desconcierto; y en el tercero, más allá de la típica voz en *over* narradora y la presencia de una actriz –que determinan pasajes documentales y ficcionales respectivamente–, algunas secuencias se ubican en el límite entre ambas, reforzado por la inclusión de elementos propios de la estética publicitaria. El cuarto y último cortometraje de este apartado está encarado de una manera diversa, debido a que en una aproximación inicial se trata de un documental de impronta social, pero en los créditos ya están contenidos los datos que demuestran la construcción ficcional subyacente: el guión y los actores. La disolución de fronteras es aquí mayor.

El segundo eje está compuesto por cortos que presentan un componente ficcional atravesado por una estructura experimental. En dos de ellos la articulación es más bien evidente: son historias de ficción en donde la experimentación resulta del soporte o materialidad de la imagen –una obra pictórica; dibujos en lápiz– y de los procedimientos de abordaje hacia aquella, que colaboran en la construcción del desarrollo narrativo: la cámara, el encuadre y el montaje. El tercer ejemplo es una ficción con personajes humanos pero que rompe las convenciones tradicionales con la inclusión enunciativa de la voz del autor que emite los discursos de los protagonistas, conduce y guía el relato, y comenta las acciones. En todos ellos se evidencia una autoconciencia narrativa aunque en este último dicha manifestación se radicaliza. A su vez, los tres hacen referencia a la historia política y cultural de la Argentina en distintas etapas de su desarrollo.

En el tercero, el documental parece erigirse como *categoría base* de los cortometrajes seleccionados, abocados a temáticas culturales y sociales. No obstante, su abordaje experimental hace trascender las fronteras de este modelo para, en algunos casos,

constituirse bajo la modalidad del cine-ensayo teorizada en la introducción del capítulo. Cuatro características que observamos en la mayoría de los ejemplos de esta sección – además de la propia hibridación que está en el germen de la mencionada volátil tipología cinematográfica– nos permiten pensarlos desde la perspectiva del film-ensayo: la indagación conceptual, la utilización central del montaje a través de un enfoque asociativo y metafórico, la inclusión de diferentes materialidades en la banda de imagen y sonido, y una impronta discursiva subjetiva que no sigue una lógica narrativa causal. En todos los cortos de este núcleo la autoconciencia enunciativa se manifiesta de forma explícita. Mientras que en el primer film –que exhibe un *collage* de materiales diversos como fotografías y dibujos a partir de recursos del cine primitivo– se reconocen rápidamente los registros documentales y los recursos experimentales; en el último –que incorpora la animación y un montaje visual al ritmo de una música de viento y percusión– la veta documental y el enfoque experimental-abstracto se superponen a tal punto que no es posible diferenciarlos. Los otros cuatro cortometrajes exhiben una articulación amalgamada entre ambas categorías, a partir de una conjunción particular y subjetiva de la banda de imagen –pinturas, dibujos, grabados, imágenes de archivo– y la banda sonora –voces en *over* poéticas, letras de tangos, poemas, sonidos disonantes–.

El cuarto núcleo se orienta al estudio de aquellos cortometrajes que, de forma radical, entrelazan las tres categorías fundamentales trabajadas en la tesis: ficción, documental y experimental. En esta sección los textos fílmicos son bastante disímiles entre sí, tanto por la diversidad de formas expresivas empleadas como por la especificidad de la materia del contenido. No obstante, encontramos algunos puntos en común. Por ejemplo, el primero y el segundo registran de manera documental obras y artistas mediante una estructura experimental con escenas y situaciones sin vinculación narrativa lógica, y la presencia de personajes contruidos desde un perfil performático, es decir, en tanto actantes que accionan sin un trasfondo psicológico definido. Ambos trabajan la banda sonora como significantes autónomos –uno por medio de música electrónica y el otro a través de sonidos disonantes–. Luego analizamos un corto científico que posee un componente documental en el cual participan actores y en donde la estructura global experimental devela elementos vanguardistas; y un film breve ecléctico que en el marco de la ciencia ficción, sobre imágenes animadas, dibujos y material de archivo, conforma un relato experimental con impronta documental en torno a una problemática social. Por último, nos acercamos a un cortometraje metatextual extremo que reflexiona sobre el

proceso fallido de un film que comenzó como un relato ficcional, derivó en un documental y concluyó en un proyecto experimental que es el film breve mismo.

Finalmente, reservamos un apartado para examinar, como en los otros capítulos de análisis, las innovaciones en el nivel semántico e ideológico de los cortos híbridos. Esto nos posibilitará vislumbrar las constantes temáticas generales abordadas por el cortometraje argentino moderno, si bien en cada oportunidad hemos podido observar diferentes tratamientos –estéticos, estilísticos y extra-artísticos– en torno a los mismos tópicos. En estos casos la visión particular y subjetiva sobre ellos se exagera en el cruce de categorías. A su vez, puesto que la experimentación en términos de la estructura está casi siempre en un primer plano, los matices dentro de la modalidad de alternatividad socio-política en los cortos de temática social no trascienden más allá del registro o la crítica. En resumen, encontramos tres grandes tópicos que ya hemos estudiado: el arte –la relación de la literatura y el cine, la pintura, la música, la reflexión sobre el propio quehacer cinematográfico–; lo social –las identidades regionales, la historia y las costumbres nacionales, referencias políticas a la sociedad local del período y a problemáticas universales–; y la ciencia.

6.3.1.- Imbricaciones entre el documental y la ficción

El Nacimiento de un libro (Mario Sábato, 1963) fue financiado por el Fondo Nacional de las Artes y narra el origen de la novela de Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas* (FIG. 1), a través de una conjunción de registros documentales y situaciones ficcionales.

Una voz en *over* femenina comienza relatando un hecho policial acaecido en Buenos Aires el 28 de junio de 1955 y luego agrega que así empieza la novela *Sobre héroes y tumbas*, para finalizar su breve introducción con el interrogante acerca de “cuáles son las partes de la realidad y de la ficción que posibilitaron esta novela”. Esta conjunción de la ficción –el texto literario– y lo documental –el hecho real policial– en la obra de Sábato se traslada de forma metadiscursiva⁶ a la estructura del relato audiovisual de Sábato hijo. Luego de los créditos el autor de la novela se hace presente –mostrado en el acto simbólico de creación frente a una máquina de escribir– y mirando a cámara inicia

⁶ Metadiscursos ya planteado en el gesto de un autor que reflexiona sobre su propia obra.

un recorrido verbal sobre la búsqueda de motivos para su relato. Ahora bien, aquello que nace como un documental tradicional se quiebra en el instante en que imágenes ficcionales de los personajes que forman parte de la novela hacen su aparición.⁷ “Un muchacho adolescente tenía que ser el centro de la novela”, dice la voz en *off* de Sábato mientras que vemos a través de una cámara en mano a un muchacho de espaldas caminando por la calle, solitario, pensativo. Es Martín, el protagonista de la novela. La voz del autor continúa anunciando y exponiendo a los personajes al tiempo que sus representantes en la ficción audiovisual asoman en la imagen –Alejandra y su padre, Fernando–. Posteriormente, al trazar las locaciones, la cámara realiza un paneo sobre Barracas. Es decir que se genera un entramado particular entre los datos documentados propios de la novela –personajes, relaciones, lugares–, las imágenes cinematográficas puramente ficcionales creadas específicamente para el cortometraje, y las imágenes reales, documentales, de los espacios referenciales en donde ocurre la ficción literaria, revisitados por la ficción cinematográfica.

Otro recurso que rompe con la modalidad clásica del documental es la incorporación de esa otra voz narradora –femenina– que aporta datos de contexto pero que también plantea interrogantes como los del inicio y dialoga o completa las frases de la voz del autor. Por momentos ambas se silencian para darle completa autonomía a las imágenes de ficción. A su vez, hay en el film otro elemento autorreflexivo y metalingüístico además de esta puesta ficcional de la novela escrita que se trata de la correspondencia temática entre el texto literario y el cine ficcional del momento, y que se traducirá formalmente en las escenas ficcionales del cortometraje en cuestión. Dicho componente semántico y su respectiva resolución expresiva serán abordados en la última sección del análisis.

En resumen, este cortometraje articula y superpone diferentes capas de realidad, tanto documentales como ficcionales: los datos referenciales de la novela y los elementos ficcionales de la misma; la documentalización del proceso creativo; la mostración de locaciones reales del texto ficcional; la construcción de imágenes ficcionales evocadoras de la obra literaria; la referencia y apropiación de una temática que remite a la literatura y al cine argentino, y una forma expresiva fílmica también revisitada. Por tal motivo, y si bien podemos reconocer los recursos e imágenes de los dos modelos

⁷ Se trata de un boceto de film que le sirvió al director para realizar años después un largometraje sobre una de las partes de la novela: *El poder de las tinieblas* (1979).

cinematográficos, resulta complejo insertar al film dentro de una u otra categoría. Los procedimientos del documental y la ficción están íntimamente vinculados.

Permanencia (Mario Sábato y Pablo Szir, 1969) también fue subsidiado por el Fondo Nacional de las Artes e involucra asimismo a la literatura, el cine y el proceso creativo. Sin embargo, aquí se trata de una transposición cinematográfica de un texto literario – *Don Segundo Sombra* (Manuel Antín, 1969) sobre el texto homónimo de Ricardo Güiraldes– preexistente al film breve, puesto que el corto se erige en primera instancia como un documental sobre la filmación del largometraje de Antín. No obstante, encontramos tres niveles de realidad que, al menos, dotan al entramado fílmico global de un *status* que excede la documentación de una ficción.

El relato comienza con una voz en *over* en primera persona hablando sobre su vida. Entretanto asistimos a imágenes de un campo, unos caballos en movimiento (FIG. 2), un pozo de agua: es la Estancia la Porteña, en San Antonio de Areco. Y esa narración se asume en tanto representante de Ricardo Güiraldes, como si a través de la cámara este rememorara y recorriera sus pagos, que son a su vez las locaciones del film de Antín. Resulta interesante esta inclusión puesto que en el largometraje es la voz en *over* del personaje de Fabio Cáceres quien en primera persona recuerda su niñez y juventud en el campo. Luego, mientras prosigue la narración, nos transportamos por corte directo al segundo registro visual: las imágenes de *Don Segundo Sombra* de Antín a las cuales identificamos por el grano y la suciedad de la imagen, además del reconocimiento de los actores (FIG. 3). Nuevamente el motivo de los caballos en su andar libre reaparece por medio de planos fragmentarios; elemento visual y narrativo que tiene un espacio medular en el film de Antín y que aquí adquiere nuevas significaciones gracias a la articulación con las palabras de Güiraldes, centradas en sus propias experiencias y en la proyección en los personajes de sus textos. Finalmente, arribamos al tercer tipo de imágenes que en esta oportunidad exhiben el artificio: observamos la claqueta, el *set* de filmación, la cámara y al director en pleno rodaje del film en cuestión (FIG. 4). En un claro gesto autorreflexivo, la cámara del *set* enfoca y se aproxima a la cámara que toma las imágenes del rodaje interpelando directamente al espectador. El plano siguiente también registra la construcción de una escena del largometraje mientras la voz en *over* reflexiona en torno al pasaje de las palabras del texto a las imágenes cinematográficas. De aquí al cierre del relato los tres niveles se suceden de forma intercalada.

En conclusión, se suele rotular a este homenaje sobre Ricardo Güiraldes –*Permanencia*– como un documental acerca del proceso creativo del film *Don Segundo Sombra* de Antín. No obstante, más allá de las escenas claras de documentación del rodaje, podríamos decir que las imágenes de las locaciones, los insertos del film de ficción que encajan en continuidad con los espacios retratados y la voz narradora que escapa a la típica voz en *over* del documental tradicional –y que se erige en tanto personaje ficcional de un sujeto real: el autor del texto literario–, le adjudican al breve cortometraje un carácter poético que permite ubicarlo en el borde de la no-ficción. De forma aún más difusa que en el ejemplo anterior, aquí también se entrelazan las categorías del documental y la ficción.

Sobre todas estas estrellas (Eliseo Subiela, 1965), producido con aportes del Fondo Nacional de las Artes y del propio realizador, se conforma asimismo a través de estrategias y estructuras provenientes del documental y la ficción, así como añade elementos de la estética publicitaria, alrededor del tópico de la figura del extra en el cine.

El film está organizado de forma episódica y los separadores se exhiben, al estilo del cine silente, en tanto rótulos sobre fondo negro que mediante una frase anticipan y resumen la acción posterior; en este caso, el recorrido del personaje de Bettina –interpretado por Nené Morales– en el mundo del cine: “¡: De como Bettina, que entonces tenía 17 años, se inscribió en una agencia de extras”. No obstante, si bien se trata de una actriz representando un personaje al cual seguimos durante todo el film –huella ficcional reforzada por los intertítulos y la disposición del relato–, la aproximación hacia ciertas escenas adquiere una impronta distanciada, de registro; mientras que otras se manifiestan de modo contundente como propias del campo documental.

De las primeras escenas que bordean el linde entre las categorías podemos ubicar la entrevista que le realizan a Bettina para inscribirla en el registro de extras. Luego, consigue su primer trabajo (FIG. 5) y observamos a la protagonista en el *set* de filmación, con las cámaras y los reflectores, donde realiza la escena de un beso que se repite artificiosamente durante varias oportunidades. Ahora bien, acto seguido presenciamos una breve secuencia que reviste un halo puramente ficcional, construida por medio de una narración autoconsciente: Bettina se ve reflejada en la imagen de una

modelo en una revista. Primerísimos planos fragmentarios del rostro de ella (FIG. 6) se intercalan con recortes similares del rostro de la modelo en la revista. El próximo episodio remite nuevamente al carácter de registro distanciado: “IV: De cómo un asistente de dirección elige extras en una agencia”.

Ahora sí, el modelo documental aparece de modo contundente. Sobre imágenes de un film dos voces en *over* cuentan brevemente el origen del extra en la Argentina. Rápidamente nos trasladamos al plano de la historia de Bettina, que llama por teléfono para averiguar sobre un posible trabajo. De inmediato la voz en *over* masculina retorna para realizar un extenso comentario, con datos y números concretos, acerca de la conformación del campo del extra: “más del cincuenta por ciento está formado por el sexo masculino; más del cincuenta por ciento son jubilados”. La siguiente intervención de la voz en *over* –que habla sobre la posibilidad del extra de convertirse en estrella de cine algún día– se ubica entre medio de dos escenas de Bettina muy particulares: la primera, es una conversación desdoblada: en la imagen ella modula y como en un film silente el diálogo se inscribe posteriormente con letras blancas sobre fondo negro. Aquí se detiene sobre su experiencia en la televisión. La segunda, se aproxima a Bettina desde una estética cercana a la publicidad: ella corre por la calle y la cámara la encuadra en primeros planos, con cambio de perfiles y el empleo pronunciado del *zoom*.

En el tramo final del cortometraje la discusión en torno a los límites entre las categorías fílmicas se vuelve evidente: los extras se encuentran en un *set* a punto de rodar (FIG. 7) y una muchacha le pregunta a otra: “¿vos creés que esto es un documental sobre nosotros?”. ¿Se trata entonces de un gesto de espontaneidad o de un guiño autorreflexivo y metadiscursivo?. La filmación concluye y los extras se retiran devolviendo el vestuario utilizado. La última escena aglutina todos los matices y adquiere a su vez un tono irónico y autorreflexivo puesto que el episodio se titula: “VII: De cómo Bettina bosteza y termina el film”. Los extras se hallan en un café desayunando y Bettina una vez más se identifica con el rostro de una modelo en la revista para luego –como expresa el intertítulo– bostezar, derivando la imagen en un plano congelado de dicha acción que cierra el relato.

En resumen, podemos distinguir determinados elementos característicos del documental y la ficción –voces en *over* tradicionales; actores– en ciertos pasajes del relato. Sin

embargo, en términos globales las fronteras entre ambas categorías no son fácilmente delimitables. El cortometraje propone entonces una reflexión metalingüística en diferentes niveles –el tema del extra en el cine; la mostración del artificio y la autoconciencia enunciativa– anclada en la mezcla y la articulación estructural de registros, estilos y categorías.

Por último, *Gaitan a casa* (Raúl Beceyro, 1964), realizado dentro del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, manifiesta otro modo diferente de amalgamar las categorías de ficción y documental, llegando incluso al extremo de no poder inferir claramente la articulación entre ambas a partir del simple visionado del texto audiovisual.

Filmado en la provincia de Santa Fe, el relato está centrado en un joven que, durante su franco en el Servicio de Infantería, deja el cuartel para visitar a su familia en el campo. Desde los créditos, que se combinan con imágenes fijas de situaciones que el film posteriormente retratará (FIG. 8), se presenta la voz en *over* del protagonista, la cual guiará el recorrido por su historia familiar y personal, sus deseos, sentimientos y pensamientos. Ahora bien, el cortometraje se organiza en realidad en tanto una ficción con impronta documental. Los padres del joven “son interpretados por dos actores y el conscripto por un muchacho que vivía en la zona en que se rodó el film” (Aimaretti, Bordigoni y Campo, 2009: 390), así como también el escritor Juan José Saer colaboró en el guión. La hibridación de categorías fílmicas proviene del hecho de que, a pesar de contar con estos elementos propios de la ficción, el corto es filmado en el mismo espacio que se quiere retratar, presenta los hechos como si su base fuera real, y los actores interpretan personajes cuya verosimilitud permite que se los tome como sujetos reales inmersos en las problemáticas abordadas; rasgos propios del modelo documental.

El corto muestra la estadía del joven en su casa durante el día libre, enmarcada por el viaje en micro –tanto en la llegada como en la partida– donde podemos apreciar tomas subjetivas del protagonista a través de la ventana (FIG. 9) que denotan la nostalgia que siente este al estar alejado de su familia y de su tierra, reforzada luego dicha situación por sus propias palabras. Palabras que, en su recorrido, tendrán espejo y reflejo en las imágenes ofrecidas. Por ejemplo, cuando menciona el largo camino desde la ruta hacia su casa, la cámara se toma un tiempo para mostrarnos al muchacho en su andar. Luego,

en el hogar, expresa la falta que causa su ausencia y la rápida disposición para colaborar con las tareas; entonces observamos al joven en diferentes acciones cotidianas de trabajo en la tierra (FIG. 10). El almuerzo en familia y el momento de la siesta son otras de las situaciones que la cámara contempla, siempre cerca del protagonista. Esta, asimismo, a través de sus *travelling* de acompañamiento, permite sacar a la luz la interioridad del personaje que luego el mismo reafirma con sus expresiones verbales. Deambulando pensativo en las orillas del río exterioriza su deseo de vivir siempre allí – en contraposición a la ciudad donde se encuentra el cuartel– aunque la vida no sea muy buena, ya que en realidad “nosotros somos los únicos que podemos mejorarla”.

En conclusión, tanto la temática, el impulso referencial, el registro realista, como la voz en *over* y el despojamiento de la puesta en escena, nos conducen a etiquetar al cortometraje como un documental de corte social. No obstante, datos contenidos en los créditos –nombres de los actores y guionista– e información obtenida del paratexto, nos permiten afirmar que estamos frente a una historia ficcional representada por actores cuya impronta documental termina por cubrir y sobrepasar las marcas de la ficción.

6.3.2.- Ficciones experimentales

La verdadera historia de la primera fundación de Buenos Aires (Fernando Birri, 1959) fue producido por León Ferrari y se enmarca dentro del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. A partir de un cuadro del pintor argentino Oski (Oscar Conti) como único elemento visual (FIG. 11) y a través del testimonio de Ulrico Schmidl que es relatado por una voz en *over*, la cámara narra la expedición de Pedro de Mendoza en el SXVI. El propio Fernando Birri ha pensado a este film como una obra experimental, y en parte lo es. Sin embargo, su forma y sustancia expresiva, y la materia del contenido, dejan entrever una mixtura de registros, categorías y modalidades. Como parte de la reflexión en torno a la mezcla entre lo documental y lo ficcional en la obra de Birri, y a propósito de este film, María Aimaretti, Lorena Bordigoni y Javier Campo expresan que “es una forma de registro de la realidad, de la superficie del cuadro, a la vez que, mediante el montaje y la voz *over*, construye una narración y una temporalidad ficcional” (2009: 379). De este modo la voz en *over*, el ojo de la cámara y el montaje – entre planos e interno al cuadro fílmico– se constituyen en tanto principios estructurales que le imprimen al cuadro una espacialidad y temporalidad cinematográfica;

responsables estos recursos de la impronta ficcional que alcanza el relato. A su vez, el sentido de movilidad que adquieren las figuras al interior de la pintura aproxima al film hacia la estética del dibujo animado, sin contar precisamente con la animación como técnica para generar el movimiento.

El corto se inicia y culmina a modo de relato histórico dentro de un libro. Las hojas pasan hasta que nos detenemos en el capítulo uno donde en miniatura está inserta la pintura mencionada. De inmediato la cámara se aproxima lentamente hacia esta cubriendo la totalidad del cuadro fílmico. A partir de entonces, el despliegue de la cámara y el montaje se complementarán con el testimonio en *over* para generar situaciones conflictivas y de tensión. Mencionamos sólo algunos de los mecanismos y procedimientos utilizados. Cabe destacar que el relato en su totalidad se desarrolla a partir de encuadres cerrados sobre las figuras, lo que posibilita focalizar en los diferentes fragmentos que componen la pintura (FIG. 12). En primer lugar, rescatamos una serie de barcos en el agua que apuntan hacia el margen derecho, y la cámara que barre en sentido opuesto con la intención de simular el movimiento real. Por ejemplo, otro modo de engendrar el progreso narrativo consiste en presentar un montaje sucesivo de planos fragmentarios que, gracias al relato en *over*, obtienen unidad y temporalidad: la secuencia que narra cómo los indios querandíes cazan su presa, la juntan y beben su sangre es exhibida a través de tres recortes diferentes del cuadro. Otra forma de producir una sensación de movimiento por medio del montaje radica en fragmentar en dos planos cerrados los componentes de una misma acción: el indio dispara una flecha y en el plano siguiente vemos el impacto de esta. Por otra parte, el paso del tiempo es representado asimismo gracias al montaje y a la cámara: la repetición del mismo movimiento rápido de cámara entre Pedro de Mendoza comiendo en su mesa y un servidor que le lleva la comida, señala la rutina. A su vez, se recurre al montaje alternado entre un fragmento que reúne a los querandíes y otro que reúne a los soldados españoles para *fabricar* el enfrentamiento. Por último, el temblor de la cámara y el desenfoco son a su vez recursos que le brindan verosimilitud a los hechos narrados. El primero lo encontramos en derredor a un soldado que dispara el cañón, y el segundo, acompañado del temblor, se utiliza con el propósito de generar una sensación real de fuego (FIG. 13). Es decir que estos procedimientos permiten al mismo tiempo otorgarle al continuo de imágenes un sentido dramático pero también un acercamiento a lo real.

Finalmente, la cámara se aleja de a poco para mostrar el cuadro de manera íntegra. Luego, retornamos a la imagen de la pintura dentro del libro y desembocamos en la última página que contiene la inscripción de *fin*. En definitiva, podríamos catalogar a este film breve como una ficción histórica atravesada por una estructura experimental sobre la base de un registro documental donde la materialidad de las imágenes resulta poco convencional.

En *Buenos Aires en camiseta* (Martín Schor, 1963) el procedimiento es similar al del film anterior aunque la imagen-soporte y la temática son completamente diferentes. A partir de una serie de dibujos de Calé (Alejandro del Prado) y una voz en *over* narradora, el cortometraje construye, a través de la cámara y el encuadre como elementos centrales, una mirada caricaturesca y arquetípica del porteño en los años cincuenta y sesenta, poniendo en escena tópicos como el trabajo, el matrimonio, el tiempo libre y las costumbres. Movimientos de cámara horizontales y verticales, *travelling* de acercamiento, montaje en contrapunto y focalizaciones que derivan en planos detalle de fragmentos de los dibujos, se complementan con una voz en *over* que intercala en su discurso un lenguaje impersonal y distintos tipos de registro, tonadas y modulaciones—“pasó algo pasó”—, otorgándole al entramado visual un carácter narrativo.

El film se compone de bloques temáticos que se corresponden al desarrollo de la vida cotidiana, personal y familiar del porteño adulto, acompañados en la banda sonora por el género tanguero. El corto comienza con el acto de despertar un lunes por la mañana y prosigue con el viaje en colectivo hacia el trabajo (FIG. 14), donde se describen las peripecias comunes y las formas usuales de soportar dicha travesía. Luego pasamos al ámbito del trabajo del hombre que se contrapone con los quehaceres de la mujer en el hogar, atravesado por un gesto irónico y paródico mediante el cual se alude al gasto que genera la mujer y la voz narradora que menciona aquello que vemos en imágenes: “cada vez que uno come se siente así” —la imagen de un hombre masticando dinero (FIG. 15)—. Asimismo se abordan tópicos como el amor, el noviazgo y el matrimonio; la política; el ocio del fin de semana; el descanso y el fútbol, para retornar nuevamente a la rutina.

Como conclusión, y al igual que en el cortometraje previo, la cámara, el montaje y una voz en *over* le confieren movimiento y progreso narrativo a una serie de dibujos-caricaturas que tematizan la vida del hombre porteño. En esta oportunidad, la voz en

over no se erige en tanto testimonio documental sino que ejecuta la conducción del relato y pone en palabras el pensamiento y sentimiento de las figuras-personajes cuyos rostros acompañan dichas expresiones verbales. En este sentido, podríamos etiquetar al film como una ficción costumbrista experimental, puesto que la narración se organiza a través de un montaje-*collage* de dibujos fijos donde el único movimiento está determinado por el recorrido dinámico y articulador de la cámara cinematográfica.

Campos bañados de azul (Silvestre Byron, 1971) –financiado por la productora del propio realizador, Filmoteca– se erige como una ficción experimental con referencias al contexto social y cultural de producción del film. El corto cuenta la historia de un joven que, harto de su familia, huye del hogar para tener una experiencia liberadora junto a otro joven con el cual establece un romance. Ahora bien, la transgresión no es simplemente temática sino fundamentalmente formal.

Luego de unos planos iniciales donde vemos a un joven viajando en tren, combinados con ocularizaciones a través de la ventana (FIG. 16), una voz en *over* particular hace su aparición. Es la voz del propio realizador que en principio describe las coordenadas espacio-temporales de la acción –“Villa Urquiza, abril de 1971”– y presenta a los personajes: “Sergio, el protagonista”. No obstante, este narrador no sólo restablece información contextual –“es la época de Lanusse”–, lo que formaría parte de las didascalias en términos teatrales, sino que asimismo es el encargado de reponer aquello que los personajes dicen –los parlamentos–, a los cuales vemos únicamente modular. Sergio, la madre y el padrastro desayunan y es el narrador quien expone los diálogos. A su vez, este enunciador que se inscribe en el enunciado, se arroga para sí la función del meganarrador que organiza y ordena el relato: la madre, a través de las palabras del sujeto enunciador, expresa que su hermano iría ese día a comer. Acto seguido, la voz en *over* nos enseña al hermano a través de una imagen de dicho personaje entrando a la casa, anticipando una situación que sucederá posteriormente en la línea temporal del relato. Luego, la acción retorna al plano temporal presente. De este modo, como bien señala Ricardo Parodi: “Así el relato es desarrollado extradiegéticamente y el dispositivo de base es denunciado como tal (aunque no seriamente afectado). Es como un intento de volver el cine a sus elementos mínimos, primarios o primitivos” (1995, parra 9). Estamos frente a un claro gesto metadiscursivo.

Mientras que por momentos –durante los regaños de la familia al muchacho– la cámara se emplaza frente al personaje que habla o escucha, es decir, la voz narradora que dirige las palabras guía a su vez de forma articulada su correlato en la imagen; por otros, el enunciador comenta la escena –“un momento de paz”, “el desayuno termina pero la discusión sigue en *off*”– y la cámara se posa tendidamente sobre el rostro de Sergio (FIG. 17). Después de un fundido a negro el tiempo ha transcurrido y la voz en *over* funciona como indicador temporal: “mediodía”. Un nuevo fundido nos lleva a la secuencia previa a la experiencia mística que tendrá el protagonista. La madre se pinta las uñas, el tío toma un café y Sergio ayuda a su padrastro a limpiar el auto, instante en que la voz del realizador anticipa la culminación de la historia a través de la vía iniciática, “lo que va de una existencia profana a una experiencia estética del universo” (FIG. 18). El personaje cierra los ojos y a través de una elipsis, donde no queda claro si se trata de un nexo causal o del pasaje a otro plano de realidad, vemos al joven en un parque iniciando el contacto con otro muchacho junto al cual posteriormente recorre las vías del tren y una edificación en ruinas para finalmente adentrarse en un encuentro sexual.

Por lo examinado, podemos afirmar que este cortometraje presenta una narración ficcional que incluye personajes pero al mismo tiempo exhibe una enunciación extremadamente marcada como consecuencia de la fuerte inscripción del enunciador en el seno del enunciado; gesto autorreflexivo y metadiscursivo de corte experimental.

6.3.3.- Documentales experimentales: hacia un modo ensayístico

La pampa gringa (Fernando Birri, 1963), gestado en el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, puede ser rotulado como un ensayo audiovisual que, a partir de un *collage* heterogéneo de materiales constituido por fotografías, filminas, dibujos y mapas, narra la historia de los inmigrantes de la zona de la pampa en el centro de nuestro país. El film está dividido en bloques separados por intertítulos extraídos de diferentes poemas, y cada sección se desarrolla bajo procedimientos que ponen el acento en la autoconciencia enunciativa.

Ya desde los créditos apreciamos esta reflexión sobre el propio dispositivo fílmico, puesto que las figuras de los distintos técnicos que trabajaron en el film aparecen una al lado de la otra, fotograma a fotograma, alrededor de una vieja cámara y sobre el dibujo

de un telón (FIG. 19). En el prólogo, el mecanismo que propone el texto fílmico consiste en una sucesión de diapositivas en donde aquella que está por entrar se superpone a la vigente, de forma horizontal (FIG. 20). Son fotografías sobre la geografía del lugar y retratos de los *gringos* inmigrantes. La voz en *over* que entrelaza locuciones poéticas y descriptivas junto con una música folclórica típica de la región resaltan un tema realista, nacional y popular que a primera vista contrasta con la artificiosidad del tratamiento expresivo, el cual evidencia el carácter convencional del quehacer cinematográfico y trae a la memoria los inicios del cinematógrafo. No obstante, como bien señalan Aimaretti, Bordigoni y Campo, “el uso de intertítulos y el paso de una imagen a otra un tanto rudimentario (efecto explícitamente buscado) recuerdan los primeros pasos del cine y permiten pensar en cómo Birri reflexiona sobre los escasos recursos y archivos con los que contó para representar un fragmento de la historia de los inmigrantes” (2009: 381). Es decir que, la reflexión y experimentación en torno al lenguaje fílmico responden a un ejercicio de memoria histórica. La forma del contenido y de la expresión están íntimamente vinculadas.

Continuando con la progresión del relato, el primer intertítulo (FIG. 21) da pie a la historia de un hijo de inmigrantes trabajadores de la tierra. Esta es presentada a través de una cámara que recorre fotos fijas mediante *travelling* de acercamiento y movimientos horizontales, *zoom* y focalizaciones. El segundo intertítulo abre un bloque dedicado a la participación política del inmigrante en calidad de ciudadano. Aquí destacamos dos recursos reflexivos que acompañan al montaje de imágenes fijas. En primer lugar, la cámara que se introduce en ciertas palabras de la carta de ciudadanía –como *libertad* y *justicia*–, de forma sucesiva. Luego, la voz en *over* expone un gesto autoconsciente al intervenir en el acontecer visual: la imagen en movimiento de una carrera de autos se congela al tiempo que la voz narradora se sorprende y expresa que eso pasará tiempo después; pidiendo la vuelta hacia atrás de las imágenes, acción que se le concede. Por último, el tercer episodio es el más experimental, tanto por la dispersión de los tópicos – el trigo, el pan, la memoria– como por la estructura: aquí se combina el método de la diapositiva, esta vez en sentido vertical, el acercamiento y alejamiento sobre imágenes fijas, y el cierre en iris (FIG. 22), otro recurso del cine de los orígenes que marca esta presencia constante del dispositivo. Finalmente, la autoconciencia narrativa no escapa al cierre del film donde a modo de diapositiva entra al cuadro la inscripción de *fin*, que en primer término es puesta al revés.

A partir de lo dicho podemos constatar que este cortometraje experimenta con el lenguaje cinematográfico y reflexiona sobre el medio expresivo de modo evidente en miras a construir un relato documental que narra un fragmento de nuestra historia nacional.

Spilimbergo (Jorge Macario, 1961) es una creación del Taller de Cine que versa sobre la obra plástica del artista homónimo. El film contiene únicamente imágenes fijas de los cuadros y grabados del autor, pero no por ello se manifiesta como una simple sucesión de fotogramas. La cámara y el montaje –recursos definitivos y distintivos del arte cinematográfico– le imprimen a los cuadros movimiento, circulación y dinamismo.

El cortometraje se inicia con dibujos del artista intercalados entre los créditos. De inmediato el *travelling* de acercamiento a las representaciones pictóricas irrumpe, convirtiéndose en una de las figuras centrales que se repetirá con frecuencia a lo largo de las distintas secuencias que estructuran el film breve. De este modo, la cámara realiza la función de la mirada humana que recorre completamente la pintura para luego focalizar, recortar el campo visual en planos cerrados de diferentes fragmentos del cuadro (FIG. 23 y 24). La cámara entonces descubre los distintos sectores del mismo, a través de movimientos rápidos y repeticiones, siempre remitiendo finalmente a un plano general de la imagen íntegra de la pintura –reforzando la perspectiva acelerada de la técnica plástica utilizada–. En este sentido, movimientos horizontales, verticales, alejamientos y acercamientos se suceden una y otra vez otorgándole a la imagen bidimensional un sentido de espacialidad cinematográfica. Por momentos la armonía y el ritmo pausado se quiebran mediante un movimiento brusco de cámara acompañado generalmente por una modificación en la banda sonora, en correspondencia con el motivo del cuadro que es explorado en ese preciso instante: por ejemplo, la escena que contiene un caballo y dos personajes aterrorizados se complementa con una música de tensión. Por otra parte, en torno a ciertas pinturas sobre personas, la cámara y el montaje construyen un efecto narrativo, más claro aún que en los casos anteriores: después de unir por corte directo a dos personajes que en el cuadro se encuentran distanciados, la cámara, a partir de un primerísimo plano del rostro, se acerca con la intención de introducirse en el ojo de la figura retratada.

Promediando el cortometraje hace su aparición una voz en *over* poemática y expresiva que le agrega mayor sensibilidad a las imágenes. Luego, no sólo pinturas con colores saturados son exhibidas sino también grabados en blanco y negro, y estos son presentados asimismo por medio de formas experimentales: a través de movimientos giratorios; detrás de una especie de telón teatral donde un velo negro cubre y descubre las obras (FIG. 25); a partir de un mecanismo similar al del pasaje de diapositivas –como si estos fuesen fotogramas de una película que muestra su propio acontecer espacial–. Finalmente, el cortometraje concluye con una representación plástica de Lino Enea Spilimbergo en pleno proceso creativo y apuntando su mirada hacia la posición de la cámara (FIG. 26); gesto autorreflexivo que equipara al pintor como creador de los cuadros con el director como creador de las imágenes audiovisuales.

En definitiva, las potencialidades del lenguaje cinematográfico a través del abanico de posibilidades que principalmente brindan la cámara, el encuadre y el montaje, se articulan con la realidad visual y concreta de la obra plástica de un artista nacional, evidenciando la conciencia sobre el dispositivo fílmico en un documental conceptual, construido de forma experimental, que se acerca al cine-ensayo.

En *Homero Manzi* (Edmund Valladares, 1962/63), producido por Estudio Forma W en colaboración con el Instituto Nacional de Cinematografía, la banda de sonido tiene el mismo peso sustancial que la banda de imagen, y la articulación entre ambas conforman este homenaje audiovisual y ensayístico sobre el poeta, letrista, político y autor de tangos –entre otras cosas– que da origen al film. Este breve cortometraje está vertebrado entonces por el recitado en *over* de versos y estrofas de dos poemas –“Hombre” y “Contestaciones para acunar tu infancia”– y cuatro letras de tangos –“Arrabal”, “Che, bandoneón”, “Discepolín” y “Sur”– que ha escrito Homero Manzi a lo largo de su vida, y que brotan esporádicamente de forma fragmentaria en compañía de la música de dichos tangos. Y lo hacen, de forma contrapuntística, sobre imágenes de pinturas que el director del film y artista plástico ha realizado para la ocasión, intercaladas con fotografías del propio Manzi (FIG. 27). Estas obras pictóricas se encuentran en estrecha relación con la banda sonora y con los retratos fotográficos, puesto que ponen en escena motivos vinculados al mundo y la cultura del tango –situaciones, vestimenta, instrumentos y locaciones–; en algunas oportunidades de modo figurativo (FIG. 28), y en otras de forma abstracta (FIG. 29).

Cabe destacar que, como en el cortometraje anterior, todas las imágenes son fijas. Nuevamente el movimiento de la cámara y el encuadre son los recursos que se utilizan, en esta ocasión, para amalgamar y asociar ambas bandas. Cuando el ritmo de la música es suave, leves *travelling* laterales y verticales junto con lentos acercamientos se apropian de las pinturas; mientras que si el ritmo del tango es dinámico, el montaje interno al cuadro se acelera. Rescatamos una de las últimas secuencias donde la estructura se vuelve aún más experimental: el vaivén del foco sobre una pintura se conjuga con un movimiento pendular de la misma, complementado por barridos y *travelling* en diferentes sentidos en sintonía rítmica con la banda sonora.

Discepolín (Edmund Valladares, 1963/66), financiado por el mismo pequeño estudio que produjo su corto anterior, mantiene con respecto a *Homero Manzi* algunas similitudes pero también diferencias en cuanto a la materia del contenido y la forma de expresión. En principio, el tango y el homenaje están asimismo presentes –esta vez se trata del compositor, músico, dramaturgo, actor y director Enrique Santos Discépolo– y la estructura de la banda de sonido se organiza, de igual modo que en el caso previo, a través de la letra y música de cuatro tangos del artista abordado interpretados vocalmente por la cantante Tania (Ana Luciano Divis) que por momentos aparece en imágenes: “Yira... yira”, “Cambalache”, “Qué sapa señor” y “Tormenta”.

Ahora bien, la banda visual no se ha gestado de forma pictórica para evocar elementos tangueros sino que estamos frente a un montaje de material de archivo universal que pone en imágenes el contenido social de la letras de los tangos escogidos. En este sentido, el carácter documental-referencial es evidente y explícito. Por otro lado, prácticamente la totalidad de las imágenes está incorporada al film en soporte negativo, procedimiento experimental que genera un extrañamiento sobre el entramado visual.

El film se inicia con imágenes de la clase aristocrática –carruajes (FIG. 30), el juego, la belleza y las mascotas, un desfile de modas– intercaladas con un breve plano de un desfile militar y una estrofa de “Yira... yira...” que dice: “Verás que todo es mentira, / verás que nada es amor, / que al mundo nada le importa, / yira... yira... / Aunque te quiebre la vida, / aunque te muerda un dolor, / no esperes nunca una ayuda, / ni una mano, ni un favor”. Luego, los primeros versos de “Cambalache” son entonados por

Tania, cuyo rostro aparece frente a cámara, para continuar posteriormente con un montaje de imágenes de diferente naturaleza: un tiburón se come a otro pez; una bomba cae al mar; un montaje paralelo entre un avión que despegue y el aleteo de un pez, entre una pelea de *box* y una riña de gallos; tanques y helicópteros; imágenes del Ku Klux Klan (FIG. 31), situaciones colocadas en una sucesión continua cada vez más agitada. Una nueva imagen del rostro de Tania –esta vez en negativo (FIG. 32)– da pie al tercer tango aludido, “Qué sapa señor”, cuya estrofa inicial⁸ se acompaña en la banda visual con las escenas previas al asesinato de John F. Kennedy y un edificio que implosiona, entre otros fotogramas. Finalmente, la última estrofa de “Tormenta” –un llamado a Dios– se inscribe sobre un montaje de imágenes de baile y fiesta. Como coda, el cortometraje concluye con una imagen de Discépolo por medio de una breve animación de su rostro y sus manos.

En síntesis, ambos cortometrajes plantean un trabajo expresivo en relación a las bandas de imagen y sonido con la intención de ofrecer un homenaje audiovisual acerca de dos figuras centrales del tango y la cultura argentina. La visión particular que el cineasta desea transmitir sobre el personaje valorizado se construye a partir de un ensayo en donde el carácter referencial –las pinturas, las canciones, las imágenes de archivo– es atravesado por la experimentación del lenguaje cinematográfico y la estructura del relato –presencia evidente del montaje, la cámara, la manipulación de la imagen–, poniendo en primer plano la reflexión sobre el dispositivo.

Por otra parte, *Guernica* (Alfredo Mina, 1971), subsidiado por el Fondo nacional de las Artes, retoma la metodología de abordaje de *Spilimbergo* y *Homero Manzi* sobre pinturas y dibujos de Pablo Picasso. A su vez, incorpora referencias documentales evidentes como en *Discepolín*, en este caso en torno al bombardeo del pueblo de Guernica durante la Guerra Civil Española. Asimismo, añade un trabajo experimental sobre la banda sonora.

El cortometraje comienza con una articulación de imágenes fijas y en movimiento de una plaza de toros, alternando en un breve pasaje dichas imágenes en soporte negativo. De inmediato asistimos a un montaje de sucesión rápida de fotogramas sobre el mismo

⁸ “La tierra está maldita / y el amor con gripe, en cama. / La gente en guerra grita, / bulle, mata, rompe y brama. / Al hombre lo ha mareado / el humo, al incendiar, / y ahora entreverao / no sabe dónde va. / Voltea lo que ve / por gusto de voltear, / pero sin convicción ni fe”.

tópico para desembocar en imágenes de archivo aéreas del bombardeo a Guernica, al tiempo que oímos en la banda sonora una música de percusión que genera tensión. Luego, fragmentos y dibujos completos del artista plástico que se suceden a gran velocidad (FIG. 33) derivan en un fundido a negro y la posterior fotografía de Picasso en el acto mismo de la creación (FIG. 34). Esta suerte de prólogo prosigue con una cámara que recorre a través de un encuadre extremadamente cerrado las líneas y contornos de diferentes dibujos, pudiéndose apreciar la textura y el relieve del trazo mientras que sonidos disonantes invaden el campo sonoro. La música de percusión y tensión retorna cuando por montaje directo nos trasladamos unos breves instantes al *Guernica*, figura central del film. Los créditos entonces dan pie al núcleo medular del corto que tiene por subtítulo “un grito de ira”.

Esta sección media entonces está conformada principalmente por fragmentos del famoso cuadro, otros dibujos del autor e imágenes de archivo documentales. La misma se inicia mediante movimientos giratorios sobre una de las figuras del *Guernica* (FIG. 35) –leitmotiv de dicha sección– y continúa con una cámara que se inserta dentro de otra figura y por difuminado –y montaje– sale de otra. Este mecanismo, junto con el movimiento giratorio para un lado y el otro, se repetirán y se intercalarán con acercamientos a diversos dibujos que contienen motivos similares a los del cuadro capital, y con registros documentales de aviones de guerra, bombas que caen del cielo, explosiones (FIG. 36) y una fotografía de testigos observando la catástrofe. En el tramo siguiente una nueva serie de dibujos es acompañada por la misma música de percusión constante a la cual se agregan nuevos sonidos disonantes y una suerte de balbuceos incomprensibles. Reiterados movimientos giratorios sobre diferentes dibujos y sectores de la pintura se articulan con imágenes de archivo en torno al pueblo destruido. Un último procedimiento le da al cuadro una aproximación más vívida: la focalización de la cámara en la bombilla que vuelve intermitente la iluminación del corto. Esta bombilla que en el cuadro está en el centro de la escena que ella misma ilumina se podría analogar con el ojo de la cámara que atestigua el horror, tanto en las representaciones artísticas como en las imágenes documentales. Finalmente el cortometraje concluye con un paneo general sobre la obra plástica en su plenitud.

Por lo dicho, este film breve combina un registro visual sobre una parte de la obra artística de Pablo Picasso con material de archivo documental acerca del hecho social

inspirador de esta producción pictórica. El abordaje experimental de ambas materialidades, junto con una banda sonora autónoma, expresiva y metafórica, convierten al cortometraje en un ensayo audiovisual donde el arte y la preocupación social están tan imbricados como en la obra que lo sustenta y le da razón de ser.

Por último, *Kechuografías* (Héctor Franzi, 1964), producido por la Asociación de Realizadores de Cortometraje, podría ser catalogado como un documental de impronta social y cultural ya que, como bien indica la inscripción inicial del film, “basa sus dibujos en las ornamentaciones que adornan la alfarería prehistórica de la civilización chaco-santiagueña”, zona geográfica situada al norte de la Argentina. Sin embargo, el carácter experimental de la estructura del corto, sobre todo por la ausencia de narración aunque también por el trabajo particular del montaje y la incorporación de la animación, colocan a este film breve dentro de este núcleo particular al interior del corto híbrido.

El film se compone de cinco bloques de dibujos que representan símbolos de las divinidades, con rasgos humanos y de animales, rozando en algunos casos la pura abstracción. En el primero reconocemos tres procedimientos: el cambio de figura y fondo a través del fundido directo y fundido encadenado, y el pasaje marcado por una modificación en la iluminación (FIG. 37); la intervención de la animación en el medio de las figuras, principalmente alrededor de los ojos de estas; el acercamiento de cámara hacia las mismas y la variación de tamaños. Esta primera entrega se acompaña de una melodía ejecutada por un instrumento de viento típico de la zona. En la segunda sección el montaje de imágenes –nuevas figuras– está en consonancia rítmica con la música, es decir, la acentuación en la banda sonora, basada en la percusión y un sonido de viento vibrante, es la que dirige el corte en la imagen (FIG. 38). En el tercer grupo, la percusión y la flauta marcan el ritmo de figuras similares a las anteriores a las cuales se suman otras completamente abstractas (FIG. 39). En la cuarta retorna la estrategia de la segunda: el montaje en función de la banda sonora. La cámara se acerca hacia la figura –o también se aleja de ella– con cada nota del instrumento de viento. Finalmente, en el quinto y último bloque, figuras fijas y animadas se inscriben en una superficie arenosa imprimiéndole a la imagen plana el sentido de la textura (FIG. 40).

Resumiendo, este registro audiovisual animado de una expresión del arte prehistórico estaría en condiciones de ser interpretado desde una perspectiva documental de índole

social. No obstante, la experimentación en la estructura del film y la exploración de las potencialidades del lenguaje fílmico –a través del montaje, el encuadre, el movimiento de cámara y la articulación rítmica con la banda de sonido– conforman asimismo un entramado visual y sonoro despojado de cualquier referente externo. En esta oportunidad, la disolución de las fronteras entre ambas categorías es tal que no hay otro modo de abordar textualmente dicho ejemplo que no sea a través de la mixtura de los modelos.

6.3.4.- Hibridación radical en el cruce de las tres categorías principales

El bombero está triste y llora (Pablo Szir y Elida Stantic, 1965) fue producido por el Grupo Diagonal y realizado con un subsidio del Fondo Nacional de las Artes. En el rubro técnico participaron dos de los exponentes más influyentes de toda una época – Antonio Ripoll en montaje y Ricardo Aronovich en fotografía– cuyo sello podrá apreciarse plenamente en la construcción visual del film. En cuanto a la modalidad de alternatividad estética, aquí se combina una impronta documental sobre pinturas y dibujos realizados por niños, una estructura experimental que vincula situaciones dispares junto con juegos ópticos y lumínicos, y un cierto desarrollo narrativo –aunque fragmentario– con la presencia de actantes, que roza los límites de la ficción.

El cortometraje comienza con voces infantiles de fondo y un niño preparando las herramientas para pintar (FIG. 41); intercaladas estas imágenes inaugurales en los créditos pintados a mano a través de una caligrafía infantil (FIG. 42). Luego, el título del film aparece pintado sobre el dibujo que el niño estaba realizando en esta suerte de introducción. Consecutivamente se inicia un entramado de situaciones, muchas de las cuales no estarán vinculadas entre sí por medio de una lógica causal. Un solo elemento las emparenta: la figura del niño, ya sea en tanto presencia física como así también en relación a su producción artística material. Y otro dato a destacar es la construcción performática de los personajes en aquellas escenas que claramente no se abordan desde la vertiente documental. Como en algunos de los films breves analizados en el capítulo cinco, aquí también los personajes están desprovistos de psicología y son considerados en tanto actantes que llevan a cabo determinadas acciones.

En primer lugar, observamos al niño del prólogo que prende y apaga la luz de su cuarto al tiempo que la cámara recorre todo el espacio –repleto de muñecos y juguetes– de

forma semi-circular. Por corte directo, sin ligazón lógica, el mismo niño se encuentra en la calle por la noche y el juego de luces que provoca el semáforo tiñe su rostro de diferentes colores (FIG. 43). Esta escena experimental de ensoñación culmina con emplazamientos de cámara en contrapicado sobre los carteles luminosos de la ciudad. De inmediato, a través de un difuminado, nos trasladamos por montaje directo a una sucesión de pinturas donde la relación entre los encuadres y el movimiento de cámara genera una narración que involucra, entre otras cosas, a la figura del bombero. Nuevamente, sin conexión alguna, continuamos con otra situación: una niña se encuentra con su padre –cuyo cuerpo se exhibe fragmentado, casi en fuera de campo– y acto seguido arroja su muñeca al suelo, gesto que dispara una nueva serie –corta– de pinturas sobre los motivos de una niña, una muñeca y una familia. Inmediatamente nos introducimos en el taller de pintura de un colegio donde niños experimentan con diferentes técnicas y materialidades, hecho que resulta reflejado en la propia imagen fílmica puesto que uno de ellos filtra su visión a través de un *collage* de celofán, lo que deriva en una toma subjetiva en la cual se plasman los cambios de tonalidad. Esta escena podría catalogarse como documental-experimental.

Ahora bien, la secuencia siguiente vincula escenas completamente disímiles: de los niños en una iglesia contemplando las figuras religiosas en *vitreau* pasamos a un taller en el cual se fabrican los diferentes componentes de una calesita para chicos, y estas imágenes se intercalan con juguetes animados sobre un fondo blanco a través de una estética publicitaria, para proseguir con imágenes de un jardín de infantes y sus niños en pleno proceso creativo, de un modo similar a la escena anteriormente detallada. Luego, las obras plásticas vuelven a ocupar el cuadro fílmico en su plenitud, y la cámara recorre y focaliza distintos fragmentos de las mismas (FIG. 44) –como en varios de los cortos analizados dentro de este núcleo–.

La última secuencia articula un acto-situación u objeto real con dibujos donde estos aparecen representados. De los cuatro motivos que adscriben a este procedimiento, en el primero se explicita la relación entre la mirada del niño y la obra producida: la presencia del niño en el zoológico que observa a los diferentes animales se intercala con dibujos y pinturas de animales como si estos fueran el resultado –que efectivamente lo son– de una perspectiva infantil sobre aquellos. Lo mismo sucede con las imágenes de un partido de fútbol, la figura de un barco y un camión de bomberos que también tendrán

su representación artística. Finalmente el cortometraje acaba con el mismo dibujo que sostiene al título del film, esta vez mediante la inscripción de *fin* pintada sobre aquel.

Como conclusión, la experiencia del arte en los niños en tanto eje central del film está rodeada y atravesada por situaciones autónomas –performáticas en algunos casos– cuyos lazos vinculares no son lógicos. El enfoque documental sobre el proceso creativo del niño se rompe con aquellas escenas donde personajes infantiles insinúan acciones construidas en el borde de la ficción que escapan al núcleo medular del film; el cual a su vez incorpora de forma experimental animaciones, juegos ópticos e imágenes subjetivadas, en compañía de una música electrónica que se erige como significante expresivo independiente.

Grabas (Arnaldo Valsecchi, 1974), cuyo subtítulo es “Gráficos de Buenos Aires”, fue financiado por el Fondo Nacional de las Artes y se aboca al Grupo Grabas establecido hacia comienzos de los años setenta por Delia Cugat, Sergio Camporeale, Pablo Obelar y Daniel Zelaya. Ahora bien, el corto no se constituye como un documental tradicional que recorre de forma (crono)lógica la vida y obra de los artistas, aunque tampoco se cimienta en tanto ficción convencional con personajes y una acción dramática que progresa hacia un clímax. De un modo similar al film breve anterior, los personajes se rigen como sujetos performáticos y los nexos causales entre las diferentes escenas del relato se encuentran debilitados, en esta oportunidad, bajo la organización de episodios señalados y numerados que poco tienen en común.

El corto se inicia con un prólogo en el cual la voz en *over* de Marcos Mundstock profiere un texto poético de Pedro Orgambide donde se presenta a los artistas –mientras los vemos caminando por la calle– a quienes se los define como los “subversivos de la ciudad”. Luego, se suceden los bloques temáticos que no disponen vinculación causal alguna. En el primero, la cámara se emplaza frente a fachadas de diferentes edificios antiguos para luego alejarse de otras que se encuentran destruidas y finalmente realizar un movimiento rápido de forma vertical sobre edificios modernos que culmina con un plano donde se refleja el sol. Esta secuencia está acompañada por sonidos disonantes. En el segundo observamos dos situaciones: un ciego caminando por la calle y dos predicadores recolectando dinero. No hay una proyección psicológica sobre estos personajes ni tampoco se conforma la situación desde una impronta documental. En el

tercero, la cámara recorre en un vehículo las calles de la ciudad contemplando la basura concentrada para focalizar luego la atención sobre los recolectores de residuos durante la acción de recolección y descarga de los desechos. En el cuarto bloque, la cámara filma la sirena de una ambulancia en su recorrido y asimismo logra captar a la ciudad por la noche y sus carteles luminosos (FIG. 45).

La quinta y última sección se manifiesta como una sumatoria de las otras cuatro, aunque no se trate de una asociación directa y racional puesto que pocos elementos en común encontramos entre este último bloque y los anteriores. En principio podemos advertir a los cuatro artistas reunidos discutiendo un proyecto (FIG. 46). Estos modulan pero sus palabras están silenciadas por el sonido de fondo de una partida de *bowling*, espacio concreto donde ellos se encuentran. Acto seguido nos trasladamos al taller dedicado al grabado en serie. Al comienzo, cada uno se halla en una situación autónoma. Después, todos combinan sus tareas en una actividad conjunta la cual se repite con pequeñas variaciones: cambia el motivo del grabado, el sujeto que maneja la máquina, la persona que cuelga los grabados, quien descansa fumando un cigarrillo. Luego de que la cámara realice un recorrido sobre los grabados colgados (FIG. 47) asistimos a un montaje de las diferentes obras –cuyo contenido es abstracto– que ocupan la totalidad del cuadro fílmico. Finalmente, un montaje intercalado con imágenes de los episodios anteriores – el camión de residuos, el ciego, la sirena– da pie a la preparación de la muestra en una galería, última secuencia del film. Siguiendo la línea de no causalidad entre las escenas y motivos sin asociación lógica, estas imágenes redoblan la apuesta experimental: el público que ingresa a la galería mientras los artistas se hallan presentes es ciego – posible vinculación no explicitada con el tópico del segundo bloque– y sus gestos, muecas y actitudes extrañas trascienden el registro de tipo documental. Como coda, dos personas desnudas acuden a la sala y se detienen frente a uno de los cuadros al tiempo que la cámara se aleja manteniendo la perspectiva y abarcando a los sujetos y a la totalidad de la pared que contiene todos los grabados (FIG. 48).

Este film breve entonces pone en escena el proceso creativo de un grupo de artistas a través de una propuesta experimental –estructura episódica sin conexión causal que aún situaciones heterogéneas– donde la documentación del trabajo real del Grupo Grabas se entrelaza con circunstancias que rozan los lindes de la ficción, o al menos se erigen como performáticas.

La hibridación de las tres categorías fílmicas toma en el siguiente cortometraje una forma expresiva diferente alrededor de una materia del contenido también singular. *Cirugia* (Luis Vesco, 1960), realizado en la Escuela de Cine de la Universidad Nacional de La Plata, constituye un relato donde, gracias al montaje que proporciona un ritmo narrativo, en cinco minutos se condensa el proceso global de una operación de úlcera de estómago que se extendió por dos horas pero cuyo recorte se presentó en este intervalo reducido. La operación, los médicos y la paciente son reales –pertenecen al enfoque documental–; los enfermeros que entran y sacan a la paciente son actores; el montaje, la cámara y el encuadre son experimentales, como lo es asimismo el proyecto en sí cuyo propósito expresivo trasciende los fines divulgativos y científicos.

El film intenta construir una cronología lineal de la operación tomando fragmentos de los distintos momentos cruciales del evento, desde la entrada del paciente consciente hasta el fin de la cirugía. El diálogo de fondo de los médicos y el sonido ambiente confrontan con la cercanía a través de la cual la cámara se emplaza a lo largo del corto. La operación es visualizada a partir de encuadres cerrados y primeros planos que permiten focalizar y detenerse, aunque cada plano dure apenas unos pocos segundos, en las distintas acciones y elementos que intervienen en la misma. La imagen inicial del instrumental es seguida por un primerísimo plano de los ojos de la paciente (FIG. 49) cuya estética pareciera aproximarse a la del género de terror. Esta forma de encuadrar las imágenes se conjuga con una iluminación exigua que genera un espacio abstracto, difuso, en el cual irrumpen sombras expresionistas y superficies reflejantes que producen deformaciones surrealistas (FIG. 50 y 51), articulándose en un registro de índole documental como es la operación misma.

Entonces, como planteamos, en un breve lapso temporal, atendemos a la preparación inicial, la incisión, la extracción del estómago, la estabilización del paciente, la sutura y la culminación del proceso general. En resumen, la película combina en un relato compacto procedimientos y elementos de las tres categorías para reconvertir en un acto expresivo y artístico un evento científico.

El día del caramelo (Héctor Compaired –Kalondi–, 1976) fue concebido con financiamiento del Fondo Nacional de las Artes y despliega un eclecticismo e

hibridación de materialidades, estilos y categorías fílmicas en torno a la temática de la contaminación. En el marco de la ciencia ficción futurista y a través de la animación de dibujos como soporte central, el corto es atravesado por una estructura experimental que articula la parodia y la crítica incluyendo elementos propios de la categoría documental –voces en *over* informativas e imágenes de registro documental– junto con otros provenientes de la estética publicitaria.

El relato comienza con una imagen fija –*collage* entre un dibujo y una fotografía real– que repentinamente se vuelve animada, de una familia almorzando en un parque (FIG. 52). El padre debe regresar a su trabajo pero el niño le pide ir a las Bahamas. En una especie de pasaje mental se trasladan hacia allí para luego derivar en un espacio abstracto y poco definido donde guardan los desechos alimenticios. Ahora sí, el padre se dirige a su empleo mediante una cápsula que en los planos siguientes es representada por una bola roja que atraviesa una ciudad conformada por la articulación de dibujos e imágenes reales. En ese instante irrumpe una voz en *over* que le informa al personaje sobre la contaminación y el tránsito, le sugiere activar el dispositivo especial y le indica caminos alternativos para sortear el embotellamiento. Esta secuencia incorpora al interior materialidades heterogéneas con imágenes que en algunos casos proponen juegos ópticos y plásticas visuales de texturas y colores (FIG. 53), culminando con un mensaje que parodia el estilo publicitario: “Doble protección, protección Ergon”. La cámara luego recorre un dibujo que se presenta como un *collage* de elementos de diferentes ámbitos –ropa, comida, electrodomésticos, etc.– apilados cual basural, para pasar a un montaje que incluye carteles de marcas internacionales y figuras abstractas. La voz en *over* retorna y de forma irónica plantea resoluciones positivas al retraso: “la empresa es muy comprensiva, haga perforar la tarjeta de atraso justificado (...) trabaje sólo una hora y cobre su salario completo (...) no olvide su tarjeta”. Acto seguido, y a través de una vinculación sin nexo lógico pero sí asociativo, una nueva publicidad hace su aparición: “no olvide, no olvide, tome Nemoriol”.

Finalmente nuestro protagonista arriba a su puesto de control de contaminación donde le comunican que “una nube de monóxido de plutonio desde Canadá llegaría en tres meses” y le sugieren “desviarla a Uruguay como de costumbre”, al tiempo que hacen mención a una ley de anticontaminación fechada en el año 1987. A partir de aquí el cortometraje adquiere una impronta documental –dentro de la ficción futurista–, puesto

que la voz en *over* del personaje contrasta la vida en el pasado con la transformación posterior, donde “el progreso no podía detenerse, las industrias crecieron, las ciudades prosperaron a un ritmo jamás visto”. De forma exacerbada, una voz en *over* que parodia el género noticiario postula de modo irónico los beneficios del progreso en el año 2000 (FIG. 54) –fecha donde podríamos ubicar a la diégesis del film–: más alimentos y una producción industrial elevada, métodos sofisticados que permiten defenderse de la creciente contaminación, descenso de los recursos naturales que fueron sustituidos con mayor tecnología. Nuevamente la voz del personaje recupera datos históricos sobre la evolución de los medios de transporte. Se compara a su vez el consumo energético de los antepasados con el del presente y su proyección a futuro.

En el tramo final acaecen imágenes reales de un hombre en una oficina contemplando la decisión de instalar una fábrica en La Paternal, tratando de evitar las inspecciones. Ahora bien, en el límite entre el interior y el exterior de la diégesis ficcional, imágenes documentales de la ciudad y de un terreno con chatarra de autos (FIG. 55) acompañan a la voz en *over* del personaje que, abandonando la parodia y la ironía, interpela directamente al espectador: “Ustedes todavía están eligiendo. Quizás valga la pena hacerse preguntas acerca del futuro (...) quizás hay un buen futuro para elegir de entre todos los posibles. Tal vez ustedes todavía estén a tiempo”.

Como coda de este capítulo dedicado a la disolución de las fronteras entre las categorías fílmicas dentro del cortometraje argentino del período 1950-1976, tomamos en consideración un último corto que se funda como un metadiscursivo en torno al proceso de gestación de un film que no logró concretarse, convirtiéndose este ejercicio experimental en el film mismo. En dicho desarrollo se superponen las capas ficcional y documental, aproximaciones por las que fue virando el proyecto de acuerdo a los obstáculos.

Single –un ejercicio incompleto– (Alberto Yaccellini, 1967 [1970]) fue realizado en la Escuela de Cine de la Universidad Nacional de La Plata y ya desde el título plantea su condición autoconsciente. El cortometraje se inicia con la imagen de dos jóvenes en una sala de montaje (FIG. 56) al tiempo que una voz en *off* comenta: “su idea original era hacer una película sobre el remo”. Se trata de uno de los colaboradores del realizador que narra el proyecto de rodar un film que tuviera como protagonista al singlista campeón mundial Alberto Demidi. La propuesta en principio era conformar un film

argumental realista sobre el carácter solitario del remo pero Demidi no cooperó por lo que el director decidió encararlo como un documental. De ese modo trabajaron hasta que agotaron el material virgen brindado por la escuela, entonces “el material quedó incompleto”, dice el ayudante mientras vemos en imágenes a los dos muchachos proyectando las imágenes rodadas. Luego, otro de los técnicos involucrados –Carlos Sorín– retoma el comentario en *off* donde explica con detalles las diferentes instancias por las que atravesó el proyecto al tiempo que la banda visual exhibe imágenes del remero: la propuesta ficcional del remo como medio de evasión de problemas personales, las condiciones desastrosas para filmar un documental, hasta que surgió la idea de “hacer una especie de anticine con una serie de elementos heterogéneos” –una idea, cartas, fotos de la filmación, el material filmado–, pero que según la voz del colaborador tampoco pudo lograrse. Ahora bien, es en realidad esta tercera opción aquella que constituye el corto que estamos analizando.

Romina Massari, Fernando Martín Peña y Carlos Vallina expresan que: “A través del testimonio siempre en *off* de Yaccellini y sus colaboradores, el espectador descubre que el film que está viendo es en realidad la historia de los otros dos films que no pudieron hacerse” (2006: 59). Sin embargo, creemos que el ensayo experimental –la propuesta de anticine– no sólo *cuenta la historia* de los proyectos fallidos, sino que articula en un nuevo nivel discursivo elementos de la veta documental –las imágenes de registro del remero (FIG. 57)–, del proceso metatextual –las fotos fijas del rodaje y las cartas de disculpa de Demidi (FIG. 58)–, y también de la línea argumental, ya que la soledad del singlista que se pretendía retratar se traslada a la actitud del cineasta que, de forma solitaria y contra todas las vicisitudes, se repone del fracaso para finalmente construir un film armónico y unitario que no habla tanto del remo sino del quehacer cinematográfico.

En conclusión, este cortometraje se vislumbra como el ejemplo más radical de esta tendencia de la modernidad de articular y disolver las fronteras entre las categorías fílmicas. A diferencia de otros ejemplos donde la hibridación se hace efectiva, aquí no sólo se combinan elementos y recursos de la ficción y el documental sino que de forma experimental se reflexiona sobre aquellos.

6.3.5.- Expresión de la modernidad en el nivel semántico e ideológico de los cortos híbridos

Como bien hemos anticipado, los temas relacionados con la ciencia, el arte y las problemáticas sociales, culturales y políticas se manifestaron de forma recurrente en el corpus general de cortometrajes argentinos del período. Por otra parte, la novedad de la materia y la forma del contenido están íntimamente ligadas a la innovación en el terreno expresivo y estético. Por ejemplo, en este capítulo, el tópico científico registra una operación, pero la inclusión de actores, el ritmo del montaje, los encuadres y la iluminación dotan al breve metraje de un sentido artístico que escapa al mero objetivo divulgativo; tratamiento diferente al que las vistas y los films didácticos le dieron a la temática de las operaciones durante el cine silente.

En referencia a la esfera del arte, el corto híbrido reflexiona en torno a un abanico amplio de disciplinas. *Spilimbergo* se aproxima a las artes plásticas y los procedimientos renovadores que utiliza están en sintonía con la recuperación de un artista nacional que a su vez ha concretado un arte moderno a partir de las experiencias vanguardistas de la Europa de los años veinte. *El bombero está triste y llora* y *Grabas* se nuclea alrededor de la pintura y el grabado, respectivamente; uno atravesado por la mirada y la ejecución infantil, el otro centrado en el accionar de un grupo de artistas, sus fuentes de inspiración, el trabajo de taller y la exposición de las obras. En *Homero Manzi* se conjugan y articulan dos prácticas artísticas –el tango y la pintura–, producidas por dos artistas diferentes –Homero Manzi y Edmund Valladares–, y vehiculizadas materialmente por cada una de las bandas –sonora y visual–. Tanto *Permanencia* como *El nacimiento de un libro* trabajan la relación entre el cine y la literatura. El primero, está centrado en una transposición de soportes ya consumada. En el segundo, el relato sobre el proceso creativo de la novela es acompañado a la par mediante el pasaje del texto literario al constructo audiovisual que lleva a cabo el propio cortometraje. Ahora bien, la reflexión temática y expresiva tiene una particularidad. La primera alude a una juventud desesperanzada, con personajes solitarios, tristes, inmersos en el fracaso de las relaciones y el hastío de la vida; “personajes que se crean sus propios problemas”, como expresa la voz en *over* femenina. Estos tópicos sobre los que versa puntualmente la novela hemos podido analizarlos en el cine de ficción argentino –de corto y largometraje– en derredor a la Generación del sesenta. Y así como examinamos en el

corpus de cortos ficcionales de la tesis, este film breve, en sus fragmentos ficcionales, pone en escena aquellos elementos a través de las cualidades del cine de arte y ensayo. El deambular constante de Martín, solitario, cabizbajo, es el motivo central que se retoma una y otra vez en las imágenes (FIG. 59). Asimismo, la propia interioridad del personaje se exterioriza por medio de otra voz en *over*, matizada y expresiva, que repone los pensamientos de Martín. También contamos con planos subjetivos del protagonista en el balcón durante las escenas finales. Por otro lado, el comentario narrativo abierto puede observarse en la autonomía de la cámara, por ejemplo, en el movimiento de cámara ascendente sobre una casa que en su retorno a la posición normal nos devela –a través de la injerencia del montaje– otra locación.⁹ Como ya expresamos en el análisis del corto, se presentan diferentes niveles de realidad y ficción, tanto en el contenido como en las formas expresivas. Por otra parte, la indagación acerca del propio quehacer cinematográfico también fue un tópico recurrente en los cortos de las otras categorías fílmicas. En esta oportunidad, *Sobre todas estas estrellas* toma el tema del extra en el cine a partir de un breve repaso de su historia en la Argentina y la modalidad de contratación y desarrollo artístico, a través de un caso particular que se desenvuelve entre lo performático y lo documental. Asimismo, y de forma radical, *Single –un ejercicio incompleto–* se vislumbra finalmente como una autorreflexión en torno a la gestación y el proceso de producción de un film fallido.

Ahora bien, hemos examinado a su vez una serie de cortometrajes que combinan el arte con preocupaciones de índole histórica o social. No en todos los casos el peso de ambos componentes se distribuye de forma ecuánime. Por ejemplo, en *La verdadera historia de la primera fundación de Buenos Aires* el soporte material es una pintura pero el objetivo primordial es recuperar un fragmento de la historia nacional por medio de un acercamiento experimental hacia el cuadro pictórico. Y aquello que también escapa a las formas corrientes es la perspectiva que adopta dicha revisión histórica del pasado, corrida del triunfalismo y la heroicidad. En *Discepolín*, las relaciones asociativas entre las letras de los tangos de Enrique Santos Discépolo y las imágenes de archivo sobre problemáticas globales proponen una nueva mirada crítica acerca de la humanidad; perspectiva que se desprende del ensayo audiovisual articulado al cual podríamos insertar en un primer

⁹ Otro gesto de autoconciencia enunciativa se produce en el instante en que se escucha un instrumento de viento que genera suspenso cuando la pareja está entrando a la casa de la muchacha, y acto seguido por otra puerta vemos salir a un sujeto con una flauta, fuente diegética productora del sonido que oímos.

nivel dentro de la modalidad de alternatividad socio-política. También desde el enfoque ensayístico *Guernica* incurre en la función social del arte a partir de la conjunción entre los dibujos y el cuadro emblema de Picasso, e imágenes de archivo que tematizan los mismos tópicos que las obras de arte –el bombardeo al pueblo vasco de Guernica durante la Guerra Civil Española–. El constructo cinematográfico tiene la doble intención de rescatar la obra del artista plástico y elaborar un registro crítico sobre el hecho social. Finalmente, *Kechuografías*, si bien ocupa sus imágenes con ornamentaciones de la alfarería, estas se conforman en tanto testimonio y recuperación de la memoria de un pueblo desaparecido. En este sentido, al igual que en varios cortometrajes estudiados en el capítulo cuatro, aquí se pone en juego el registro de una identidad regional.

Por último, reparamos en el campo semántico y los matices socio-políticos de aquellos films breves que se abocan exclusivamente a temáticas históricas, culturales y políticas. *La pampa gringa* recobra y rescata la identidad de la pampa inmigrante. Sin embargo, como ya comentamos en el análisis, la forma expresiva experimental a través de la cual se nos exhibe el contenido no es sólo el vehículo para abordar un tema de índole social sino que se constituye al mismo tiempo como un claro gesto político, crítico y reflexivo de reconstrucción de la memoria histórica. *Gaitan a casa* se emparenta asimismo con los documentales sobre el registro de identidades regionales que analizamos en el cuarto capítulo, gracias a la puesta en relieve de una identidad territorial junto con la presencia de una voz matizada –a la manera de los documentales que exponían nuevas voces y testimonios– que relata sus problemáticas personales y familiares, y la recreación de situaciones cotidianas, entre otros factores. En cuanto a la modalidad de alternatividad socio-política de *Buenos Aires en camiseta* podemos encontrar tanto en la narración oral como en el significante visual ciertas marcas de un impulso referencial en relación al contexto social del país durante los años cincuenta y sesenta. Estas se insertan en un primer nivel de registro que no trasciende más allá de una visión costumbrista y paródica de la vida en la ciudad. Por ejemplo, se hace mención a una “juventud rebelde e inconformista”; se evoca el cambio de ministros; asistimos a un montaje entre el dibujo de un hombre corriendo, un tanque de guerra y un camión de policía y la voz narradora que expresa: “tampoco conviene correr excesivamente, no vaya a ser que se crean que uno raja por algo”; se reflexiona sobre los políticos e irónicamente se alude al carácter limpio de las elecciones. En *Campos bañados de azul*, las problemáticas de corte existencial que el film pone en escena por medio de su protagonista, eran

contrarias a las ideas del joven católico, centrado, burgués, que formaba una familia de tipo tradicional, promovidas por el *onganiato*.¹⁰ Por otra parte, la temática esbozada y la referencia al contexto social plantean una crítica sesgada –de un modo similar al del cine *underground*– a las instituciones tradicionales y al modo de vida promovido por los gobiernos dictatoriales y conservadores de turno. Para finalizar, *El día del caramelo* expone una crítica a las consecuencias negativas –la contaminación y la pérdida de recursos naturales– que derivan del desarrollo y el avance tecnológico e industrial, a través de una ficción animada experimental con insertos publicitarios y documentales; y particularmente sostenida por la voz del personaje –“consideramos al planeta como un barril sin fondo, nos olvidamos de lo que es”– y la interpelación al espectador de la voz en *over* que cierra el relato.

6.4.- El largometraje que cruza fronteras

En los capítulos tres y cuatro, enfocados al cortometraje ficcional y documental, tomamos para la comparación largometrajes que mantenían un vínculo estrecho con algunos de los macro-tópicos o tendencias analizadas en el corto. En ciertos casos cortos y largos compartían las mismas propuestas estéticas y/o políticas. En el capítulo cinco, el cotejo cobró distancia puesto que los representantes de ambos metrajes no pertenecían al mismo reducto –el cine experimental, particularmente del Grupo Goethe y el cine *underground* perseguían objetivos inmanentes y extra-artísticos diferentes–. Sin embargo, pudimos encontrar entre cortos y largos similitudes en el nivel expresivo y estructural. En el presente capítulo, la variedad y heterogeneidad de modos de abordaje en torno a esta disolución de fronteras hace casi imposible descubrir un largo que presente una organización semejante, así como también es poco probable hallar largometrajes insertos en aquel período que pudieran sostener en un lapso prolongado una propuesta de tal envergadura, entendiendo la hibridación en términos estructurales y no en tanto inserción de meros recursos de otra modalidad sobre una categoría base. *La hora de los hornos*, estudiado en el capítulo cuatro, es considerado un film-ensayo, por lo cual entraría dentro de aquello que hemos dado en llamar hibridación de categorías fílmicas. A pesar de haber orientado el estudio de dicho largometraje a partir de los caracteres propios del cine documental, también se han hecho referencias a los

¹⁰ El cortometraje fue pensado años antes de su efectiva concreción, durante el gobierno de Onganía.

elementos ficcionales y a la configuración experimental, principalmente durante la primera parte del film y en menor medida en la segunda y tercera sección. Por otro lado, *Nosotros los monos* (Edmund Valladares, 1971) es uno de los films de esta etapa que más se acercan a una concepción híbrida, si bien pareciera a primera vista que el modelo documental es el que ocupa una posición central en el relato. Haremos un comentario acerca del mismo con el propósito de marcar esta combinación de categorías.

Como expresan Elina Adduci Spina e Iván Morales a propósito de *Nosotros los monos*, se trata de “una obra que si bien se alimenta de los cambios estético-políticos de la época, se erige como una propuesta de tipo alternativa imposible de encasillar en las corrientes consagradas por la historiografía del cine nacional” (2014: 322). El film expone una denuncia social frente al boxeo nacional como mecanismo de explotación de mercado bajo la forma del espectáculo, sostenido por el deseo de movilidad social que determina la migración de la periferia al centro del país. Dicha tesis tiene tres posibles resoluciones en derredor a la vida del boxeador, desarrolladas en la película y analizadas en detalle por los autores recién mencionados: la pobreza, la locura y la muerte.¹¹ La particularidad reside en las formas expresivas utilizadas para comunicar la tesis central y articular las diferentes líneas de progreso y argumentación.

El núcleo nodal del largometraje está compuesto por un registro de índole documental. “El filme se articula a partir de la alternancia de dos relatos: uno describe el éxodo del interior a la ciudad y el otro revela el mecanismo de la maquinaria del boxeo” (ibídem: 324-325). Estas imágenes –las primeras filmadas exclusivamente para el film; las segundas extraídas de material de archivo– son acompañadas por una voz en *over* típica del documental expositivo, interpretada esta por Luis Medina Castro. Si bien la película aborda al boxeador como un sujeto colectivo, algunos nombres propios tienen un carácter protagónico, y sus casos son concebidos de forma particular. Por un lado, figura Martiniano Pereyra, un ex boxeador que quedó pobre y se rindió al alcohol. En relación a este, “Valladares organiza para el viejo boxeador un falso homenaje en donde la ficción pone en suspenso al registro documental, provocando un sismo en el siempre frágil territorio ético del cine documental, sobre el cual se capturan las imágenes de una

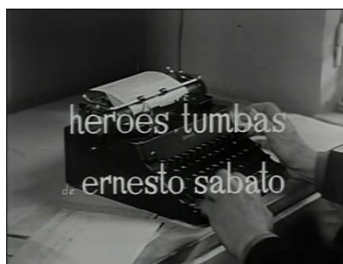
¹¹ Para acercarse al examen exhaustivo del film en cuestión, ver: Adduci Spina, Elina e Iván Morales (2014), “*Nosotros los monos*: el des-montaje de la máquina” en Ricardo Manetti y Lucía Rodríguez Riva (Comp.) 30-50-70. *Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*, Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.

realidad que de otro modo no hubiesen sido posibles” (ibídem: 327). Es Lautaro Murúa el encargado de presidir este ardid, que se presenta de modo fragmentado en diversos tramos del film. Por otra parte, la ficción volverá a entrometerse, esta vez en la muerte del boxeador Mario Paladino, otro de los personajes protagónicos. Junto con las imágenes documentales que registran el desplome del púgil en el cuadrilátero, la voz en *over* se subjetiviza y en primera persona ficcionaliza la conciencia del muerto –“pero si yo pegué toda la noche, tengo que haber ganado”– que se efectiviza en un cuerpo desmaterializado que recorre la ciudad. Luego, durante las imágenes del velatorio, esta misma voz ahora se distancia y habla con el muerto: “Te mataron al venderte para el triste espectáculo de ser extranjero en tu propia muerte”.

Por último, la veta experimental no sólo puede apreciarse en la propuesta y la estructura ensayística sino que también encontramos procedimientos innovadores al interior de algunas secuencias. La voz de la conciencia del muerto es uno de ellos, que a su vez está acompañada por el latido de un corazón que poco a poco va perdiendo fuerza. En otra oportunidad se muestra durante unos minutos una pelea en cámara lenta donde sólo oímos los golpes y la respiración de los boxeadores, quitándole a esta el carácter espectacular y reforzando la presencia constante de la maquinaria de la explotación y de la muerte. Asimismo, dibujos y pinturas, tanto en los créditos como en el cuerpo del film, completan los recursos que atraviesan a la categoría documental que funciona como eje vertebrador del film.

En definitiva, este largometraje, al igual que varios de los cortometrajes analizados, se postula como un ensayo que articula en su estructura materiales y procedimientos de diferentes categorías fílmicas, en este caso, con el propósito de efectuar una clara denuncia social. Quizás la diferencia con los cortos reside en que en estos la imbricación entre los modelos cinematográficos puede originar un entramado de disolución extrema, mientras que en *Nosotros los monos* todavía estamos en condiciones de reconocer las fronteras, si bien no es posible de todas formas catalogar al film bajo ninguna etiqueta convencional. En conclusión, la articulación y el debilitamiento de los límites entre las categorías tradicionales de la ficción, el documental y el cine experimental se manifestó como un rasgo estético radical de la modernidad cinematográfica que el cortometraje explotó al máximo y que encontró asimismo en el largo algunos exponentes.

Apéndice fotogramático »« Cortometrajes híbridos



(FIG. 1)



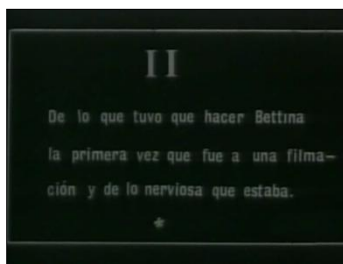
(FIG. 2)



(FIG. 3)



(FIG. 4)



(FIG. 5)



(FIG. 6)



(FIG. 7)



(FIG. 8)



(FIG. 9)



(FIG. 10)



(FIG. 11)



(FIG. 12)



(FIG. 13)



(FIG. 14)



(FIG. 15)



(FIG. 16)



(FIG. 17)



(FIG. 18)



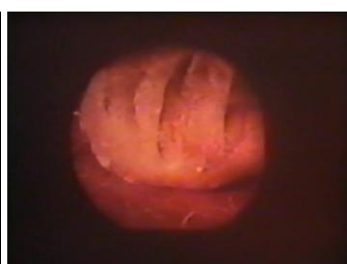
(FIG. 19)



(FIG. 20)



(FIG. 21)



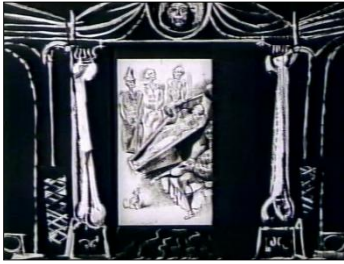
(FIG. 22)



(FIG. 23)



(FIG. 24)



(FIG. 25)



(FIG. 26)



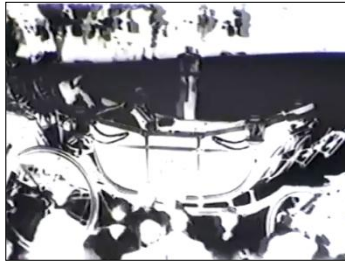
(FIG. 27)



(FIG. 28)



(FIG. 29)



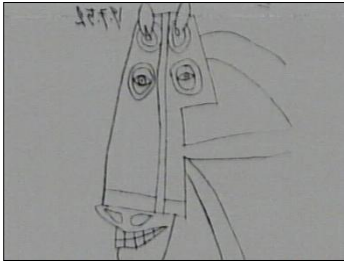
(FIG. 30)



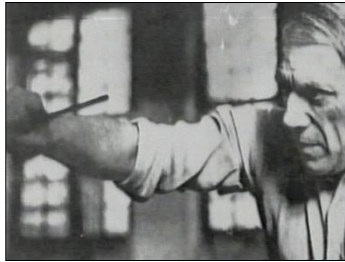
(FIG. 31)



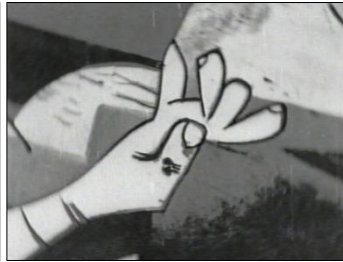
(FIG. 32)



(FIG. 33)



(FIG. 34)



(FIG. 35)



(FIG. 36)



(FIG. 37)



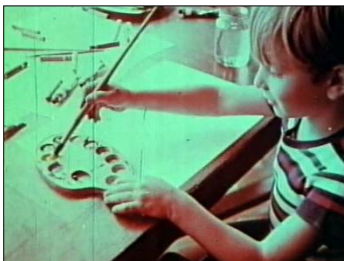
(FIG. 38)



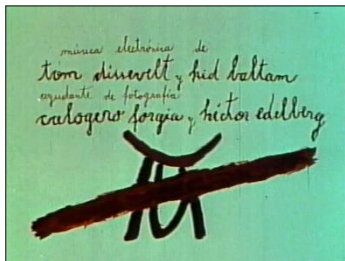
(FIG. 39)



(FIG. 40)



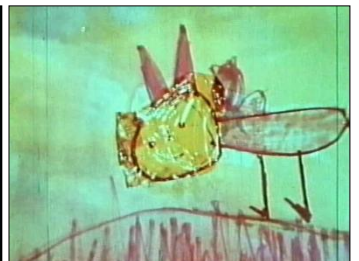
(FIG. 41)



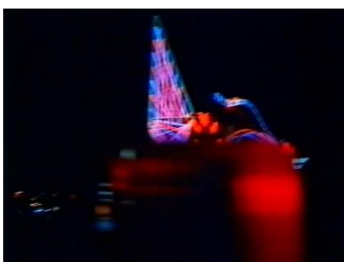
(FIG. 42)



(FIG. 43)



(FIG. 44)



(FIG. 45)



(FIG. 46)



(FIG. 47)



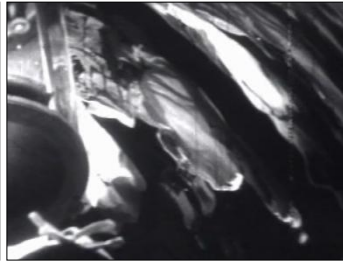
(FIG. 48)



(FIG. 49)



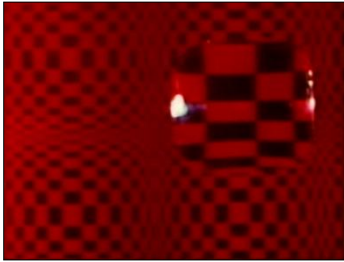
(FIG. 50)



(FIG. 51)



(FIG. 52)



(FIG. 53)



(FIG. 54)



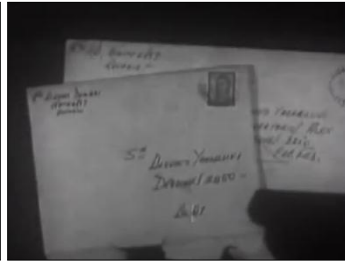
(FIG. 55)



(FIG. 56)



(FIG. 57)



(FIG. 58)



(FIG. 59)

Conclusiones

Los estudios fílmicos han explorado intensamente desde hace varias décadas la renovación que tuvo lugar en el cine argentino durante los años sesenta. Y si bien el cortometraje alcanzó en estos textos reiteradas menciones y comentarios, no se ha reflexionado debidamente acerca del papel que este llevó a cabo en torno a la modernidad cinematográfica local. En esta tesis hemos intentado profundizar sobre las características y funciones del cortometraje más allá de su reconocida labor en tanto *escuela de formación*, advertir la transversalidad y pervivencia del corto en el macroperíodo propuesto, y justificar su vinculación con el cine moderno nacional a partir del análisis textual de un corpus significativo de films breves. Las dos hipótesis principales de la investigación fueron desarrolladas y corroboradas tanto en los capítulos de corte histórico como en aquellos de carácter estético-expresivo.

La primera de ellas sostenía que el cortometraje local realizado entre 1950 y 1976 había anticipado, acompañado y hasta incluso radicalizado el devenir de la modernidad cinematográfica, ya que podíamos encontrar en el corpus de films breves mecanismos productivos pero sobre todo procedimientos estéticos innovadores y novedades en el campo semántico e ideológico que tradicionalmente se inscribían en la órbita del largometraje perteneciente al denominado Nuevo Cine argentino. En este sentido se plantearon modalidades de alternatividad en los tres niveles mencionados, que el corto y el largo desplegaron, aunque algunos matices tuvieron mayor incidencia en el terreno de corta duración. Para corroborar esta premisa inicial, y de acuerdo con los primeros dos objetivos que ponían el acento en las características, funciones y potencialidades del cortometraje, y en los caracteres renovadores del mismo en la etapa consignada, se presentó en la introducción una aproximación al esquema teórico articulado en derredor al cortometraje. Allí se conjugaron los rasgos económicos, estéticos y estructurales del corto junto con las cualidades de las categorías fílmicas o modelos cinematográficos atendidos: ficción, documental y experimental. Asimismo, se expusieron en términos generales las modalidades de alternatividad explicitando los diferentes niveles internos.

No obstante, con el interés de comprender los atributos innovadores que el cortometraje vislumbró en la fase del cine moderno argentino, resultó pertinente llevar a cabo en

primera instancia un recorrido histórico acerca de los modos, usos y funciones adoptados por el film breve desde sus orígenes hasta el período estudiado. Este desarrollo tuvo lugar en el capítulo uno. En este punto pudimos observar que, salvo las incursiones vanguardistas de Horacio Coppola en los años treinta, el resto de las manifestaciones relevadas, como los noticieros y documentales institucionales de los años veinte, el cine científico e higienista, los cortos ficcionales de Carlos Gardel a principios de los treinta y el cortometraje de variedad musical *Mosaico Criollo*, el dibujo animado hasta los años cincuenta, y los documentales institucionales durante el peronismo, pretendieron insertarse en un modelo de producción industrial y masivo. En la veta estética, dichos cortos se caracterizaban por la transparencia enunciativa; en la rama ficcional gracias al centrado, frontalidad y equilibrio de los personajes, y la ausencia de movimientos de cámara pronunciados; en la rama documental, a través de una voz en *over* que construía un discurso homogéneo y cerrado que acompañaba los fines propagandísticos, y de un montaje sobrio y naturalista. Las vistas y actualidades de los primeros tiempos, si bien no estaban ancladas en el modelo industrial ya que el mismo no se había gestado aún, demostraban sí un interés de tipo comercial y un destino popular de gran alcance. A su vez, en este mismo capítulo se desplegaron los parámetros históricos y estéticos de las corrientes extranjeras cuyos procedimientos modernos fueron apropiados por el cortometraje local. Se exhibieron entonces los aspectos principales del cine de arte y ensayo europeo de los años sesenta, de las vanguardias europeas de comienzos del siglo XX, del cine estructural norteamericano de las décadas del sesenta y setenta, del cine de animación canadiense, del *direct cinema* estadounidense y el *cinéma vérité* francés, y de la incorporación del cine histórico-materialista soviético en el cine político de la etapa abordada. En todos estos ejemplos se hizo hincapié en las rupturas con el cine convencional, especialmente sobre aquellos elementos que ponían en juego la autoconciencia narrativa y enunciativa.

En los capítulos tres, cuatro, cinco y seis esta hipótesis principal se confirmó por medio del análisis textual de los cortometrajes seleccionados. En primer lugar, y en correspondencia con los dos objetivos ya mencionados, ubicamos en cada uno de ellos un apartado introductorio donde se profundizaron los esquemas teóricos relativos al film breve, en el cruce con los recursos innovadores tomados de cinematografías externas. Luego se procedió el desglose de los cortos, organizados a partir de ejes o núcleos estéticos modernizadores, atravesando el análisis por las modalidades de alternatividad

económico-productiva y estética. Finalmente, se estudiaron los componentes renovadores en el campo semántico e ideológico de los films, distinguiendo los diversos matices dentro de la modalidad de alternatividad socio-política. Por otra parte, en concordancia con el quinto objetivo que proyectaba las conexiones entre el corto y el largometraje moderno, se examinaron en la última sección de todos los capítulos las vinculaciones, tanto en el nivel estético como en el terreno del contenido y el campo de sentido, entre el corpus de cortometrajes y ciertos ejemplos paradigmáticos de larga duración. De este modo pudimos verificar, parcialmente en cada caso, la participación activa y estimulante del film breve en el cine moderno argentino.

En el capítulo dedicado al cortometraje de ficción los elementos estéticos modernizadores ponían el foco de atención en el impacto de la subjetividad del personaje en la construcción espacio-temporal del relato, y en una estructura narrativa y enunciativa autoconsciente en tanto ejes centrales de la renovación. En el plano del contenido, el conflicto interior, las frustraciones, los problemas de clase y el desencanto generacional se erigieron como constantes. Algunos de estos tópicos y recursos fueron revisados en los largometrajes de la Generación del sesenta: la apatía, el tedio y el deambular constante de los personajes, acompañado por una cámara autónoma, ocularizaciones y el procedimiento del discurso indirecto libre en *Los jóvenes viejos* (Rodolfo Kuhn, 1962); la confrontación generacional, la falta de proyectos personales y la imposibilidad de entablar una relación, articulado con planos inclinados, cámaras subjetivas, repeticiones y movimientos de cámara sorprendentes en *Tres veces Ana* (David José Kohon, 1961); los conflictos internos de los protagonistas que se traducen en la construcción subjetiva de una temporalidad circular y suspendida –donde pasado y presente coexisten simultáneamente– en *La cifra impar* (Manuel Antín, 1962).

En el corpus de cortos documentales las novedades en el nivel expresivo fueron la autorreflexión del medio fílmico con el propósito de aproximarse a temáticas relativas al arte y a la ciencia; y en torno a las temáticas de corte social, rupturas en el documental tradicional y canónico en dos sentidos: la presencia de una cámara observadora, por un lado, el testimonio y la autoconciencia enunciativa a partir de la inclusión de intertítulos, canciones, una cámara autónoma, material de archivo y un montaje marcado y en contrapunto, por el otro. En cuanto a la materia del contenido, nuevos sujetos y actores sociales, identidades regionales y sectores marginales estuvieron en el centro de

la imagen documental, atravesados estos temas por objetivos políticos con menor o mayor grado de radicalidad; desde el registro, la crítica y la denuncia, hasta la contrainformación, concientización y el llamado a la acción. La marginalidad, la miseria, el hambre y la lucha contra la dependencia económica y cultural fueron los tópicos medulares que analizamos en el largometraje *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1966-68), donde se intercalaban intertítulos, canciones críticas, imágenes de archivo, un montaje contrapuntístico y el testimonio de actores sociales tales como obreros y estudiantes, entre otros recursos modernizadores. En *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (Gerardo Vallejo, 1968-1971), la miseria del trabajador tucumano era abordada a partir del testimonio y la autoconciencia enunciativa, a través de una cámara autónoma y la ficcionalización de ciertos eventos.

El capítulo abocado al cortometraje experimental estuvo sistematizado en tres núcleos que respondían directamente a la productividad de corrientes fílmicas extranjeras, donde se ponía el énfasis en la autorreflexión del dispositivo, a través de la ausencia de relaciones lógicas entre las escenas, rupturas del *raccord*, un montaje asociativo, situaciones absurdas, personajes performáticos –intertexto de las vanguardias y neovanguardias–; la animación cuadro a cuadro, manipulación del material sensible y experimentación con la banda sonora –animación experimental–; y la conciencia sobre el medio a partir de la focalización en los componentes básicos del lenguaje y la materialidad fílmica como la luz, el movimiento, la textura, el color y el sonido –cine estructural–. Por medio del análisis del largometraje *Puntos suspensivos* (Edgardo Cozarinsky, 1971), concerniente al cine *underground* argentino, hemos podido observar similitudes con respecto al corto experimental en la estructura narrativa y en ciertos procedimientos formales utilizados como la dispersión y discontinuidad entre las escenas, enlaces simbólicos y metafóricos, personajes-actantes y la autoconciencia enunciativa sostenida por la mostración del artificio. Sin embargo, las diferencias marcadas fueron encontradas en el plano semántico e ideológico, puesto que prácticamente la totalidad del corpus de cortos comprendían a la forma de la expresión como el verdadero contenido del film mientras que el largometraje señalado presentaba referencias contextuales y objetivos políticos reconocibles.

El último capítulo, encargado de analizar los cortometrajes híbridos, aglutinaba como procedimiento principal dentro de la modalidad de alternatividad estética justamente la

articulación y disolución de las fronteras entre las categorías fílmicas. La mayor o menor difuminación en el vínculo de los modelos cinematográficos de ficción, documental y experimental, y la radicalidad de las propuestas fueron las estrategias tenidas en cuenta para organizar los diferentes ejes en los cuales también se advirtieron diversos aspectos modernizadores como por ejemplo: la mostración del artificio; la reflexión metalingüística; la presencia explícita de la cámara, el montaje y el encuadre; la noción de cine-ensayo que sobrepasa las fronteras del documental a través de una impronta subjetiva que integra a una heterogeneidad de materialidades; animaciones, personajes performáticos y situaciones que escapan a la lógica narrativa tradicional, entre otros. En el terreno semántico, el arte y la ciencia volvieron a surgir como tópicos recurrentes. En relación a la temática social, las identidades regionales, las referencias políticas, históricas y culturales de nuestro país estuvieron abordadas a través de matices que no trascendían del registro o la crítica. Por otro lado, nos detuvimos en el estudio del largometraje *Nosotros los monos* (Edmund Valladares, 1971), entendido como uno de los pocos ejemplos que articularon e imbricaron la ficción, el documental y lo experimental en el terreno de larga duración en la época trabajada.

Ahora bien, podemos señalar algunas particularidades a partir de una apreciación global acerca del análisis fílmico del corpus total de cortometrajes. En primer lugar, el carácter renovador dentro del ámbito estético estuvo anclado básicamente en la autorreflexión del medio expresivo de acuerdo a diversos gradientes; aspecto nodal e indiscutido de la modernidad cinematográfica. En estrecha relación, estamos en condiciones de reparar en la fuerte inscripción de la subjetividad como otro elemento modernizador. Esta subjetividad no sólo se articuló en términos diegéticos, a través la proyección de los pensamientos y sentimientos de los personajes en la materialidad del relato, y en términos extradiegéticos, mediante la explicitación de las huellas enunciativas del meganarrador; sino también por medio de las marcas estilísticas autorales, que pudieron apreciarse en una gama variada, ecléctica y heterogénea de encarar los proyectos audiovisuales –más allá de las constantes temáticas y expresivas que ya hemos apuntado–. Por otra parte, podríamos hablar asimismo de una subjetivación de la instancia de la recepción puesto que el cortometraje moderno, gracias a sus potencialidades estructurales, establecía una relación inmediata con el receptor al cual se le exigían nuevas condiciones perceptuales y cognitivas. En relación al contenido y al nivel de la semántica, dos grandes tópicos sobresalen en el corpus general de films

breves: el arte y la problemática social. Ambos son deudores de los cambios acaecidos en la historia cultural y política del país por aquel entonces. Los cortometrajes que reflexionan en torno a la pintura, el grabado, la música, el teatro, la literatura y el propio quehacer cinematográfico, respondían a un contexto de comunión y renovación conjunta en el terreno de las artes producto de la modernización del campo cultural local que hemos examinado en los capítulos uno y dos. Por otra parte, la inclusión en la imagen cinematográfica de sujetos, actores y comunidades marginadas, tópicos atravesados por una radicalización política progresiva, se desarrollaron como consecuencia de la creciente efervescencia social que tuvo lugar en el ámbito local durante esta época –y también a escala mundial– en respuesta a las medidas implementadas por los sucesivos gobiernos dictatoriales de turno. En varios ejemplos, la arista estética y la vertiente política encontraron en las posibilidades del cortometraje –ausencia de condicionamientos comerciales, intensidad, condensación, inmediatez, etc.– un medio capaz de articular ambas perspectivas de modo dinámico. En este sentido, creemos que el corto, en tanto claro gesto moderno, se erigió como un vehículo eficaz para llevar adelante la síntesis entre la vanguardia estética y la vanguardia política. Por otro lado, también observamos ciertos parámetros recurrentes dentro de la modalidad de alternatividad económico-productiva en asociación con determinadas categorías o tendencias fílmicas. Por ejemplo, los cortos experimentales fueron prácticamente todos autoproducciones, mientras que los films sociales de carácter etnográfico disponían del financiamiento conjunto entre el Fondo Nacional de las Artes y las escuelas de universidades nacionales. En cuanto al FNA, este respaldó asimismo a una gran parte de los cortometrajes de temática artística. En el marco de las entidades formadoras, el film breve documental político fue a su vez una constante, si bien a partir de finales de los años sesenta este fue asimismo producido de forma clandestina y gestionado por los propios realizadores.

Hemos ya expuesto los rasgos de alternatividad compartidos por el corto y el largometraje que nos permitieron afirmar la efectiva apertura del cortometraje a la modernidad cinematográfica. Sin embargo, hallamos algunas especificidades que se manifestaron como propias –o al menos con mayor despliegue– en la medida de corta duración durante esta etapa del cine nacional. En el plano temático, el arte y la ciencia como tópicos centrales del film parecieran haber estado ausentes dentro del largometraje moderno. En cuanto a la problemática social, y más precisamente la vertiente política combativa, si bien tuvo lugar en obras emblemáticas de larga duración, los ejemplos de

extensiones breves, como explicitamos en diferentes oportunidades, han sobrepasado ampliamente en cantidad a las producciones de largometraje. Y es también la radicalidad de los matices socio-políticos—agitación y llamado a la acción— aquello que ha encontrado en el corto un espacio propicio para desarrollarse. Con respecto a la modalidad productiva, podríamos constatar que tanto los talleres y los seminarios como las escuelas de cine —y aquí cabe incorporar a los pocos casos de realización al interior de los cineclubs— han sido ámbitos privilegiados para la concreción de obras de corta duración. Pocos son los ejemplos de largometraje¹ gestados en dichos centros formativos, ya que estos han optado por valorizar al cortometraje en tanto medio de aprendizaje, experimentación, expresión y comunicación. Resulta pertinente señalar en este punto una apertura geográfica en el terreno de la producción de la mano de las escuelas de cine dependientes de universidades nacionales —La Plata, Córdoba, El Litoral y Tucumán—, que se diferencia de la centralización en Buenos Aires —casi exclusiva— característica del cine industrial durante el período inmediatamente anterior. Por último, en el ámbito estético, la experimentación con el lenguaje cinematográfico —aunque estuvo claramente presente en el largometraje— ha llegado a niveles extremos en cortometrajes de las diversas categorías fílmicas, como los casos de *Moto perpetuo* (Osías Wilenski, 1959) y *Francisco* (Miguel Ángel Materazzi, 1970) en la ficción; *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: la huelga obrera en la fábrica INSUD* (Grupo Cine de la Base, 1974) y *Monopolios* (Miguel Monte, 1975) en el documental; *La flecha y un compás* (David José Kohon, 1950), *Caperucita roja* (Juan Fresan, 1965) y *Vadi-Samvadi* (Claudio Caldini, 1976 [1981 remake]) —entre otros— en el cine experimental. Finalmente, la hibridación de categorías o modelos cinematográficos, que devino en tanto cualidad explotada al máximo por el cortometraje moderno, y que vislumbró un amplio y heterodoxo abanico de variantes, estilos y materialidades utilizadas para conformar los proyectos fílmicos, sería el eslabón renovador más radical dentro de la modalidad de alternatividad estética. En este sentido, podemos concluir que el cortometraje local del período estudiado no sólo antecedió y acompañó a la modernidad cinematográfica sino que asimismo singularizó y radicalizó sus propuestas, en términos temáticos, productivos, políticos y estéticos.

¹ Mencionamos a tres de ellos: *El negocio* de Simón Feldman —llevado a cabo en 16 mm. entre fines de 1955 y fines de 1957, y en 1959, la versión en 35 mm.— en el marco del Seminario de Cine de Buenos Aires; *Los inundados* (Fernando Birri, 1962), en el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral; e *Informes y Testimonios: La tortura política en Argentina (1966-1972)*, concebido en 1972 por Diego Eijo, Eduardo Giorello, Ricardo Moretti, Silvia Verga, Alfredo Oroz y Carlos Vallina dentro del Departamento de Cinematografía de la Universidad Nacional de La Plata.

Estas distinciones y potencialidades del film breve argentino moderno nos llevan a tomar en consideración la segunda hipótesis de la tesis, que postulaba la presencia fehaciente y sostenida del cortometraje a partir de la segunda subfase –1958-1965– como consecuencia de la coexistencia de perspectivas heterogéneas en torno al film de corta duración. En aquellas se jugaban diversos niveles de conciencia acerca del medio y posturas diferenciadas frente a la institución cinematográfica –de alternatividad, oposición y pretensión de inserción en el modelo dominante pero renovado–. Dichos enfoques eran: 1) el corto como carta de presentación y pasaje al largometraje; 2) el corto en tanto herramienta de formación; 3) el cortometraje como medio de expresión particular, organizado en tres vertientes: a) en búsqueda de legitimidad y profesionalización de la práctica, b) con fines inmanentes –cine experimental–, c) con fines extra-artísticos –documental socio-político–. La preponderancia de alguna de estas concepciones en momentos puntuales del desarrollo determinó el recorrido del corto en el macro-período, complemento de la hipótesis que recuperaremos en breve.

En primer lugar, con la intención de revalidar esta premisa, partimos de la base de que el cortometraje es un medio de expresión con valor propio, como hemos demostrado anteriormente a partir de las cualidades y posibilidades del mismo, sean o no sus usuarios conscientes de ello. De esta forma, nos propusimos complejizar la oposición tradicional que enfrentaba al cortometraje en tanto espacio de formación frente a la noción de género autónomo. Desde nuestro punto de vista, la formación y la experimentación que desembocaron en la renovación del corto durante esta etapa subyacieron a las cinco aproximaciones señaladas, aunque algunas se adjudicasen estas cuestiones para sí. Ahora bien, aquellos que entendían al corto como escuela de formación en realidad resaltaban su función de trampolín hacia el largo, es decir, una fase previa en la supuesta carrera *evolutiva* del realizador. Por el otro lado, el carácter de autonomía –cuya concreción resultaba esquivada en ese entonces para quienes sostenían esta dicotomía– implicaba, en una especie de nebulosa, componentes fuertemente económicos pero también puramente estéticos. No obstante, bajo esta confusión terminológica, se escondían en cada caso diversos grados de conciencia sobre el corto como medio de expresión y una ansiada relación con la institución cinematográfica. Este debate fue recuperado en la segunda parte del capítulo uno. Para clarificar y tornar productiva la discusión, modificamos los términos existentes e incorporamos las nuevas

variables que han sido señaladas en la hipótesis y que nos han posibilitado afirmar la constancia del cortometraje a lo largo de veinticinco años. En este sentido, si el cortometraje se hubiera desenvuelto únicamente como una carta de presentación, el mismo habría desaparecido con el tiempo; mientras que si se hubiese alcanzado la plena *autonomía* –aquello que hemos denominado *búsqueda de legitimidad y profesionalización de la práctica*–, el nuevo orden oficial podría haber acallado el espíritu renovador y transformador del corto. Es allí donde cuadraron las variantes de pretensión intrínseca-estética y extra-artística, que disponían otro grado de conciencia y relaciones alternativas y oposicionales respecto a la institución, y que diversificaban las formas de aprehensión y desarrollo del cortometraje argentino durante este período. A su vez, en esta misma sección del primer capítulo se exploró la vertiente del salto al largo o carta de presentación a través de la mención de los directores y técnicos que transitaron en los dos metrajes. El recorrido histórico por los sujetos y las obras nos arrojó dos postulados en apariencia contradictorios: por un lado, la relación entre los metrajes no fue unidireccional ni evolutiva, puesto que hubo intercambios, simultaneidades y retornos; por el otro, varios de estos realizadores que efectuaron el pasaje buscaban en el fondo renovar viejas estructuras institucionales –de distribución y exhibición–. Asimismo, y para no perder de vista este impulso renovador del cortometraje, analizamos también la incursión en el largometraje perteneciente a los nuevos cines en diferentes países del mundo de cineastas que habían comenzado su carrera en el corto.

En el segundo capítulo de la investigación tuvimos en cuenta las tendencias de la formación, la búsqueda de legitimidad, la expresión estética y la extra-artística, con el propósito de revalidar esta hipótesis y dilucidar el desarrollo del corto en el macroperíodo. De este modo llevamos a cabo el tercer y cuarto objetivo de la tesis que apuntaban a desentrañar las condiciones de gestación, producción, exhibición y circulación del film breve. Allí analizamos en primera instancia la labor de la Asociación de Realizadores de Cortometraje a partir de tres preceptos: la institucionalización, la difusión y la profesionalización. Básicamente, dicha entidad luchó incesantemente por obtener dos disposiciones estatales: la obligatoriedad de exhibición del corto y el fomento a la producción del mismo. A su vez, realizó un claro aporte a la difusión del corto mediante el envío de obras a festivales. En definitiva, la legitimación que pretendía esta institución para con el cortometraje respondía a la necesidad de adquirir las mismas condiciones comerciales que el largometraje. Si bien

esta profesionalización no se logró, la visibilización del film breve fue una conquista fehaciente. En la sección sobre las leyes cinematográficas se intentó sacar a la luz cuáles fueron los obstáculos legislativos que debió enfrentar el cortometraje, las implicancias positivas de los decretos y las disposiciones fallidas a lo largo de las décadas del cincuenta, sesenta y setenta. En tercer lugar nos detuvimos en los centros formativos: talleres y seminarios, escuelas de cine, y cineclubes. Dentro de los primeros, focalizando la atención en el Taller de Cine y el Seminario de Cine de Buenos Aires, el cortometraje fue utilizado como herramienta de aprendizaje pero al mismo tiempo en tanto vehículo de expresión artística y cultural. El sub-apartado en torno a las escuelas estuvo regido por tres premisas: la experimentación con el lenguaje, la necesidad de formación –profesional en la mayoría de los casos–, y la politización. En las entidades de La Plata, El Litoral y Córdoba hubo una voluntad inicial de formar realizadores que pudieran desempeñarse en el ámbito profesional, aunque la exploración del lenguaje y la aprehensión del corto como un medio expresivo particular ya estaban presentes en las búsquedas originarias. A fines de los años sesenta y principios de los setenta, en correlato con la efervescencia social y la radicalización política del país, el cortometraje pasó a ser considerado un vehículo de acción y transformación de la realidad. En cuanto a los cineclubes, estos aportaron principalmente a la formación de los futuros cineastas mediante la circulación de cinematografías extranjeras y el dictado de cursos y debates en derredor a la teoría y a la técnica. Asimismo, ejercieron el rol de difusores de las obras de cortometraje locales, erigiéndose como un canal alternativo para la exhibición de las mismas. Luego, analizamos el papel del Fondo Nacional de las Artes que, a través de un Reglamento de Fomento al Cortometraje, otorgó subsidios a la producción de cortos relativos al arte y al folclore. A su vez, promovió la experimentación estética y se encargó plenamente de la difusión del film breve por medio de la organización de ciclos y festivales. Esta institución entendió al cortometraje como un medio de expresión singular capaz de visibilizar el arte y la cultura local. En quinta posición estudiamos dos entidades que se constituyeron como pilares para la producción y divulgación del cine experimental de cortometraje: el Instituto Di Tella y el Instituto Goethe. En referencia al primero, nos enfocamos en el Centro de Experimentación Audiovisual y sus proyectos de exhibición ambulante en los primeros años de la década del sesenta, los seminarios dedicados al cine *underground* norteamericano, y la Muestra de Cortometrajes locales del año 1964. En cuanto al segundo, reparamos en los seminarios formativos, los concursos de súper 8 y los Ciclos de Cine Experimental. Ambas organizaciones,

alejadas del marco que rodeaba al cine comercial, se conformaron como vías alternativas de producción y difusión del film breve.

En relación al sexto y último apartado de este segundo capítulo, destinado específicamente a rastrear las vías de exhibición y circulación del corto en el período trabajado, debemos incorporar asimismo la tercera hipótesis de la tesis por medio de la cual expresamos que a pesar de no haber alcanzado una explotación comercial, la amplia difusión del cortometraje por canales alternativos le ha permitido posicionarse en nuevos espacios, consiguiendo la legitimación del campo cinematográfico, principalmente en el terreno de la crítica. De esta forma, exploramos la participación del cortometraje en festivales nacionales e internacionales, y de este análisis arribamos a ciertas conclusiones: por un lado, la intervención creciente del corto a partir de la segunda subfase; por otro lado, la aparición de secciones específicas dedicadas exclusivamente al film breve. A su vez, constatamos que tanto el corto de ficción, como el documental, el experimental y el híbrido han tenido similares incursiones en los festivales. Del mismo modo, podríamos aseverar que todas las aproximaciones hacia el cortometraje se apoyaron en los festivales como un medio para dar a conocer las obras, aunque también hemos examinado luego el papel de los ciclos locales y los carriles de circulación clandestinos; estos últimos asociados a la exhibición del cine político radical. Ahora bien, el trabajo de difusión que las entidades analizadas en este segundo capítulo llevaron a cabo, y que se evidenciaron en las mencionadas vías de exhibición, condujeron al cortometraje a ser reconocido como una práctica valorada en sí misma, es decir, en tanto medio de expresión autónomo. Esta premisa fue corroborada por los premios otorgados al cortometraje, la participación en festivales y sus secciones particulares, la aparición del término *cortometrajista* y el respeto de los colegas cineastas hacia dicha práctica. La misma también se sostiene a partir del impacto en la crítica, tanto académica –revistas especializadas como *Gente de Cine* y *Tiempo de Cine*, entre otras– como periodística –por ejemplo, el diario *La Nación*–.

En los capítulos tres, cuatro, cinco y seis, abocados al análisis textual de los cortometrajes locales seleccionados, la segunda hipótesis que sustentaba la transversalidad y persistencia del corto en el macro-período fue revalidada a través de un apartado que examinaba el desarrollo de cada categoría fílmica en la periodización y su correspondencia con determinadas perspectivas frente al film breve. Como hemos

expresado en reiteradas oportunidades, no todas las obras respondieron con claridad a uno u otro enfoque. El cortometraje de ficción concentró la mayor parte de su producción en la segunda subfase antecediendo y asistiendo a la Generación del sesenta. En este sentido, la función de carta de presentación fue la que mejor cuadró en el film de ficción. Hubo también ejemplos relacionados a la búsqueda de legitimación y su incursión en las escuelas fue escasa. Luego del golpe de Estado de 1966 la ficción perdió terreno, puesto que la Generación del sesenta se había disuelto y el país iniciaba una etapa de radicalización política que el cine acompañaría. El documental de cortometraje se desarrolló durante la segunda y tercera subfase, principalmente de la mano de dos formas de aproximación: la formación y la expresión autónoma con fines extra-artísticos. Hasta fines de los años sesenta las escuelas de cine estuvieron centradas en la formación, pero también utilizaron al cortometraje como un medio de expresión. Los tres centros de aprendizaje más importantes –La Plata, El Litoral y Córdoba– volcaron sus realizaciones al documental, aunque fue la escuela de Santa Fe la cual se ha destacado por su impronta realista, popular y crítica. Producto de la efervescencia social y la represión, el corto documental se convirtió luego en una herramienta de acción y agitación. A su vez, ciertas obras documentales de carácter social, muchas de ellas financiadas por el Fondo Nacional de las Artes, atravesaron el período y fueron comprendidas como vehículos de expresión cultural. Por otra parte, la mayoría de los cortos experimentales fueron abordados desde la concepción de la expresión con fines inmanentes. Es decir que sus hacedores no pretendían acceder al circuito comercial tradicional ni tampoco buscaban una transformación de la realidad –si bien hubo algunas excepciones como el cortometraje de Alberto Fischerman del año 1970–. El cortometraje experimental tuvo en la primera subfase algunas apariciones y en la tercera conoció su auge, que prolongó su estadía fuera de los límites conferidos a esta investigación, particularmente bajo el amparo del Instituto Goethe. Finalmente, los cortos híbridos se ubicaron en la segunda y tercera subfase, y a diferencia de lo sucedido en las categorías tradicionales, aquí no encontramos un conjunto de films que manifestasen una postura definida. De este modo, corroboramos cómo el corpus general de cortometrajes analizado se gestó, desarrolló y mantuvo activo a lo largo del período 1950-1976 gracias a la coexistencia de diferentes aproximaciones hacia el medio expresivo, alimentadas por relaciones disímiles frente a la institución cinematográfica – de alternatividad, oposición y vinculación con lo dominante (renovado)–.

Un problema central apareció en los primeros momentos de la investigación: la disponibilidad del objeto de estudio. La cantidad de cortometrajes producidos en el período es inabarcable. Solamente en la fase de mayor visibilización del corto –entre 1958 y 1965– se realizaron alrededor de doscientos setenta y cinco films breves, la mayoría de los cuales se encuentran hoy perdidos. La falta de una política nacional de conservación del patrimonio audiovisual y la restricción al acceso de ciertas obras retenidas en manos privadas no han socavado sin embargo la posibilidad de concreción de la presente tesis. Los esfuerzos particulares de algunas entidades por resguardar el material fílmico y la generosidad en la socialización del mismo que ya ha sido señalada en los agradecimientos, junto con las potencialidades que brindan las nuevas tecnologías y las conexiones de *internet*, nos han permitido reunir un corpus de setenta y cuatro cortometrajes a partir de los cuales hemos podido desentrañar la relación que este ha mantenido con la modernidad cinematográfica argentina. Con el propósito de realizar un aporte a la conservación del patrimonio fílmico, incluimos en el apéndice de la tesis las fichas técnicas, detalladas y corregidas, de los cortos analizados, mencionando asimismo su localización actual.

La importancia del acceso real y el efectivo visionado –y re-visionado– del corpus fílmico de cortometrajes se desprende de la metodología escogida: el análisis textual. La descripción minuciosa y el desglose de los elementos significantes constitutivos del film requerían de una aproximación completa y atenta de los cortometrajes, por lo que sólo hemos examinado en profundidad cortos visualizados en el transcurso de la investigación. No obstante, nuestras premisas pueden ser extensibles a un corpus más amplio de cortometrajes que han quedado fuera de la tesis debido a una cuestión operativa –y presumiblemente también puedan aplicarse a los films que no han sobrevivido al paso del tiempo–, sobre los cuales estaríamos en condiciones de afirmar su carácter de modernidad. Retomando, este método de análisis empleado se constituyó en tanto eslabón final y aglutinador de un esquema teórico más complejo, conformado por las cualidades y potencialidades estructurales, económicas, estéticas y funcionales del cortometraje; las características de las categorías fílmicas tradicionales –ficción, documental y experimental–; las apropiaciones de procedimientos y recursos de corrientes y cinematografías extranjeras, y los elementos puntuales de la renovación en el campo del cine que hemos etiquetado bajo las modalidades de alternatividad económico-productiva, estética y socio-política. Más allá de la productividad de este

entramado articulado en la presente investigación confiamos en la contribución que el mismo puede brindar al campo de la Teoría.

En esta tesis hemos pretendido dilucidar el papel y la posición del cortometraje en la modernidad cinematográfica local, atendiendo al contexto socio-político, cultural e institucional en el cual se desarrolló, y focalizando en los aspectos expresivos y semánticos innovadores. El texto de José Agustín Mahieu (1961a) sobre la historia del cortometraje argentino fue fundamental como punto de partida para problematizar la función real y pretendida del corto nacional y su devenir posterior en la historia del cine de nuestro país. Por otra parte, las conceptualizaciones de Paulo Antonio Paranaguá (2003) y Lauro Zavala (2005) en torno a la modernidad cinematográfica también resultaron esenciales, ya que nos permitieron abordar rasgos comunes a nivel regional y global pero al mismo tiempo reparar en la contingencia contextual que determinó finalmente la renovación dentro de la geografía abordada. Por el lado de los estudios sobre el cortometraje, las reflexiones de Paulo Pécora (2008) tuvieron un efecto iluminador. Abandonando las nociones de género y formato para caracterizar al cortometraje, el autor pone el acento en la marginalidad y la autoconciencia que le otorgan una cuota de libertad estética inigualable. Es por tal motivo que hemos concebido al corto como la mejor opción para concretar la síntesis entre las vanguardias estética y política. En palabras de Pécora refiriéndose al cortometraje: “Es un lugar sin fronteras ni reglas definidas donde conviven alternativas fílmicas que suelen ser independientes (en tanto producidas en los márgenes o fuera del sistema), militantes (como reacciones ideológicas al establishment) y vanguardistas (en tanto ponen en cuestión los modos de representación institucional)” (2008: 385). En este sentido, y gracias a sus potencialidades, nos arriesgamos a proponer al cortometraje como puntapié inicial de toda etapa de crisis, cambio y renovación en el campo cinematográfico. ¿Cómo fue la relación que mantuvo el film breve con el cine moderno en los países latinoamericanos? ¿Es posible hallar parámetros productivos, estéticos y políticos compartidos por el cortometraje de la región en las décadas del sesenta y setenta? En el ámbito local, ¿qué elementos modernos recuperó el cortometraje en los años posteriores al período estudiado? ¿Cuáles son las novedades que incorpora el video con respecto al soporte en fílmico y cómo afecta esto a la concepción tradicional, teórica y práctica, de abordaje al film de corta duración? Estos son algunos de los interrogantes y problemas que esta investigación postula para abrir futuras vías susceptibles de exploración y análisis.

Bibliografía

1.- CORTOMETRAJE ARGENTINO

AA.VV. (1984), *Historia del Cine Argentino*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina S.A.

Aimaretti, María, Lorena Bordigoni y Javier Campo (2009), “La Escuela Documental de Santa Fe: un ciempiés que camina” en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (Ed.) *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros (1896-1969)*, Buenos Aires: Nueva Librería, pp. 359-394.

Bergese, Mariangel, Isabel Pozzi y Mariana Ruiz (1997), “Anatomía de cuerpos menudos. Sobre el pasado y el presente del cortometraje nacional” en *Ossessione*, año 1, n° 1, noviembre de 1997.

Bilbao, Sofía y Nadia Paola Robles (2011), “Vanguardia, Universidad y Cinematografía: La experiencia del Instituto de Cine de la Universidad de Buenos Aires” en *Actas IX Jornadas de Sociología. Capitalismo del siglo XXI, crisis y reconfiguraciones. Luces y sombras en América Latina*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Birri, Fernando (1964), “Organigrama 60” en *La escuela documental de Santa Fe*, Santa Fe: Prohistoria Ediciones, pp. 110-111.

----- (2005), *El estado y el cine argentino: textos y documentos*, Santa Fe: Instituto Superior de Cine y Artes Audiovisuales.

Campo, Javier (2012), “De óleo, tinta y celuloide. Cortometrajes sobre las artes en los sesenta y setenta” en *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*, Buenos Aires: Imago Mundi, pp. 39-65.

Ceccato, Gustavo y Marcelo Maina (1990), “El Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral” en *Cuadernos del INCERC*, Paraná: Universidad Nacional de Entre Ríos, pp. 1-15.

Cossalter, Javier (2011), “Gestación del Nuevo Cine Argentino: rasgos de modernidad en el cortometraje de finales de los años 50” en *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano. Nueva época*, n° 4, julio/diciembre de 2011. Disponible en: <http://www.elojoquepiensa.net/elojoquepiensa/index.php/articulos/182>

- (2013), “Dilemas de representación en la imagen filmica: la construcción de la memoria en tres cortometrajes pertenecientes al proyecto ‘25 miradas – 200 minutos’ en *Imagofagia*, n° 8, octubre de 2013. Disponible en:
<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/407/357>
- (2013), “El orden conciliado frente a las voces disidentes. Un estudio comparado entre el cortometraje documental institucional en la Argentina del peronismo y el cortometraje documental alternativo de los años sesenta” en *DOC On-line. REVISTA DIGITAL DE CINEMA DOCUMENTÁRIO*, n° 14, agosto de 2013, pp. 181-210. Disponible en:
http://www.doc.ubi.pt/14/artigos_javier_cossalter.pdf
- (2013), “Un estudio comparado entre el cortometraje documental argentino y chileno de los años sesenta y setenta: entre la denuncia y la acción” en *Metakinema. Revista de cine e historia*, n° 13, octubre de 2013. Disponible en:
http://www.metakinema.es/metakineman13s5a1_Javier_Cossalter_Argentina_Chile_Short_Documentaries.html
- (2014), “El testimonio en el cortometraje documental argentino de los años sesenta y setenta. Identidades marginadas y nuevas voces” en *Cine Documental*, n° 10, junio de 2014, pp. 45-70. Disponible en:
<http://revista.cinedocumental.com.ar/el-testimonio-en-el-cortometraje-documental-argentino-de-los-anos-sesenta-y-setenta-identidades-marginadas-y-nuevas-voces/>
- (2014), “Huellas enunciativas y autoconciencia narrativa en la representación de los procesos revolucionarios y revueltas antiimperialistas en el cine latinoamericano de la modernidad” en Ana Laura Lusnich, Pablo Piedras y Silvana Flores (Ed.) *Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región*, Buenos Aires: Imago Mundi, pp. 241-254.
- (2014), “El cine experimental de cortometraje en la argentina de los años sesenta y setenta: apropiaciones y vinculaciones transnacionales” en *ERAS - European Review of Artistic Studies*, Vol. 5, n° 4, diciembre de 2014, pp. 32-49. Disponible en:
<http://www.eras.utad.pt/docs/DEZ%20VISUAIS%202014.pdf>
- Couselo, Miguel** (1964), “Realidad del cortometraje” en *Muestra Cine corto argentino 1958-1964*, Buenos Aires: Instituto Di Tella, p. 10.

- Díaz Suárez, Néstor y Amalia Enrico** (2006), “Instituto Cinefotográfico UNT (ICUNT). Apuntes para una historia II” en *Actas del Primer Congreso sobre la Historia de la Universidad Nacional de Tucumán*, San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, pp. 341-357.
- Feldman, Simón** (1990), *La generación del 60*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, INC, Legasa.
- Félix-Didier, Paula** (2003), “Introducción” en Fernando Martín Peña (Ed.) *60 Generaciones. Cine argentino independiente*, Buenos Aires: Malba-Colección Constantini, pp. 11-21.
- Fernández Jurado, Paulina L.** (1963), “Una realidad para el cortometraje argentino” en *Festival de Cortometraje Argentino*, Bahía Blanca: Cine Club Bahía Blanca.
- Francia, Aldo** (1990), *Nuevo cine latinoamericano en Viña del mar*, Santiago: CESOC Ediciones Chile América.
- Guevara, Alfredo y Raúl Garcés** (2007), *Los años de la ira. Viña del Mar 67*, La Habana: Nuevo Cine Latinoamericano Ediciones.
- Listorti, Leandro** (2003), “El cortometraje en los 60” en Fernando Martín Peña (Ed.) *60 Generaciones. Cine argentino independiente*, Buenos Aires: Malba-Colección Constantini, pp. 298-305.
- Luchetti, María Florencia** (2014), “Capítulo 7: cortometrajes y noticiarios. Algunas disputas en el campo cinematográfico” en *Imágenes del enemigo interno. Configuraciones de sentido en el noticiario cinematográfico argentino durante la proscripción del peronismo (1955-1973)*, Tesis de Doctorado, Facultad de Ciencias Sociales: Universidad de Buenos Aires, pp. 224-261.
- Mahieu, José Agustín** (1961a), *Historia del cortometraje argentino*, Santa Fe: Editorial Documento del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.
- (1961b), “Muestra internacional de cortometraje” en *Tiempo de Cine*, año I, nº 5, febrero/marzo de 1961, p. 33.
- (1964), “Cortometraje: ¿Locura o esperanza?” en *Revista Cine 64*, p. 8.
- Marrone, Irene y Mercedes Moyano Walker** (2006), *Persiguiendo imágenes. El noticiario argentino, la memoria y la historia (1930-1960)*, Buenos Aires: Del Puerto.
- Massari, Romina** (2005), “Single (un ejercicio incompleto)” en *Arkadin. Estudios sobre Cine y Artes Audiovisuales*, año 1, nº 1, Dirección de Publicaciones de la Facultad de Bellas Artes (UNLP).

- Massari, Romina, Fernando Martín Peña y Carlos Vallina** (2006), *Escuela de Cine, Universidad Nacional de La Plata: creación, rescate y memoria*, La Plata: UNLP.
- Mastracchio, Liliana R.** (Comp.) (2006), *Instituto Cinefotográfico UNT. 60 años (1946-2006)*, San Miguel de Tucumán: Escuela de Cine, Video y Tv de la UNT.
- Moreschi, Oscar** (2012), “Construir la memoria. El Departamento de Cine de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba” en *Toma Uno*, año 1, n° 1, pp. 207-222. Disponible en:
<http://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/8581>
- Neveleff, Julio, Miguel Monforte y Alejandra Ponce de León** (2013), *Historia del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Volumen 1. Primera época: 1954-1970. De la epopeya a la resignación*, Buenos Aires: Corregidor.
- Oubiña, David** (2008), “Construcción sobre los márgenes: itinerarios del nuevo cine independiente en América Latina” en Eduardo Russo (Comp.) *Hacer Cine: Producción audiovisual en América Latina*, Buenos Aires: Paidós, pp. 31-42.
- Peña, Fernando Martín** (Ed.) (2003), *60 Generaciones. Cine argentino independiente*, Buenos Aires: Malba-Colección Constantini.
- Peña, Fernando Martín y Carlos Vallina** (1998), “El cine como arma. Raymundo Gleyzer y los comunicados del ERP (1971-1972), Arte y política. Mercados y violencia” en *Razón y Revolución*, n° 4, otoño de 1998, pp. 1-14.
- Ramírez Llorens, Fernando** (2013), “Un espacio interminable de intercambios culturales. Conversaciones con Oscar Moreschi sobre el cine en Córdoba en las décadas del 60 y 70” en *Entrevistas de la Red de Historia de los Medios 02*, Buenos Aires: ReHIME, pp. 7-73.
- Raschella, Roberto** (1961), “El cine independiente de cortometraje en 1960” en *Cinecrítica*, n° 4.
- Sammaritano, Salvador** (1960), “Crisis 1960” en *Tiempo de Cine*, año I, n° 2, septiembre 1960, p. 3.
- (1962), “Luchas y proyecciones del cortometraje en la Argentina” en *Lyra*, n° 186-188.
- Sánchez Sorondo, Matías** (1938), *Instituto Cinematográfico del Estado*, Buenos Aires: [s. e.].
- Sarlo, Beatriz** (1998), “La noche de las cámaras despiertas” en *La Máquina cultural: maestras, traductores y vanguardistas*, Buenos Aires: Ariel, pp. 195-269.

2.- TEORÍA DEL CORTOMETRAJE

- Cantell, Saara** (2004), "Poetry on screen or visualized jokes? An approach to the genres of short fiction films" en *p.o.v.- A Danish Journal of Film Studies*, nº 18, diciembre de 2004. Disponible en:
http://pov.imv.au.dk/Issue_18/section_1/artc12A.html
- Cardoso, Eduardo** (Ed.) (2010), *El cortometraje español en 100 nombres*, Madrid: Eduardo Cardoso Aymerich. Disponible en:
www.elcortometrajen100nombres.com
- Cooper, Pat y Ken Dancyger** (1998), *El guión de cortometraje*, Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- Cowgill, Linda** (1997), *Writing short films: Structure and Content for Screenwriters*, Los Ángeles: Lone Eagle.
- Feldman, Simón** (1984), *El cine: cara y ceca*, Buenos Aires: Ediciones de la flor.
- Fernández, Lola y Montaña Vázquez** (1999), *Objetivo: corto. Guía práctica del cortometraje en España*, Madrid: Nuer Ediciones.
- Ickowicz, Luisa Irene** (2008), *En tiempos Breves. Apuntes para la escritura de cortos y largometrajes*, Buenos Aires: Ediciones Paidós SAICF.
- Meier, Annemarie** (2013), *El cortometraje: el arte de narrar, emocionar y significar*, Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.
- Méranger, Thierry** (2007), *Le court métrage*, Paris: Cahiers du cinéma.
- Pécora, Paulo** (2008), "Algunas reflexiones sobre el cortometraje" en Eduardo Russo (Comp.) *Hacer Cine: Producción audiovisual en América Latina*, Buenos Aires: Paidós, pp. 377-387.
- Raskin, Richard** (1998), "Five parameters for story design in the short fiction film" en *p.o.v.- A Danish Journal of Film Studies*, nº 5, marzo de 1998. Disponible en:
http://pov.imv.au.dk/Issue_05/section_4/artc3A.html
- (1999a), "On the interplay of consistency and surprise in the short fiction film" en *p.o.v.- A Danish Journal of Film Studies*, nº 7, marzo de 1999. Disponible en:
http://pov.imv.au.dk/Issue_07/section_3/artc5A.html
- (1999b), *The Art of Storytelling in the Short Fiction Film*, Aarhus: University of Aarhus.
- Rea, Peter W. y David K. Irving** (1998), *Producción y dirección de cortometrajes y videos*, Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión, RTVE.

- Riis, Johannes** (1998), "Toward a Poetics of the Short Film" en *p.o.v.- A Danish Journal of Film Studies*, nº 5, marzo de 1998. Disponible en:
http://pov.imv.au.dk/Issue_05/section_4/artc1A.html
- Saad, Nicolás** (2002), *El cortometraje en primera persona, encuentro de cortometrajistas ibero americanos, ediciones 2000-2001*, Huesca: Festival de Cine de Huesca.
- Vanegas Bolaños, Elsa Carolina y Nathalia Villegas Ruiz** (2008), *Un juego corto. Estudio e investigación sobre la dirección de actores dentro de las dinámicas propias del cortometraje*, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Yeatman, Bevin** (1998), "What Makes a Short Fiction Film Good?" en *p.o.v.- A Danish Journal of Film Studies*, nº 5, marzo de 1998. Disponible en:
http://pov.imv.au.dk/Issue_05/section_4/artc2A.html

3.- MODERNIDAD Y MODERNIDAD CINEMATOGRAFICA

- España, Claudio** (Comp.) (2005), *Cine argentino, modernidad y vanguardias 1957/1983*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, Vol. I. y Vol. II.
- Font, Domènec** (2002), *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*, Barcelona: Paidós.
- Greenberg, Clement** (2006), *La pintura modernista y otros ensayos*, Madrid: Ediciones Siruela S.A.
- Habermas, Jürgen** (1984), "Modernidad: un proyecto incompleto" en *Punto de Vista*, nº 21, agosto de 1984, pp. 27-31.
- Jameson, Fredric** (2004), *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*, Barcelona: Gedisa.
- Monterde, José Enrique** (1996), "La modernidad cinematográfica" en *Historia General del Cine*, Madrid: Ediciones Cátedra S. A., Vol. IX, Europa y Asia, pp. 15-45.
- Monterde, José Enrique, Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro** (1987), "Procedencias y aprendizajes" en *Los "nuevos cines" europeos, 1955/1970*, Barcelona: Lerna, pp. 135-163.
- Paranaguá, Paulo Antonio** (2003), *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madrid: FCE.
- Ramírez Llorens, Fernando** (2012), "Industria, arte y política: la modernidad cinematográfica en Argentina (1955-1976)" en *Herramientas de la Red de Historia de los Medios 07*, Buenos Aires: ReHIME, pp. 7-35.

Williams, Raymond (1988), *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península.

Zavala, Lauro (2005), “Cine clásico, moderno y posmoderno” en *Razón y Palabra*, nº 46, agosto/septiembre de 2005. Disponible en:

<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html>

4.- ANÁLISIS TEXTUAL, NARRATOLOGÍA Y SEMIÓTICA

Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet (1983), *Estética del cine*, París: Paidós.

Barthes, Roland (1971), “De l’oeuvre au texte” en *Revue d’esthétique*, París, nº 3, pp. 225-232.

Bordwell, David (1996), “La narración de arte y ensayo” en *La narración en el cine de ficción*, Madrid: Paidós, pp. 205-233.

Burch, Noël (1970), *Praxis del cine*, Madrid: Editorial Fundamentos.

Casetti, Francesco (1989), *El film y su espectador*, Madrid: Cátedra.

Casetti, Francesco y Federico Di Chio (1994), *Cómo analizar un film*, Barcelona: Paidós.

Deleuze, Giles (1987), *La imagen-tiempo*, Barcelona: Paidós.

Gaudreault, André y François Jost (1995), *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona: Paidós.

González Requena, Jesús (1980), “Film, texto, semiótica” en *Contracampo*, Madrid, año II, nº 13, junio de 1980, pp. 51-61.

----- (1982), “La fractura de la significación en el texto moderno” en *Contracampo*, Madrid, año IV, nº 28, pp. 50-58.

Metz, Christian (1972), “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?” en AA. VV. *Lo verosímil*, Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo, pp. 17-30.

----- (1991), *L’enonciation impersonnelle, ou, Le site du film*, París: Méridiens Klincksieck. Disponible en:

<http://www.waysofseeing.org/struct.html>

----- (2002), *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, Barcelona: Paidós.

Rossi, María José (2007), *El cine como texto. Hacia una hermenéutica de la imagen-movimiento*, Buenos Aires: Topía Editorial

Stam, Robert, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis (1999), “La semiología del cine” en *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona: Paidós, pp. 47-90.

5.- HISTORIA DEL CINE ARGENTINO Y DEL CINE MUNDIAL

- AA.VV.** (1996a), *Historia del cortometraje español*, España: Festival de Cine de Alcalá de Henares.
- AA.VV.** (1996b), *Historia de los primeros años del cine en la Argentina. 1895-1910*, Buenos Aires: Fundación Cinemateca Argentina.
- Adduci Spina, Elina e Iván Morales** (2014), “Nosotros los monos: el des-montaje de la máquina” en Ricardo Manetti y Lucía Rodríguez Riva (Comp.) *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*, Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, pp. 321-330.
- Aguilar, Gonzalo** (2005), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Álvarez, Luis Alberto** (1988), *Páginas de cine*, Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, Vol. I.
- Barthes, Roland** (2001), “Querido Antonioni” en *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*, Barcelona: Paidós.
- Bendazzi, Giannalberto** (2008), *Quirino Cristiani, pionero del cine de animación (Dos veces el océano)*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Bordwell, David, Janet Staiger y Kristin Thomson** [1985] (1997), *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona: Paidós Ibérica.
- Couselo, Miguel** (2008), “Orígenes del cineclubismo” en *Cine argentino en capítulos sueltos*, Buenos Aires: Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.
- Cuarterolo, Andrea** (2013), *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840- 1933)*, Montevideo: CdF Ediciones.
- (2015), “El cine científico en la Argentina de principios del siglo XX. Entre la educación y el espectáculo” en *Revista História da Educação*, Dossier “Imagem e cultura visual”, Vol. 19, n° 47, septiembre de 2015, pp. 51-73. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1590/2236-3459/47763>
- Di Chiara, Roberto** (1996), *El cine mudo Argentino. Homenaje a los 100 años de la primera exhibición cinematográfica argentina*, Buenos Aires: Edición del Autor.
- Di Núbila, Domingo** (1959), *Historia del cine argentino*, Buenos Aires: Edición Cruz de Malta, Vol. II.

- España, Claudio** (1996), “El cine argentino” en *La Junta de Historia y Numismática Americana y el movimiento historiográfico en la Argentina (1893-1938)*, Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, Vol. II, pp. 464-482.
- (Comp.) (2000), *Cine argentino: industria y clasicismo / 1933-1956*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, Vol. I.
- Ferreira, Fernando** (1995), “Sublime obsesión” en *Luz, Cámara... Memoria. Una historia social del cine argentino*, Buenos Aires: Corregidor, pp. 211-217.
- Flores, Silvana** (2013), *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*, Buenos Aires: Imago Mundi.
- Gerovich, Luis** (2007), “Unión surgida con Gardel y Le Pera” en *Tango y cine nacional*, Santa Fe: Editorial Ciudad Gótica, n° 7, pp. 73-75.
- Gumucio-Dagrón, Alfonso** (2015), “Un arma cargada de futuro. Transiciones políticas y estéticas en el cortometraje documental boliviano de los años sesenta y setenta” en Javier Cossalter (Ed.) “Dossier el cortometraje documental latinoamericano en los años sesenta y setenta”, *Imagofagia*, n° 12, octubre de 2015.
- Kruger, Clara** (2009), *Cine y peronismo. El estado en escena*, Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Mancini, Michele y Giuseppe Perella** (Ed.) (1986), *Michelangelo Antonioni: arquitectura de la visión*, Madrid: Filmoteca Española.
- Maranghello, César** (2000), “El cineclub Gente de Cine” en *Cine argentino. Industria y clasicismo (1933-1956)*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, pp. 552-553.
- Marrone, Irene** (2003), *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*, Buenos Aires: Prometeo.
- Martín, Jorge Abel** (198-), *Cine Argentino. Historia. Documentación. Filmografía*, Buenos Aires: Cine Libre, n° 1 y n° 2.
- Mell, Natacha** (2011), “La cinematografía argentina de cortometraje en el período mudo” en *Actas II Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: AsAECA – Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. E-Book.
- Muoyo, Adrián** (2000), “Gardel y el cine. La otra dimensión del mito” en *Tuxys: Arte y cultura*.
- Naudeau, Javier** (2006), *Conversaciones con David José Kohon. Un film de entrevista*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Oubiña, David** (1994), *Manuel Antín*, Buenos Aires: Centro Editor de América latina.

- (2009), “La piel del mundo. Horacio Coppola y el cine” en *Horacio Coppola. Los viajes*, Buenos Aires: Galería Jorge Mara/La Ruche, pp. 191-210.
- Peña, Fernando Martín** (2012), *Cien años de cine argentino*, Buenos Aires: Editorial Biblos, Fundación OSDE.
- Riambau, Esteve** (1998), *El cine francés, 1958-1998. De la Nouvelle Vague al final de la escapada*, Buenos Aires: Paidós.
- Sández, Mariana** (2010), *El cine de Manuel: un recorrido sobre la obra de Manuel Antín*, Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Tal, Tzvi** (2005), *Pantallas y Revolución. Una visión comparativa del cine de liberación y el cinema novo*, Buenos Aires: Ediciones Lumiere S.A.
- Vázquez Mantecón, Álvaro** (2012), *El cine súper 8 en México. 1970-1989*, México: Filmoteca UNAM.
- Wolkowicz, Paula** (2004), *La deconstrucción del lenguaje cinematográfico clásico a partir de un nuevo modo de representación en el cine moderno*, Ficha de cátedra, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- Zubiaur Carreño, Francisco Javier** (2008), *Historia del cine y de otros medios audiovisuales*, Navarra: Ediciones Universidad de Navarra S.A.

6.- CINE DOCUMENTAL, CINE EXPERIMENTAL, CINE POLÍTICO Y OTROS

- Adams Sitney, Paul** (2002), *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943–2000*, Oxford: Oxford University Press.
- Aprea, Gustavo** (2010), “Dos momentos en el uso de los testimonios en autores de documentales latinoamericanos” en *Cine Documental*, nº 1, 1er. semestre de 2010. Disponible en:
http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_02.html
- (Comp.) (2012), “Los usos de los testimonios en los documentales audiovisuales argentinos que reconstruyen el pasado reciente” en *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la reconstrucción del pasado*, Buenos Aires: UNGS, pp. 121-145.
- (2015), *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*, Buenos Aires: Ediciones Manantial.

- Ardevol, Elisenda** (2006), *La búsqueda de una mirada. Antropología visual y cine etnográfico*, Barcelona: Editorial UOC.
- Barnouw, Erik** (1996), *El documental. Historia y estilo*, Barcelona: Editorial Gedisa.
- Barrera Linares, Luis y Carlos Pacheco** (1993), *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*, Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- Benet, Vicente José** (1999), *Un siglo en sombras. Introducción a la historia y la estética del cine*, Valencia: Ediciones de la Mirada.
- (2008), *La cultura del cine: introducción a la historia y la estética del cine*, Barcelona: Paidós.
- Bettendorff, Paulina y Paula Wolkowicz** (2015), “Indagaciones sobre el cine-ensayo en Argentina” en *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, nº 6, 1er. semestre 2015, pp. 52-64. Disponible en:
http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=182&vol=6
- Brubaker, Rogers y Cooper, Frederick** (2001), “Más allá de ‘identidad’ en *Apuntes de investigación del CECYP*, Buenos Aires: Fundación del Sur, año V, nº 7.
- Bürger, Peter** (1987), *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Ediciones Península.
- Byrón, Silvestre** (1998), “MRO. La tesis” en Ricardo Manetti y María Valdez (Comp.) *De(s)velando imágenes*, Buenos Aires: EUDEBA, pp. 85-91.
- Calvo Serraler, Francisco, Ángel González García y Simón Marchán Fiz** (Comp.) (1999), *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Madrid: Ediciones Istmo, S. A.
- Camper, Fred** (2004), “Nombrar y definir el cine experimental o de vanguardia” en *Miradas*, año 2004.
- Campo, Javier** (2009), “Revolución doble. *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (Grupo Realizadores de Mayo, 1969) en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (Ed.) *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, Buenos Aires: Nueva Librería, pp. 441-453.
- (2011), “El medio hostil. Fundamentos y recorridos del cine etnográfico en la Argentina” en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (Ed.) *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Buenos Aires: Nueva Librería, pp. 289-306.
- (2012), “Discursos revolucionarios, testimonios humanitarios: El cine documental del exilio argentino” en *I Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX*, La Plata: FaHCE. Disponible en:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2531/ev.2531.pdf

- (2014), “Las matrices revolucionaria y humanitaria en el cine documental político argentino (1968-1989)” en *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano. Nueva época*, año 5, n° 9, enero/julio de 2014.
- Cangi, Adrián** (2008), “Ver construirse el mundo. Notas sobre el cine experimental argentino” en Jorge la Ferla (Comp.) *Historia crítica del video argentino*, Buenos Aires: Malba / Fundación Telefónica de Argentina, pp. 169-176.
- Català Doménech, Joseph M.** (2000), “El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva” en *Archivos de la Filmoteca*, n° 34, febrero del 2000, pp. 79-97.
- Cornago Bernal, Óscar** (2004), “Cultura y performatividad: La puesta en escena del proceso” en *Gestos*, año 19, n° 38, noviembre de 2004, pp. 13-34.
- Denegri, Andrés** (2012), “El Grupo Goethe. Epicentro del cine experimental argentino” en Jorge La Ferla y Sofía Reynal (Comp.) *Territorios audiovisuales*, Buenos Aires: Librería, pp. 86-103.
- Dittus Benavente, Rubén** (2012), *El cine documental político y la noción de dispositivo. Una aproximación semiótica*, Tesis, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en:
http://ddd.uab.cat/pub/tesis/2011/hdl_10803_96738/rdb1de1.pdf
- Esslin, Martin** (1966), *El teatro del absurdo*, Barcelona: Seix Barral.
- Flores Silvana** (2015), “Escritos breves: testimonios audiovisuales de Brasil” en Javier Cossalter (Ed.) “Dossier el cortometraje documental latinoamericano en los años sesenta y setenta”, *Imagofagia*, n° 12, octubre de 2015. Disponible en:
<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/865/765>
- García, Noemí y María Luisa Ortega** (Ed.) (2008), *Cine Directo. Reflexiones en torno a un concepto*, Madrid: T&B Editores, Festival de Las Palmas, CGAI.
- Getino, Octavio y Fernando Solanas** (1988), “Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo” en *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, México: Fundación Mexicana de Cineastas, pp. 29-62.
- Getino, Octavio y Susana Velleggia** (2002), *El cine de las historias de la revolución. Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)*, Buenos Aires: Grupo Editor Altamira.
- Gidal, Peter** (1978), *Structural Film Anthology*, London: British Film Institute.

- Godard, Jean-Luc y Fernando Solanas** (1969), “Godard por Solanas, Solanas por Godard” en *Cine del Tercer Mundo*, n° 1, octubre de 1969, pp. 48-63. Disponible en: <http://www.cinematca.org.uy/biblioteca%20digital.html>
- González Zarandona, José Antonio** (2005), *La historia del cine experimental*, Tesis, Puebla: Universidad de las Américas. Disponible en: http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/gonzalez_z_ja/indice.html
- Gramsci, Antonio** (1981), *Escritos políticos (1917-1933)*, editado en Cuadernos de Pasado y Presente n° 54, México: Siglo XXI editores, S.A.
- Guzmán, Rubén** (2014), “Inscripciones de vida - El cine de Narcisa Hirsch” en *Imagofagia*, n° 9, abril de 2014. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/553/473>
- Guzmán Cerdio, Mario Alberto** (2014), “Percepción y narración: el cine experimental de Silvestre Byrón y Claudio Caldini” en *Imagofagia*, n° 9, abril de 2014. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/551>
- Hall, Stuart** (1980), “Cultural Studies and the Centre: some problematics and problems” en AA. VV. *Culture, media, language: Working papers in Cultural Studies, 1972-1979*, London: Hutchinson.
- King, John** (2007), *El Di Tella*, Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.
- Kohen, Héctor** (2005) “Realizadores de Mayo, Argentina 1969: los caminos de la liberación” en Claudio España (Comp.) *Cine argentino, modernidad y vanguardias 1957/1983*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, Vol. II, pp. 516-519.
- Longoni, Ana y Mariano Mestman** (2008), *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires: Eudeba.
- Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras** (Ed.) (2009), *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, Buenos Aires: Nueva Librería.
- (2011), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Buenos Aires: Nueva Librería.
- Machado, Arlindo** (2010), “El filme-ensayo” en *la Fuga*, invierno 2010. Disponible en: <http://www.lafuga.cl/el-filme-ensayo/409>
- Manrupe, Raúl** (2004), *Breve historia del dibujo animado en la Argentina*, Buenos Aires: Libros del Rojas.

- Margulis, Paola** (2014), *De la formación a la institución. El documental audiovisual en la transición democrática (1982-1990)*, Buenos Aires: Imago Mundi.
- Marín, Pablo** (2010), “La estructura presente. Narcisa Hirsch y el punto de quiebre de cine experimental en Argentina” en Alejandra Torres (Comp.) *Catálogo Narcisa Hirsch*, Buenos Aires: Casa Nacional del Bicentenario, pp. 21-32. Disponible en: http://issuu.com/janinalejo/docs/narcisa_hirsch_catalogo_definitivo
- Masmun Carla** (2011), “Raymundo Gleyzer y el Grupo Cine de la Base: compromiso, activismo y resistencia” en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (Ed.) *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Buenos Aires: Nueva Librería, pp. 163-183.
- Masmun Carla y Denise Mora** (2011), “La liberación está en la base” en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (Ed.) *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Buenos Aires: Nueva Librería, pp. 89-96.
- Marrone, Irene** (2011), “La representación de los ‘pobres’ y de las prácticas asistenciales en la primera mitad del siglo XX en el documental institucional” en *Cine Documental*, nº 3, junio de 2011. Disponible en: http://revista.cinedocumental.com.ar/3/articulos_01.html
- Meranda, Yoel** (2002), “Structural Films: Meditation through Simple Forms” en *Blog Ways of seeing*, 12 de noviembre de 2002. Disponible en: <http://www.waysofseeing.org/struct.html>
- Mestman, Mariano** (1999), “La hora de los hornos: el peronismo y la imagen del ‘Che’” en *Secuencias: revista de historia del cine*, Universidad Autónoma de Madrid, nº 10, pp. 52-65.
- (2001), “La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación (Argentina)” en VVAA, *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC)*, Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Disponible en: <http://blogs.unlp.edu.ar/bellasartesestetica/files/2010/10/mariano-mestman.pdf>
- (2010), “Testimonios obreros, imágenes de protesta. El directo en la encrucijada del cine militante argentino” en *Cine Documental*, nº 2, 2do. semestre de 2010. Disponible en: http://revista.cinedocumental.com.ar/2/articulos_01.html

- (2013), “Las *masas* en la era del *testimonio*. Notas sobre el cine del 68 en América Latina” en Mariano Mestman y Mirta Varela (Comp.) *Masas, Pueblo, Multitud en cine y televisión*, Buenos Aires: Eudeba.
- Moriconi, Lorena** (2012), “Voces filmadas: cine documental, testimonio y dictadura (Argentina, 1983-2002)” en *Cine Documental*, nº 6, octubre de 2012. Disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/6/teoria.html>
- Nichols, Bill** (1997), *La representación de la realidad*, Barcelona: Paidós.
- Oubiña, David** (2004), “Un cine subterráneo” en *Revista TODAVÍA*, nº 7, abril de 2004. Disponible en: <http://www.revistatodavia.com.ar/todavia32/7.oubinanota.html>
- (2011), *El silencio y sus bordes*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Parodi, Ricardo** (1995), *Apuntes para una teoría del cine experimental argentino*, Buenos Aires: Biblioteca de imagen.
- (1997), *Apuntes para una teoría del cine experimental argentino*. Disponible en: <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-lat-0404/msg00045.html>
- Pavis, Patrice** (1996), *Diccionario del teatro*, Barcelona: Paidós.
- Peña, Fernando Martín y Carlos Vallina** (2000), *El cine quema. Raymundo Gleyzer*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Pérez Llahí, Marcos Adrián** (2009), “La tierra es del que la ha perdido. A propósito de Raymundo Gleyzer y Jorge Prelorán” en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (Ed.) *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, Buenos Aires: Nueva Librería, pp. 395-402.
- (2011), “Las razones de Jorge Prelorán” en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (Ed.) *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Buenos Aires: Nueva Librería, pp. 97-104.
- Pinta, María Fernanda** (2006), “Interdisciplinarietà y Experimentación en la Escena Argentina de la Década del Sesenta” en AVAE-Archivo Virtual Artes Escénicas, Cuenca: Facultad de Bellas Artes.
- (2013), *Teatro expandido en el Di Tella. La escena experimental argentina en los años 60*, Buenos Aires: Biblos.
- Poszkus, Bárbara** (2013), “Animación experimental en la argentina. Luis Ricardo Bras: La búsqueda de un cine puro” en *VI Encuentro Panamericano de Comunicación*, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, pp. 1-11. Disponible en:

<http://www.eci.unc.edu.ar/archivos/companam/ponencias/Producci%C3%B3n%20discursiva/-Unlicensed-ProduccionDiscursiva-yMediosDeComunicacion.-POSZKUS.pdf>

Ricard, Colas (2004), “Algunos problemas del cine experimental” en *Miradas*, año 2004.

Rodríguez Jauregui, Pablo (2008), “Luis Ricardo Bras. Pionero de la animación experimental en la Argentina” en *Retrospectiva Luis Bras. Catálogo del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario*, Rosario: macro. Disponible en:

http://www.macromuseo.org.ar/archivo/2008/01/_pdf/luisbras.pdf

Rossi, Juan José (Comp.) (1987), *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán*, Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.

Russo, Eduardo (2011), “Presencias en un campo expandido. Cine experimental y documental de creación” en *Imágenes compartidas. Cine Argentino. Cine español*, Buenos Aires: Centro Cultural de España en Buenos Aires, pp. 334-353.

Sánchez-Biosca, Vicente (2004), *Cine y vanguardias. Conflictos, encuentros, fronteras*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A.

Small, Edward (1994), *Direct theory. Experimental film/video as major genre*, Carbondale: Southern Illinois University Press.

Toro, Karen Alejandra (2012), “Marie Louise Alemann y el cine experimental argentino” en *Creación y Producción en Diseño y Comunicación*, año VIII, n° 48, agosto de 2012. Disponible en:

http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=8701&id_libro=415

Velleggia, Susana (1986), *Cine: Entre el espectáculo y la realidad*. Mexico: Claves Latinoamericanas.

----- (2009), *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*, Buenos Aires: Editorial Altamira.

Weinrichter, Antonio (2004), *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid: T&B Editores.

----- (Ed.) (2007), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine ensayo*, Pamplona: Gobierno de Navarra.

Wolkowicz, Paula (2010), “La hora de los hornos: la diversidad de modalidades de representación como estrategia estético política” en *Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, año 5, n° 9, noviembre de 2010.

----- (2014), “Escenas del under porteño. Experimentación y vanguardia en el cine argentino de los años 60 y 70” en *Imagofagia*, n°9, abril de 2014. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/545/467>

7.- HISTORIA SOCIAL Y CULTURAL ARGENTINA

AA.VV. (1983), *Arturo Frondizi. Historia y Problemática de un estadista*, Buenos Aires: Ediciones Depalma.

Altamirano, Carlos (1998), *Arturo Frondizi o el hombre de ideas como político*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

----- (2011), *Peronismo y cultura de izquierda*, Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Avaro, Nora y Analía Capdevila (2004), *Denuncialistas: literatura y polémica en los años 50. (Una antología crítica)*, Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

Belenki, Silvia Leonor (Ed.) (1948), *Historial Testimonial Argentina. Documentos vivos de nuestro pasado. Frondizi y su tiempo*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Campins, Mónica (Comp.) (2003), *Estabilidad y Ruptura en la Democracia Argentina (1955-2001)*, Buenos Aires: Ediciones CyC.

Cavarozzi, Marcelo (2002), *Autoritarismo y democracia*, Buenos Aires: Eudeba.

Gilman, Claudia (2003), *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

James, Daniel (2010), *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora, 1946-1976*, Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Pellettieri, Osvaldo (1997), *Una historia interrumpida*, Buenos Aires: Galerna.

----- (Comp.) (2003), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*, Buenos Aires: Galerna.

Pujol, Sergio (2002), *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*, Buenos Aires: Emecé.

Terán, Oscar (1991), *Nuestros años sesentas*, Buenos Aires: Puntosur.

----- (Coord.) (2004), *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*, Buenos Aires: Siglo veintiuno editores Argentina/Fundación OSDE.

8.- FUENTES

8.1.- Textos y documentos

AA. VV. (1965), *Muestra Cine Corto Argentino 1958-1964*, Centro de las artes de expresión audiovisual del instituto Torcuato Di Tella, 15 al 19 de Diciembre de 1964.

AA. VV. (2009), *Fotogramas santafesinos. Instituto de Cinematografía de la UNL 1956-1976*, Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

“Decreto ley 62/57”, *Boletín Oficial*, 9 de enero de 1957.

Documento legal inédito sobre la Asociación de Realizadores de Cortometraje conservado en la Inspección General de Justicia, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación.

Fomento del Cine de Corto-Metraje, Documento del Fondo Nacional de las Artes, 7 de junio de 1962.

8.2.- Revistas de cine

Gente de cine

Cinecrítica

Heraldo del Cinematografista

La Gaceta

Revista Cine 64

Tiempo de cine

8.3.- Periódicos

La Nación

Apéndice documental I »« Fichas técnicas

***La flecha y un compás* (David José Kohon, 1950)**

Producción: Autoproducción.

Guión y montaje: David José Kohon.

Asistente de dirección: Arminda Ballestracci, Silvia Rives Helguero, Tomás López Bonelli.

Fotografía: Carlos Razzella, Naúm Sopoliansky.

Actores: Guillermo Maceira, Ana Tesolín, Gabriel Renner.

Duración: 10 minutos 58 segundos.

Paso: 16 mm. // Blanco y negro.

DISPONIBLE EN: Youtube.

***Un teatro independiente* (Simón Feldman, 1954)**

Producción: Productora "16" // Seminario de Cine de Buenos Aires // Nuevo Teatro.

Realización: Emma Cisneros, Esteban Cordero, Samuel Feldman, Mabel Itzcovich, Oscar Lapano.

Asistente de dirección: Mabel Itzcovich.

Intérpretes: Elenco del Nuevo Teatro.

Sonido y locución: Eugenio Caldi.

Iluminación: Carlos Echenique, Simón Feldman.

Música de: Béla Bartók.

Duración: 14 minutos 13 segundos.

Paso: 16 mm. // Blanco y negro.

DISPONIBLE EN: Foro Clan-Sudamérica.

***Buenos Aires* (David José Kohon, 1958)**

Producción: Enero Film.

Guión: David José Kohon.

Asistente general: Julio Cardoso.

Montaje: Antonio Ripoll.

Compaginador: Naúm Spoliansky.

Fotografía y cámara: Ricardo Aronovich.

Montaje sonoro: Gerardo Rinaldi.

Asistentes de cámara: Leonardo Rodríguez, Carlos G. Orcambide, Hugo Pesce.

Duración: 12 minutos.

Paso: 16 mm. [ampliado a 35 mm. en laboratorio después del primer montaje] // Blanco y negro.

DISPONIBLE EN: Foro Clan-Sudamérica // Youtube.

***Contracampo* (Rodolfo Kuhn, 1958)**

Producción: Asociación de Realizadores de Cortometraje.

Libro: Manuel Antín.

Montaje: Rodolfo Kuhn.

Fotografía: Derlis M. Beccaglia.

Música: Adolfo Morpurgo.
Asistente de producción: Dionisio Gómez.
Ayudante de producción: Ponchi Morpurgo.
Intérpretes: Beto Giannola.
Duración: 9 minutos 49 segundos.
Paso: 35 mm. // Blanco y negro.
DISPONIBLE EN: Foro Clan-Sudamérica // Youtube.

Tire dié (Fernando Birri, 1958 [1960 versión definitiva])

Producción: Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.
Guión: Fernando Birri, Juan Carlos Cabello, María Domínguez, Manuel Horacio Giménez, Hugo Gola.
Asistente de dirección: [Manuel Horacio Giménez].
Montaje: Antonio Ripoll.
Sonido: Leopoldo Orzali / [Mario Fezia].
Fotografía: Oscar Kopp, Enrique Urteaga.
Locución: Alfredo Ariel Carrió / [Guillermo Cervantes Luro].
Voces: [María Rosa Gallo, Francisco Petrone].
Duración: 59 minutos / [33 minutos].
Paso: 16 mm. / [35 mm.] // Blanco y negro.
DISPONIBLE EN: Archivo Audiovisual de la Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC) de la Universidad Nacional del Litoral (UNL) // Foro Clan-Sudamérica // Youtube.

La verdadera historia de la primera fundación de Buenos Aires (Fernando Birri, 1959)

Producción: León Ferrari.
Ilustración: Oski.
Texto: Ulrico Schemidel
Fotografía: Enrique Wallfisch.
Intérpretes: Raúl de Lange
Música: Virtu Maragno.
Ayudante de dirección: Manuel Horacio Giménez.
Montaje: Antonio Ripoll.
Duración: 24 minutos.
Paso: 35 mm. // Color.
DISPONIBLE EN: Fondo Nacional de las Artes.

Luz... Cámara... Acción... (Rodolfo Kuhn, 1959)

Producción: Marcelo Simonetti.
Libro: Manuel Antín, Rodolfo Kuhn.
Fotografía: Ricardo Aronovich
Asistente de dirección: Horacio Gastiaburo.
Compaginación: Gerardo Rinaldi, Antonio Ripoll.
Narrador: Luis Medina Castro.
Duración: 9 minutos 43 segundos.
Paso: 35 mm. // Blanco y negro.
DISPONIBLE EN: Foro Clan-Sudamérica.

***Moto Perpetuo* (Osías Wilenski, 1959)**

Producción: O.W. Films.
Cámara: Ramón Carnonell.
Música: Nicolo Paganini.
Ejecución musical: N. Chumachenko.
Compaginación: Rosalino Caterbetti.
Intérpretes: Mirko Álvarez.
Duración: 7 minutos.
Paso: 16 mm. // Blanco y negro.
DISPONIBLE EN: Foro Clan-Sudamérica // Youtube.

***Spilimbergo* (Jorge Macario, 1959)**

Producción: Taller de Cine
Jefe de producción: Roberto Tabachnik.
Ayudantes: Francisco C. Gonzalez, Roberto Laureda.
Guión: Roberto V. Raschella, Jorge Macario.
Texto: Francisco Javier.
Recitado: Alejandro Anderson.
Fotografía: Ignacio Souto.
Cámara: Domingo A. Bugallo.
Ayudantes: Héctor Duprat, Eduardo Fazzalari, Roberto Ruiz Díaz.
Fotografía preparatoria: Arsenio Reinaldo Pica.
Música escrita y dirigida por: Valdo Sciamarella.
Coro PRO-MÚSICA dirigido por: José A. Gallo.
Asistente de dirección: Roberto V. Raschella.
Duración: 20 minutos.
Paso: 35 mm. // Color.
DISPONIBLE EN: Fondo Nacional de las Artes.

***Cirugía* (Luis Vesco, 1960)**

Producción: Escuela de Cine de la Universidad Nacional de La Plata
Libro, fotografía y montaje: Luis Vesco.
Colaboración: Omar Saenz, Ernesto Rosa, Honda Frati, Luis Sambucetti, Roberto Guilloume, Carlos Colombo, Sara Iturría.
Duración: 5 minutos 30 segundos.
Paso: 16 mm. // Blanco y negro.
DISPONIBLE EN: Departamento de Artes Audiovisuales de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de la Plata.

***Dimensión* (Aldo Luis Persano, 1960)**

Producción: Instituto Cinematográfico de la Universidad de Buenos Aires (ICUBA).
Asistentes de producción: Rodolfo Alonso, Alfredo D. Linares.
Compaginación: Jacinto Cascales
Asistente de dirección: Jaime Bulkacz
Fotografía: Ricardo Aronovich.
Música: Francisco Kropfl.
Dirección orquestal: Roberto Ruiz.

Asistentes de cámara: Horacio Rovelli, Christian Tinkelenberg.

Duración: 9 minutos 15 segundos.

Paso: 35 mm. // Blanco y negro.

DISPONIBLE EN: Instituto Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

El amigo (Leonardo Favio, 1960)

Producción: Autoproducción.

Jefe de producción: Carlo Biaggetti.

Guión: Ricardo Becher, Leonardo Favio.

Intérpretes: Oscar Orlegui, Horacio Favio, Alfredo Milet, Boris Bruleski.

Motivo musical: Leonardo Favio.

Ejecución: Rodolfo Ovejero.

Fotografía: Milo Deretich.

Cámara: Luis Vecchione.

Asistente: Carmelo Starópolis Machado.

Compaginación: Antonio Rampoldi.

Sonido: Abel Scotti.

Duración: 10 minutos 30 segundos.

Paso: 16 mm. // Blanco y negro.

DISPONIBLE EN: Foro Clan-Sudamérica // Youtube.

Faena (Humberto Ríos, 1960)

Producción: Producciones 2,8 // Crédito del Fondo Nacional de las Artes // Humberto Ríos.

Producción ejecutiva: Leopoldo Nacht, Federico Nieves.

Ayudante de producción: Enrique Medina.

Guión y encuadre: Mauricio Berú, Humberto Ríos.

Asistente de dirección: Mauricio Berú.

Fotografía y cámara: Ricardo Aronovich.

Ayudante: Fazzalari.

Compaginación: Higinio Vecchione.

Sonido: Jorge Castronuovo.

Textos: Rodolfo Alonso.

Voces: Alfredo Alcón, María de la Paz, Jorge Rivera López.

Duración: 20 minutos.

Paso: 35 mm. // Blanco y negro.

DISPONIBLE EN: Fondo Nacional de las Artes.

Feria Franca (Hercilia Marino, 1961)

Producción: Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral

Jefa de producción: Lidia Gómez.

Asistente de producción: Diego Bonacina.

Ayudantes de producción: Héctor Ricci, Germán Romani.

Asistente de dirección: Nelly Borroni.

Ayudantes de dirección: Dolly Pussi, Juan Carlos Arch.

Fotografía: Selva Pajón.

Ayudante de fotografía: Nilda Tacca.
Fotografía de escena: Edgar van Isseldyk.
Cámara: Ariel Gysel.
Duración: 7 minutos.
Paso: 16 mm. // Blanco y negro.
DISPONIBLE EN: Archivo Audiovisual de la Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC) de la Universidad Nacional del Litoral (UNL).

Fiesta en Sumamao (Aldo Luis Persano, 1961)

Producción: Instituto Cinematográfico de la Universidad de Buenos Aires // Fondo Nacional de las Artes.
Libro cinematográfico: Rodolfo Alonso.
Fuente literaria: “La fiesta sacramental americana” de Bernardo Canal Feijoo.
Compaginación: Jacinto Cascales.
Ayudante de dirección: Alfredo D. Linares.
Locución: Juan Carlos Gené.
Selección musical: Roberto Ruiz.
Duración: 9 minutos 40 segundos.
Paso: 35 mm. // Blanco y negro.
DISPONIBLE EN: Instituto Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Crimen (Ricardo Becher, 1962)

Producción: J. García Paz.
Ayudantes de dirección: Pedro Stocki, Beatriz Matar.
Guión: Sergio Mulet, Ricardo Becher.
Imagen: Ricardo Aronovich.
Compaginación: Oscar Esparza.
Actores: Sergio Mulet, Susana Villafañe, Mario Morandi.
Duración: 8 minutos.
Blanco y negro.
DISPONIBLE EN: Foro Clan-Sudamérica // Youtube.

Homero Manzi (Edmund Valladares, 1962/63)

Producción: Estudio Forma W // V. Caballero // Colaboración del Instituto Nacional de Cinematografía.
Ayudante de producción: J. Pérez.
Guión: Martín Schor.
Fotografía: Adelqui Camusso.
Asistente de fotografía: A. Andreani.
Voz: A. Marcó.
Montaje: Antonio Ripoll.
Dirección orquestal: Lucio Demare.
Producción musical: S. Viales.
Pintura: Edmund Valladares.
Duración: 7 minutos.
Paso: 35 mm. // Color.

DISPONIBLE EN: Foro Clan-Sudamérica.

Los 40 cuartos (Juan Fernando Oliva, 1962)

Producción: Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.

Dirección de producción: Carlos J. Gramaglia.

Ayudantes de producción: Gustavo E. Morris, Eduardo Bianchi.

Asistente de dirección: Mario I. Grasso.

Dirección de fotografía: Rodolfo Neder.

Cámara: Diego Bonacina.

Ayudante de cámara: Germán W. Romani.

Compaginación: César Caprio, Juan F. Oliva.

Ayudante: Oscar Souto.

Asesoramiento de: Gerardo Rinaldi.

Música original de: Francisco Maragno.

Ejecutada por: Luis Maragno, M.C. Salsano Alzueta, Claudio Monterrío, Orlando Spangaro, Giordano Bruno Randazzo, Máximo Monachesi.

Técnico de sonido: C. Amado Romero.

Relator: Rubén Rodríguez Aragón.

Duración: 23 minutos.

Paso: 35 mm. // Blanco y negro.

DISPONIBLE EN: Archivo Audiovisual de la Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC) de la Universidad Nacional del Litoral (UNL) // Foro Clan-Sudamérica // Youtube.

Tierra seca (Oscar I. Kantor, 1962)

Producción: Fondo Nacional de las Artes.

Jefe de producción: Marcos Blum.

Ayudante: Clemente Paredes.

Asistente de dirección: José M. Tejjido.

Asistente de cámara: Felix Martín Monti.

Libro: Miguel Rodríguez, Oscar I. Kantor.

Compaginación: Alberto Borello.

Director de fotografía: Adelqui Camusso.

Asesoría musical: Miguel Carretero, José Rivera.

Intérpretes: Raimundo Ovando, Albina Conde, Roberto Almazan.

Duración: 17 minutos.

Paso: 35 mm. // Blanco y negro.

DISPONIBLE EN: Fondo Nacional de las Artes.

Buenos Aires en camiseta (Martín Schor, 1963)

Producción: Axel R. Hammar.

Producción ejecutiva: Jorge y Rodolfo Gogosch.

Textos y dibujos: Alejandro del Prado (Calé).

Locución: Jorge Raúl Batalle.

Fotografía y cámara: Adelqui Camusso.

Asistentes: Félix Monti, Alberto Andreani.

Compaginación: Antonio Ripoll, Juan Carlos Macías.

Sonido y musicalización: José San Salvador Viale.
Duración: 19 minutos.
Paso: 35 mm. // Blanco y negro.
DISPONIBLE EN: Fondo Nacional de las Artes // Youtube.

Discepolín (Edmund Valladares, 1963/66)

Jefe de Producción: Walter Tufro // Estudios FORMA.
Compaginación: Juan Carlos Macías.
Guión y pintura: Edmund Valladares.
Fotografía: Luis Vecchione.
Colaboración especial: Tania, C. Figari, J. Novoa.
Duración: 7 minutos.
Paso: 35 mm. // Blanco y negro.
DISPONIBLE EN: Youtube.

El nacimiento de un libro (Mario Sábato, 1963)

Producción: Fondo Nacional de las Artes.
Libro y guión: Mario Sábato.
Intérpretes: Egle Martin, Roberto Vilas, Ernesto Bianco.
Asistente de dirección: Ricardo Feliú.
Camarógrafos: Ramón Carbonell, Cristhian Timqueleberg.
Secretario de producción: Enrique Padilla.
Director de fotografía: Ignacio Souto.
Montaje: Antonio Ripoll.
Duración: 16 minutos.
Paso: 35 mm. // Blanco y negro.
DISPONIBLE EN: Fondo Nacional de las Artes // Youtube.

La pampa gringa (Fernando Birri, 1963)

Producción: Cinematografía popular // Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.
Jefe de producción: Edgardo Pallero.
Iluminación: Adelqui Camusso.
Asistente de dirección: Manuel Horacio Giménez.
Textos sobre poemas de José Pedroni y Carlos Carlino.
Relator: Orestes Caviglia.
Collage musical: Virtú Maragno.
Montaje: Antonio Ripoll.
Títulos: Carlos Panichelli (filmados en MEPA).
Laboratorista: Diego Bonacina.
Técnico: Alberto Andreani (A.C.E.).
Movimiento: Dolly Pussi, Carmen Papio.
Sonido: Mario Fezia.
Grabación: Amado Romero.
Duración: 10 minutos.
Paso: 35 mm. // Color.

DISPONIBLE EN: Archivo Audiovisual de la Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC) de la Universidad Nacional del Litoral (UNL) // Fondo Nacional de las Artes Foro Clan-Sudamérica // Youtube.

Reportaje a un vagón (Jorge Goldenberg, 1963)

Producción: Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.

Títulos: Norberto Onotrio, Héctor A. Capurro.

Voz: Marta Gam.

Composición y ejecución musical: Irineo Cuevas.

Montaje: Jorge Goldenberg.

Codirección de fotografía y cámara: Gustavo Ernesto Moris.

Duración: 22 minutos.

Paso: 16 mm. // Blanco y negro.

DISPONIBLE EN: Archivo Audiovisual de la Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC) de la Universidad Nacional del Litoral (UNL).

Un largo silencio (Eliseo Subiela, 1963)

Producción: Eliseo Subiela.

Libro: Pablo Gerchunoff, Eliseo Subiela.

Voces: María Vaner, Lautaro Murúa.

Ayudantes: Severo González, Alfredo de la Fuente, Ricardo Góngora.

Sonido: Claudio Antártida.

Fotografía: Juan José Stagnaro.

Asistencia de dirección: M. A. Álvarez Diéguez.

Duración: 17 minutos 30 segundos.

Paso: 16 mm. // Blanco y negro.

DISPONIBLE EN: Foro Clan-Sudamérica // Youtube.

El ciclo (Raymundo Gleyzer, 1964)

Producción: Grupo Retaguardia // Ernesto Resels.

Realizado en el marco de la Escuela de Cine de la Universidad Nacional de La Plata.

Fotografía: Pedro Roth.

Cámara: Jorge Abad.

Ayudante de dirección: Elio Sheining.

Montaje: Armando Blanco, Antonio Ripoll.

Intérpretes: Alberto Baldo, Luisa Benedetto, Héctor Irigoyen, Eva Ker, Osvaldo Mantignan, Hedy List, Sergio Mülle, Cora Roca, Mario Vila.

Duración: 12 minutos.

Blanco y negro.

DISPONIBLE EN: Foro Clan-Sudamérica // Youtube.

Gaitan a casa (Raúl Beceyro, 1964)

Producción: Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral // Roberto Maurer.

Asistentes: José García, Alberto Speratti.

Guión: Juan José Saer, Raúl Beceyro.

Fotografía: Esteban Courtalon.
Asistente: Vladimir Imsand.
Cámara: Carlos Devito.
Asistente de dirección: Juan Patricio Coll.
Script-girl: Nélica Contardi.
Montaje: César Caprio.
Escenografía: Alicia Sedlacek.
Sonido: Germán Romani, Amado Romero.
Música: Víctor H. Canale, Alejandro Romero.
Intérpretes: Raúl Alberti, Berta Palleres, Mario Puentes.
Duración: 9 minutos 30 segundos.
Paso: 16 mm. // Blanco y negro.
DISPONIBLE EN: Foro Clan-Sudamérica // Youtube.

Hombre solo (Fuad Quintar, 1964)

Producción: Fondo Nacional de las Artes // ARCM.
Guión: Mercedes Arias, Héctor Giordano, Arturo Gómez, Franz Grum, Juan Guthmann, Fuad Quintar, Andrés Wappner (Grupo Prisma).
Iluminación y cámara: Ignacio Souto.
Ayudantes: Franz Grum, Juan Guthmann.
Montaje: Antonio Ripoll.
Ayudantes de dirección: Andrés Wappner, Arturo Gómez.
Script: Mercedes Arias.
Duración: 14 minutos.
Paso: 35 mm. // Color.
DISPONIBLE EN: Fondo Nacional de las Artes.

Kechuografías (Héctor Franzi, 1964)

Producción: Autoproducción // ARCM.
Relieve: Rita Levendinsky.
Recortes: Delia Safigueroa, Nelly Porral, Alberto Barbera.
Asesor en grabados: Norberto Onofrio.
Productor asociado: Héctor L. Safigueroa.
Música: Raúl Monsegur.
Fotografía y cámara: Juan José Stagnaro.
Duración: 7 minutos.
Paso: 35 mm. // Color.
DISPONIBLE EN: Foro Clan-Sudamérica.

La tierra quema (Raymundo Gleyzer, 1964)

Producción: Premio del Instituto Nacional de Cinematografía // Rodolfo Goldschwatz.
Música y textos: Víctor Pronzato.
Locución: Rudy Carrié.
Fotografía: Rucker Viera.
Duración: 12 minutos.
Paso: 16 mm. // Blanco y negro.
DISPONIBLE EN: Foro Clan-Sudamérica // Youtube.

***Los que trabajan* (Nemesio Héctor Juárez, 1964)**

Producción: Subsidio del Instituto Nacional de Cinematografía.

Jefe de producción: Enrique José Juárez.

Guión y montaje: Nemesio Héctor Juárez.

Voz: Héctor Alterio.

Fotografía: Felix Martín Monti.

Cámara: Juan Carlos Desanzo.

Asistente de dirección: José Gonzales.

Duración: 11 minutos 40 segundos.

Paso: 16 mm. // Blanco y negro.

DISPONIBLE EN: Editado por Blakman.

***Caperucita roja* (Juan Fresan, 1965)**

Producción: Sin datos.

Guión: Juan y Miguel Fresan.

Fotografía: Humberto Rivas y Mario Rodríguez.

Cámara y asesoría técnica: Oscar Smoje.

Montaje: Juan Fresan.

Duración: 16 minutos.

Blanco y negro.

DISPONIBLE EN: Youtube.

***Casabindo* (Jorge Prelorán, 1965)**

Producción: Fondo Nacional de las Artes // Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán.

Asesor general: Augusto Raúl Cortázar.

Narración: Jorge Cavetti.

Asesoría temática: Rodolfo Merlino, Pablo Aznar.

Recopilación musical: Leda Valladares.

Canto y charango: Anastasio Quiroga.

Grabación sonora: Rodrigo Montero.

Montaje y fotografía: Jorge Prelorán.

Post-producción: Garrik Wilkie, Mabel Prelorán, Damián Quevedo.

Colaboración: Osvaldo Chimenti, Susana Mule.

Duración: 13 minutos 20 segundos.

Paso: 16 mm. // Color.

DISPONIBLE EN: Fondo Nacional de las Artes // Foro Clan-sudamérica // Youtube.

***Ceramiqueros de Traslasierra* (Raymundo Gleyzer, 1965)**

Producción: Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

Idea original de: Ana Montes de González.

Guión y montaje: Raymundo Gleyzer.

Fotografía y cámara: Humberto Ríos.

Ayudante de cámara: Catulo Albiac.

Jefe de producción: Simón Banhos.

Asistente de producción: Juana Alicia Sapire.

Locución: Rudy Carrie.
Música: Antonio Di Consoli.
Duración: 19 minutos 40 segundos.
Paso: 16 mm. // Blanco y negro.
DISPONIBLE EN: Foro Clan-Sudamérica // Youtube.

El bombero está triste y llora (Pablo Szir y Elida Stantic, 1965)

Producción: Grupo Diagonal // Fondo Nacional de las Artes.
Encargados de producción: Raúl Vázquez, Susana Herzer, Osvaldo Erhard.
Asesoramiento: Susana Algañaraz.
Guión: Pablo Szir, Elida Stantic.
Asistente de dirección: Jorge L. Salmoiraghi.
Ayudante: Rodolfo Lozano.
Música electrónica de: Tom Dissevelt, Hid Baltam.
Ayudante de fotografía: Calógero Forgia, Héctor Edelberg.
Imagen: Ricardo Aronovich.
Montaje: Antonio Ripoll.
Duración: 10 minutos.
Paso: 35 mm. // Color.
DISPONIBLE EN: Fondo Nacional de las Artes.

El hambre oculta (Dolly Pussi, 1965)

Producción: Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral // Oscar Rojas Molina.
Fotografía: Iberia Gutiérrez.
Asistente de dirección: Olinto A. Taberna.
Cámara: Germán W. Romani.
Ayudante de cámara: Esteban P. Courtalon.
Animación: Luis A. Benito.
Fotógrafo de escena: Sergio O. Gutiérrez.
Ayudante técnico: Vladimir P. Imsand.
Locutor: Sergio Solomonoff.
Sonido: C. Amado Romero.
Duración: 10 minutos.
Paso: 16 mm. // Blanco y negro.
DISPONIBLE EN: Archivo Audiovisual de la Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC) de la Universidad Nacional del Litoral (UNL).

Lucho Robledo (Diego Eijo, 1965)

Producción: Escuela de Cine de la Universidad Nacional de La Plata.
Colaboración: Minoli Hnos. S.A.
Cuento homónimo de: J. Correa.
Libro y montaje: Diego Eijo.
Actores: Oscar Sobreiro, Miguel A. Oroquieta, Héctor Bidonde, Walter Fariña, Néstor Musotto, Edsel Tornini.
Cámara: Carlos Vallina.
Ayudante de cámara: Néstor Musotto.

Foto fija: Norberto Rudoni.
Títulos: Alcides Pérez Salas.
Producción ejecutiva: Ricardo Moretti.
Director de fotografía: José Grammatico.
Asistente de dirección: Alfredo Oroz.
Sonido y títulos: Alcides Pérez Salas.
Duración: 8 minutos.
Paso: 16 mm. // Blanco y negro.
DISPONIBLE EN: Departamento de Artes Audiovisuales de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de la Plata.

Pictografías del Cerro Colorado (Raymundo Gleyzer, 1965)

Producción: Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba // Fondo Nacional de las Artes.
Con la colaboración de Industrias Kaiser Argentina // Dirección Provincial de Turismo.
Jefe de producción: Simón Banhos.
Colaboración general: Ana Montes de González.
Ayudante: Juana Alicia Sapire.
Idea original y texto: Dr. Alberto Rex González.
Iluminación y cámara: Humberto Ríos.
Ayudante de cámara: Catulo Albiac.
Locución: Leopoldo Maler.
Música: Instituto de Musicología.
Sonido: Estudios Antártida - Osvaldo Vacca.
Duración: 14 minutos.
Paso: 16 mm. // Color.
DISPONIBLE EN: Fondo Nacional de las Artes.

Puerto Piojo (Rodolfo Freire, Luis Cazes, 1965)

Producción: Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.
Fotografía y cámara: Werner Kunte.
Sonido: Darío D. Fazzio.
Duración: 15 minutos.
Blanco y negro.
DISPONIBLE EN: Archivo Audiovisual de la Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC) de la Universidad Nacional del Litoral (UNL).

Sobre todas estas estrellas (Eliseo Subiela, 1965)

D.I.R.A. Distribuidora Independiente Realizadores Asociados.
Producción: Fondo Nacional de las Artes // Eliseo Subiela.
Fotografía: Juan José Stagnaro.
Compaginación: Juan Carlos Macías.
Sonido: Aníbal Libenson.
Asistente de dirección: Carlos Gallettini.
Voz: Hugo Mujica.
Intérpretes: Nené Morales
Maquillaje: Lilia Illian.

Co-libretista: Marina d'Elia
Duración: 17 minutos 30 segundos.
Paso: 35 mm. // Blanco y negro.
DISPONIBLE EN: Fondo Nacional de las Artes // Foro Clan-Sudamérica // Youtube.

Toc toc (Luis Bras, 1965)

Producción: Autoproducción.
Cámara: Luis Bras.
Duración: 3 minutos.
Paso: 16 mm. // Blanco y negro.
DISPONIBLE EN: Youtube.

Hachero Nomás (Jorge Goldenberg, Hugo Luis Sonomo, Patricio Coll y Luis Zanger, 1966)

Producción: Campamento Universitario de Trabajo // Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.
Documentación: Archivo General de la Nación, Archivo Histórico de la provincia de Santa Fe.
Guión: Jorge Goldenberg, Hugo Luis Sonomo, Patricio Coll, Luis Zanger.
Sonido: Germán Romani.
Dirección de sonido: Aníbal Libenson.
Música: Mario Millán Medina.
Montaje: Oscar Souto, Juan Carlos Macías.
Imagen: Hugo Luis Sonomo.
Duración: 21 minutos.
Paso: 35 mm. // Blanco y negro.
DISPONIBLE EN: Archivo Audiovisual de la Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC) de la Universidad Nacional del Litoral (UNL).

La máquina (Jorge Prelorán, 1967-78/75)

Realización, fotografía y montaje: Jorge Prelorán.
Con Rodrigo Montero.
Duración: 9 minutos.
Color.
DISPONIBLE EN: Instituto Smithsonian, Washington.

Observatorio (Carlos Vallina y Ricardo Moretti, 1967-69)

Producción: Escuela de Cine de la Universidad Nacional de La Plata.
Fotografía: Alfredo O. Oroz, José Grammático.
Cámara: Diego Eijo.
Foto fija: H. Fuertes Rees.
Compaginación: N. Rudoni.
Sonido: P. Mariño.
Música: Lalo Schifrin.
Voz Galileo. R. Fernández.
Duración: 12 minutos.

Paso: 16 mm. // Blanco y negro.

DISPONIBLE EN: Archivo Audiovisual de la Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC) de la Universidad Nacional del Litoral (UNL).

Single –un ejercicio incompleto– (Alberto Yaccellini, 1967 [1970])

Producción: Escuela de Cine de la Universidad Nacional de La Plata // Enrique Giordano.

Fotografía: Carlos Sorín.

Sonido: Bebe Kamin.

Voces: Alberto Yaccellini; Bebe Kamin; Carlos Sorín.

Intérpretes: Alberto Demedi.

Colaboración: Club de Regatas Rosario.

Duración: 13 minutos 30 segundos.

Paso: 16 mm. // Blanco y negro.

DISPONIBLE EN: Youtube.

Chucalezna (Jorge Prelorán, 1968)

Producción: Fondo Nacional de las Artes // Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán.

Coordinador Asesor general: Augusto Raúl Cortázar.

Guión: Jorge Prelorán, Jorge Mendoza.

Fotografía y montaje: Jorge Prelorán.

Asesoría musical: Leda Valladares.

Música instrumental: Anastasio Quiroga.

Asistentes generales: Sergio Barbieri, Lorenzo Kelly.

Duración: 15 minutos.

Paso: 16 mm. // Color.

DISPONIBLE EN: Fondo Nacional de las Artes // Foro Clan-Sudamérica // Youtube.

Iruya (Jorge Prelorán, 1968)

Producción: Fondo Nacional de las Artes // Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán.

Asesor general: Augusto Raúl Cortázar.

Asesor temático: Carlos Dellepiane Calcena.

Introducción: Jorge Prelorán.

Narrador: Michi Aparicio.

Asesora musical: Leda Valladares.

Ejecución instrumental: Anastasio Quiroga.

Grabación sonora: Rodrigo Montero.

Fotografía y montaje: Jorge Prelorán.

Post-producción: Garrick Wilkie, Damián Quevedo.

Colaboración: Osvaldo Chimenti, Susana Mule.

Duración: 19 minutos 10 segundos.

Paso: 16 mm. // Color.

DISPONIBLE EN: Fondo Nacional de las Artes // Foro Clan-Sudamérica // Youtube.

Olla popular (Gerardo Vallejo, 1968)

Producción: Grupo Cine Liberación.

Duración 4 minutos 20 segundos.

Paso: 16 mm. // Blanco y negro.

DISPONIBLE EN: Youtube.

Pescadores (Dolly Pussi, 1968)

Producción: Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral // Carlos Gramaglia, Edgardo Pallero.

Ayudantes: Raúl Boggio, María A. Locatelli, Osvaldo Gutierrez.

Libro: Dolly Pussi.

Compaginación: Juan Carlos Macías, Dolly Pussi.

Canciones: "Pescador", "Paranada". Compuestas e interpretadas por: Daniel Viglietti.

Sonido directo: Raymundo Gleyzer, Edgardo Pallero.

Fotografía y cámara: Miguel Monte.

Duración: 26 minutos.

Paso: 16 mm. // Blanco y negro.

DISPONIBLE EN: Archivo Audiovisual de la Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC) de la Universidad Nacional del Litoral (UNL) // Foro Clan-Sudamérica.

Argentina, Mayo de 1969: los caminos de la liberación (Realizadores de Mayo, 1969)

Producción: Autoproducción.

Compaginadores colaboradores: Valenzuela, Enrique Muzio.

Paso: 16 mm. // Blanco y negro.

DISPONIBLE EN: Youtube.

"Prólogo"

Dirección: Rodolfo Kuhn

Duración: 2 minutos 30 segundos (conservado).

"Introducción" (Sin nombre)

Dirección: Octavio Getino.

Cámara y fotografía: Nemesio Juárez.

Duración: 6 minutos 30 segundos (conservado).

"Dos semanas de Mayo"

Dirección: Humberto Ríos.

Compaginación: Juan Carlos Macías.

Duración: 6 minutos 30 segundos (conservado).

"Reportaje sobre la unidad Obrero-Estudiantil"

Dirección: Octavio Getino.

Cámara y fotografía: Nemesio Juárez.

Duración: 4 minutos 20 segundos (conservado).

"Didáctico sobre las armas del pueblo"

Dirección: Eliseo Subiela.

Duración: 4 minutos (aproximadamente).

"Sistema y rebelión"

Dirección: Mauricio Berú.

Duración: 4 minutos (conservado).

"El Ejército"

Dirección: Nemesio Juárez.

Locución: Carlos Roffé.

Duración: 11 minutos 25 segundos.

“Policía”

Dirección: Jorge Martín “Catú”.

Duración: 1 minutos 40 segundos.

“Crónica de junio” (Parte I)

Dirección: Rubén Salguero.

Duración: 5 minutos.

“La actitud” (Parte II)

Dirección: Rubén Salguero.

Duración: 6 minutos 25 segundos (conservado).

“Testimonio de un protagonista”

Dirección: Pablo Szir.

Duración: 9 minutos 30 segundos (conservado).

“Epílogo: Propositiones para el debate entre los compañeros asistentes a esta proyección”

Dirección: Octavio Getino.

Cámara y fotografía: Nemesio Juárez.

Duración: 7 minutos (conservado).

Bongo rock (Luis Bras, 1969)

Producción: Autoproducción.

Cámara: Luis Bras.

Duración: 4 minutos 35 segundos.

Paso: 16 mm. // Fotogramas coloreados manualmente.

DISPONIBLE EN: Youtube.

Muerte y pueblo (Nemesio Héctor Juárez, 1969)

Producción: autoproducción.

Libro: Roberto V. Raschella; Nemesio Juárez.

Asesor: Bernardo Canal Feijoo.

Grabación directa y cámara: Gerardo Vallejo, Nemesio Juárez.

Montaje sonoro: José Grammatico.

Director de fotografía: Osvaldo Fiorino.

Montaje: Nemesio Héctor Juárez.

Asistencia general: Guillermo Szelske.

Voz: Ayunta.

Duración: 19 minutos 30 segundos.

Paso: 16 mm. // Blanco y negro.

DISPONIBLE EN: Editado por Blakman.

Permanencia (Mario Sábato y Pablo Szir, 1969)

Producción: Fondo Nacional de las Artes.

Libro: Mario Sábato.

Narrador: Aldo Barbero.

Iluminación: Miguel Rodríguez.

Compaginación: Antonio Ripoll.

Duración 6 minutos.
Paso: 35 mm. // Color.
DISPONIBLE EN: Fondo Nacional de las Artes.

Puntos (Luis Bras, 1969)

Producción: Autoproducción.
Cámara: Luis Bras.
Duración: 1 minutos 45 segundos.
Paso: 16 mm. // Fotogramas coloreados manualmente.
DISPONIBLE EN: Youtube.

Francisco (Miguel Ángel Materazzi, 1970)

Auspicio: Laboratorios Sandoz.
Colaboración: Dr. Carlos Sisto, Dr. Eugenio López de Gomara, Dr. Julio Cabeza,
Departamento de Televisión de la Universidad privada del Salvador.
Iluminación: Carlos Sorín.
Doblaje: Raquel Materazzi, Armando Roca.
Montaje: Carlos Reussi, Julio Di Risio.
Sonido: Osvaldo Vacca, Juan José Ferrer.
Intérpretes: Juan José, Horacio, Adolfo, Jorge, Juan, Luis.
Duración: 23 minutos 45 segundos.
Blanco y negro.
DISPONIBLE EN: Youtube.

Sin nombre (Alberto Fischerman, 1970)

Producción: Top Level.
Jefe de producción: Francisco Giordano.
Compaginación: Jorge Valencia.
Iluminación: Carlos Sorín.
Cámara: Alberto Fischerman.
Asistente: Francisco Giordano.
Intérpretes: Oscar Ferreiro.
Paso: 16 mm. // Blanco y negro.
DISPONIBLE EN: *La noche de las cámaras despiertas* (Hernán Andrade y Víctor Cruz, 2002).

La memoria de nuestro pueblo (Rolando J. López, 1970-72)

Producción: Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral // Osvaldo Gutiérrez, María Antonia Locatelli, Miguel Monte, Rolando López.
Dirección de fotografía: María Antonia Locatelli.
Asistente de cámara: Leopoldo Daviña.
Compaginación: Juan Carlos Macías.
Corte y armado negativo: Trixie Amuchastegui.
Sonido: Daría Fasio, Abelardo Krusnich.
Gráfica: Luis Cazes.
Asesor de producción: Carlos Gramaglia.

Asesor técnico: German Romani.
Profesor de gramática cinematográfica: Juan Oliva.
Jefe general del taller experimental: Dolly Pussi.
Voces de temas musicales: Ana Trevisi, Oscar Chávez.
Actuaciones: Edgardo González, Miguel Flores, J.C. Balquinitas, Germán Romani, Miguel Monte, "Tucura" Gómez, Chono y Dorita, Aguirre e hijos.
Duración: 21 minutos.
Paso: 16 mm. // Blanco y negro.
DISPONIBLE EN: Archivo Audiovisual de la Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC) de la Universidad Nacional del Litoral (UNL) // Foro Clan-Sudamérica.

Campos bañados de azul (Silvestre Byron, 1971)

Producción: Filmoteca.
Dirección artística y montaje: Miguel Riglos.
Intérpretes: Juan José Navarro, Dora Malagrino, Miguel Riglos, Abel Darío, Martha Kott, Alejandro.
Voz de fondo: Silvestre Byrón.
Duración: 9 minutos 30 segundos.
Paso: Súper 8. // Blanco y negro.
DISPONIBLE EN: Youtube.

Come out (Narcisa Hirsch, 1971)

Producción: Autoproducción.
Cámara: Horacio Maira.
Duración: 10 minutos.
Paso: 16 mm. // Color.
DISPONIBLE EN: *EL CINE EXPERIMENTAL DE NARCISA HIRSCH. Colección de Cine y Video Experimental.* mQ2* selloeditorial.

Guernica (Alfredo Mina, 1971)

Producción: Fondo Nacional de las Artes.
Duración: 10 minutos.
Paso: 16 mm. // Blanco y negro.
DISPONIBLE EN: Fondo Nacional de las Artes.

Swift (Raymundo Gleyzer, 1971)

Producción: PRT-ERP.
COMUNICADOS N° 5 y N° 7 DEL E.R.P.
Realización: Raymundo Gleyzer, Álvaro Melián, Nerio Barberis.
Duración: 12 minutos.
Paso: 16 mm. // Blanco y negro.
DISPONIBLE EN: Foro Clan-Sudamérica // Youtube.

Banco Nacional de Desarrollo (Raymundo Gleyzer, 1972)

Producción: PRT-ERP.

COMUNICADO N° 2 DEL E.R.P.

Realización: Raymundo Gleyzer, Álvaro Melián, Nerio Barberis.

Duración: 7 minutos.

Paso: 16 mm. // Blanco y negro.

DISPONIBLE EN: Foro Clan-Sudamérica.

En busca de San la Muerte (Jorge Omar Ott y Mario Molina y Vedia, 1972)

Producción: Fondo Nacional de las Artes.

Inspirado en el cuento homónimo de: María Luisa Acuña.

Actuación: Aida Bertoni.

Documentación: José Miranda.

Cámara: Carlos Stanicio.

Asistencia y producción: Celina Diez.

Colaboración: Laura Castro.

Montaje: Jorge Valencia.

Duración: 20 minutos.

Paso: 16 mm. // Color.

DISPONIBLE EN: Fondo Nacional de las Artes // Foro Clan-Sudamérica.

Ni olvido ni perdón 1972, la Masacre de Trelew (Raymundo Gleyzer, 1973)

Producción: Grupo Cine de la Base (pre-constituido).

Realización: Raymundo Gleyzer, Álvaro Melián, Nerio Barberis, Juana Sapire, Jorge Giannoni.

Relato en off: Álvaro Melián.

Sonido: Juana Sapire.

Duración: 30 minutos.

Paso: 16 mm. // Blanco y negro.

DISPONIBLE EN: Foro Clan-Sudamérica // Youtube.

Cine testimonio N°1: Sección Obras (Nemesio Juárez, 1973)

Producción: Relaciones comunitarias. Comunicaciones para la autogestión (SEGBA).

Guión, fotografía y montaje: Nemesio Juárez.

Duración: 9 minutos.

Paso: 16 mm. // Blanco y negro.

DISPONIBLE EN: Editado por Blakman.

Grabas (Arnaldo Valsecchi, 1974)

Producción: Fondo Nacional de las Artes.

Jefe de producción: Erique Yomha.

Asistente: Marco Golfari.

Intérpretes: Delia Cugat, Sergio Camporeale, Pablo Obelar, Daniel Zelaya.

Prólogo: Pedro Orgambide.

Diseño de títulos: Raúl Shakespear.

Director de fotografía: Miguel Rodríguez.

Sonido: Aníbal Libenson.

Locución: Marcos Mundstock.

Montaje: Alfredo Levinsky.
Corte de negativos: Teresa Ripoll.
Equipamiento: Servicine.
Duración: 12 minutos.
Paso: 35 mm. // Color.
DISPONIBLE EN: Fondo Nacional de las Artes.

Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: la huelga obrera en la fábrica INSUD (Grupo Cine de la base, 1974)

Producción: Grupo Cine de la Base.
Realización: Raymundo Gleyzer, Juana Sapire, Alvaro Melián, Nerio Barberis, Juan Greco, Alberto Vales, Jorge Santa Marina, Leopoldo Nacht, Jorge Giannoni.
Coordinación: Álvaro Melián, Nerio Barberis, Juan Greco.
Sonido: Nerio Barberis.
Duración: 20 minutos 14 segundos.
Paso: 16 mm. // Blanco y negro.
DISPONIBLE EN: Foro Clan-Sudamérica // Youtube.

Film-Gaudí (Claudio Caldini, 1975)

Producción: Autoproducción.
Duración: 5 minutos 50 segundos.
Paso: Single 8. // Color.
DISPONIBLE EN: Youtube.

Monopolios (Miguel Ángel Monte, 1975)

Producción: Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.
Director de producción: Carlos Gramaglia.
Asistente de producción: Selva Pajon.
Ayudante de producción: Osvaldo Gutierrez.
Dibujos animados: Hermes Berneri, Ninfa Pajon, Luis Cazes, Mirta Chiarinotti, Iberia Gutiérrez, Liliana Grilli.
Locución: Alfredo Ariel Carrio.
Sonido: Darío D. Fazzio.
Compaginación: Juan Carlos Macías.
Director de fotografía y cámara: María Antonia Locatelli.
Duración: 16 minutos.
Paso: 16 mm. // Blanco y negro.
DISPONIBLE EN: Archivo Audiovisual de la Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC) de la Universidad Nacional del Litoral (UNL)

Taller (Narcisa Hirsch, 1975)

Producción: Autoproducción.
Cámara: Horacio Maira.
Voz versión en español: Horacio Maira, Narcisa Hirsch.
Duración: 11 minutos.
Paso: 16 mm. // Color.

DISPONIBLE EN: *EL CINE EXPERIMENTAL DE NARCISA HIRSCH. Colección de Cine y Video Experimental*. mQ2* selloeditorial.

Ventana (Claudio Caldini, 1975)

Producción: Autoproducción.

Duración: 4 minutos 16 segundos.

Paso: Single 8. // Color.

DISPONIBLE EN: Youtube.

El día del caramelo (Héctor Compaired –Kalondi–, 1976)

Producción: Fondo Nacional de las Artes.

Guión: Lilian Goligorsky.

Dibujos: Alberto Replanski, Carlos Giordano, Horacio Calcagno, Elvira Compaired, Juan Pablo Compaired, Pablo Trench.

Música: Francisco Kröpfl.

Locución: Marcos Mundstock.

Filmación: Dianar, Pedro Roth.

Compaginación: Raúl Dell'Oro, Danilo Gallasse.

Duración: 13 minutos.

Paso: 16 mm. // Color.

DISPONIBLE EN: Fondo Nacional de las Artes.

La danza de los cubos (Luis Bras, 1976)

Producción: Autoproducción.

Cámara: Luis Bras.

Duración: 3 minutos 22 segundos.

Paso: 16 mm. [rehecha en 35 mm.] // Color.

DISPONIBLE EN: Youtube.

Vadi-Samvadi (Claudio Caldini, 1976 [1981 remake])

Producción: Autoproducción.

Asistente de cámara: Adrián Dorado.

Colaboración: Graciela Labato.

Duración: 12 minutos / 6 minutos.

Paso: Súper 8. // Color.

DISPONIBLE EN: Youtube.

* * *

Apéndice documental II »« Premios y participación de cortometrajes argentinos en festivales nacionales e internacionales¹

1950

II Certamen Hispanoamericano de Cine (Madrid). Gran premio al cortometraje *Mar del Plata* de Arturo S. Mom.

1952

Criterium Internationale du Cinema (París). Primer premio al cortometraje *Turay el enigma de las llanuras* de Enrico Gras.

1956

Duerme liebrequita de Víctor Iturralde Rúa, *Tango Ballet* de Enrique De Rosas, hijo. Segundo premio de cortometraje de la **Dirección Espectáculos Públicos**.

1957

El río burlado de Julio A. Rosso, *El río de la Matanza* de Jorge A. Duclous, *Ocasión* de Alejandro Saderman, *Llegó el circo* de Enrique Dawi. Segundo premio de cortometraje de la **Dirección Espectáculos Públicos**.

¹ La información aquí consignada fue extraída del libro: AA.VV. (1984), *Historia del Cine Argentino*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina S.A; del boletín *Heraldo del Cinematografista*, y de los datos incluidos en los créditos de los propios textos filmicos.

1958

La verdadera historia de la primera fundación de Buenos Aires de Fernando Birri. Primer premio al cortometraje. Premio a la mejor dirección. Premio a la mejor música. Otorgados por el **Instituto Nacional de Cinematografía**.

Festival de Carcassonne (Francia). Primer premio categoría muñecos al cortometraje *Trio* de Carlos González Groppa.

Festival Internacional de Cine Experimental de Bruselas (Bélgica). Tercer premio al cortometraje *Sinfonía en no bemol* de Rodolfo Kuhn.

Festival Internacional de Formato reducido de Rapallo (Italia). Primer premio (medalla de oro) al cortometraje *El proceso* de Roberto Robertié, Osvaldo Vacca y Oscar Bonello. Medalla de bronce al cortometraje *Destino* de Carmelo Duca, Luciano Saint Hillaire y Alberto Delloca.

Festival Internacional del SODRE de Montevideo (Uruguay). *Mambrú* de Héctor Franzi: cortometraje seleccionado para participar. Gran premio al cortometraje *Tire dié* de Fernando Birri.

Concurso Internacional de la Federación Italiana de Cineclubs (Murano). Primer premio al cortometraje *El proceso* de Roberto Robertié.

Comentario de Osías Wilenski. Presentada en el **Festival de Bruselas (Bélgica)**.

Petrolita de Víctor Iturralde Rúa. Primer premio **Concurso Nacional de Cine Experimental**. Primer premio **Gevaert Argentina**.

El cuaderno de Dino Minitti. Premios del **Instituto Nacional de Cinematografía** y de la **Dirección Nacional de Cultura**.

1959

I Festival Internacional Cinematográfico de Mar del Plata (Argentina).² Primer Premio de cortometraje a *Buenos Aires* de David José Kohon. Premio del **Fondo Nacional de las Artes** (ex aequo) y del **Instituto Nacional de Cinematografía** a *Torres Agüero* de Enrique Dawi.

Moto perpetuo de Osías Wilenski. Primer premio a la producción del **Instituto Nacional de Cinematografía**.

La verdadera historia de la primera fundación de Buenos Aires de Fernando Birri. Seleccionada para representar al corto argentino en el **Festival de Cannes (Francia)**.

Festival de Cineistas Jóvenes (Viena, Austria). Primer premio de cortometraje documental y medalla de oro a *Buenos Aires* de David José Kohon.

1960

Exposición del Libro Argentino (Roma). Cuatro cortos enviados por la ARCM: *El río burlado* de Julio A. Rosso; *Plegaria por la lluvia*, *Malambo* y *Sombrerito* de Irene Dodal.

Semana de Cine Argentino en Viña del Mar (Chile). Cortos enviados por la ARCM: *El cuaderno* de Dino Minitti, *Ritmo de tango* de Simón Feldman, *Episodio* de Osías Wilenski, *Danzas contemporáneas* y *Plegaria por la lluvia* de Irene Dodal, *Cachivache* y *Torres Agüero* de Enrique Dawi, *Carolina* de Anatol Saderman, *Luz... cámara... acción...* de Rodolfo Kuhn, *El hacedor de máscaras* de Julio Boudoin y *Los pequeños seres* de Jorge Michel.

² Cabe aclarar que la primera edición del **Festival Internacional Cinematográfico de Mar del Plata** fue en el año 1954 durante el gobierno de Juan Domingo Perón. La historiografía del cine comenzó a numerar los festivales de esta ciudad a partir del encuentro de 1959.

II Festival Internacional Cinematográfico de Mar del Plata (Argentina). Premio especial al cortometraje *Moto perpetuo* de Osías Wilenski.

Luz... Cámara... Acción... de Rodolfo Kuhn. Segundo premio del **Instituto Nacional de Cinematografía**.

I Festival Internacional de Cine Infantil de Mar del Plata (Argentina). Mejor cortometraje argentino: *Asalto al Pucará* de R. Rosso.

Crónicas de viaje de Simón Feldman. Tercer Premio Nacional de Cortometraje.

Festival de Berlín (Alemania). Premio Oso de plata al cortometraje *Diario* de Juan Berend.

Festival de Cine Argentino de Río Hondo. Premio al guión de *Una historia negra* de Ricardo Alventosa.

I Reseña Latinoamericana en Santa Margherita Ligure (Génova, Italia). Premio al cortometraje *Buenos Aires* de David José Kohon.

IV Festival Internacional de Cine Documental y Experimental (Montevideo, Uruguay). Gran premio especial del jurado a *Tire dié* de Fernando Birri.

Dimensión de Aldo Luis Persano. Bucranio de Bronce en la **V Reseña Internacional del Film Didáctico-Científico**, organizada por la Universidad de Padua en colaboración con la **Muestra internacional de Arte cinematográfico de la Bienal de Venecia (Italia)**.

1961

I Festival Internacional de la Imagen Educativa (Mar del Plata, Argentina). Premio especial del jurado a *Tire dié* de Fernando Birri. Premio a la mejor dirección a Juan Oliva por *López. Claro, su pintura mural americana*. Premio al mejor documental de Arte a *Dimensión* de Aldo Luis Persano.

Festival de Cine Argentino de Río Hondo. Gran premio al cortometraje *Faena* de Humberto Ríos (Premio **Dirección General de Cultura**). Premio a la mejor fotografía del **Instituto Nacional de Cinematografía**. Mención Cine Club Gente de Cine y premio al mejor cortometraje Cine Club Berisso. Premio a la dirección a Dino Minitti por *El grito postrero*.

Reseña Latinoamericana en Santa Margherita Ligure (Italia). Primer premio al cortometraje *Bazán* de Ramiro Tamayo.

Festival de Cine Amateur en Cannes (Francia). Primer premio en la categoría muñecos a *Dos* de Carlos González Groppa.

II Muestra Internacional de Cortometraje (Buenos Aires, Argentina). Mejor film nacional: *Diario* de Juan Berend. Segundo premio a *Spilimbergo*.

1962

Reseña Latinoamericana de Sestri Levante (Italia). Premio a los cortometrajes *De vuelta a casa* de Ricardo Becher y *Tierra seca* de Oscar Kantor.

Festival de Cortometraje en Viena (Austria). Mención especial a *Diario* de Juan Berend.

Festival de Oberhausen (Alemania). Mención especial a *Una historia negra* de Ricardo Alventosa.

III Muestra Internacional de Cortometraje (Buenos Aires, Argentina). Cabildo de oro a la producción argentina a los dibujos animados *La pared* y *La escoba de Lucinda* de Carlos Ochagavía Ilarraza. Cabildo de plata al film *Horno de ladrillos* de Héctor Paternostro. Mención especial al color a *Fiesta en Sumamao* de Aldo Luis Persano.

Grabado Argentino de Simón Feldman. Primer Premio Nacional de Cortometraje.

Primer Festival del Cine Argentino de Córdoba. Cortos exhibidos: *Los anclados* de Fuad Quintar, *Un día de Osías Wilenski*, *Sin memoria* de Ricardo Alventosa, *Imágenes del pasado* de Guillermo Fernández Jurado, *La desconocida* de Enrique José Suárez, *Crimen perfecto* de Jorge Tabachnik y *Don Luis Ramírez* de Jorge Macario.

1963

V Festival Internacional Cinematográfico de Mar del Plata (Argentina). Mención especial al cortometraje *Tierra seca* de Oscar Kantor.

Primer Premio **Muestra Nacional de Cortometraje, Dirección General de Cultura** a *Tierra seca* de Oscar Kantor.

Primer Premio **Concurso Nacional de Films de Arte** a *Grabado Argentino* de Simón Feldman.

IX Muestra Internacional de Cinematografía Especializada (Roma, Italia). Diploma de honor a *Fiesta en Sumamao* de Aldo Luis Persano.

Primer Premio de la Segunda Categoría del **Instituto Nacional de Cinematografía** a *Tarjeta Postal* de Héctor Franzi.

Festival del Cortometraje Argentino, organizado por el **Cine Club Bahía Blanca**. Cortos participantes de la primera función: *Un drama breve* de Julio Alberto Presas, *El Pato* de Antonio Ber Ciani, *Quema* de Alberto Fischerman, *Dimensión* de Aldo Luis Persano, *La Carrera* de Martín Schor, *Los Anclados* de Fuad Quintar y *Faena* de Humberto Ríos.

Discepolín de Edmund Valladares. Premio del **Instituto Nacional de Cinematografía**.

1964

I Festival Argentino del Film de Arte, organizado por el **Fondo Nacional de las Artes**. Categoría A (color): Primer premio: *Kechuografías* de Héctor Franzi; Segundo premio: *Hombre solo* de Fuad Quintar; Tercer premio: *La verdadera historia de la primera fundación de Buenos Aires* de Fernando Birri. Categoría B (byn): Primer premio: *Nacimiento de un libro* de Mario Sábato; Segundo premio: *Víctor Rebuffo* de Simón Feldman; Tercer premio: *Buenos Aires en camiseta* de Martín Schor. Destacados por sus méritos: *Gambartes* y *Grabado Argentino* de Simón Feldman, *4 pintores, hoy* de Fernando Arce, *Agustín Riganelli* de María Esther Palant, *Intervalo* de Isaac Winitzky, *Ramón Gómez de la Serna* de Osías Wilenski, *Torres Agüero* de Enrique Dawi, *Tarjeta Postal* de Héctor R. Franzi, *Imágenes del pasado* de Guillermo Fernández Jurado, *Spilimbergo* de Jorge Macario, *Raquel Forner* de Carlos Otaduy y *Antonio Berni*, *Grabado-Collage* de Alfredo Barbera.

Muestra Cine Corto argentino 1958-1964, Instituto Torcuato Di Tella. Invitados especiales: Fernando Birri con *Tire dié*, Enrique Dawi con *Torres Agüero*, Simón Feldman con *Víctor Rebuffo*, David José Kohon con *Buenos Aires*, Ricardo Aronovich por su trabajo en fotografía del film *Los pequeños seres* de Baigorria y Michel. Selección de los veinticinco films del balance: *Una historia negra* de Ricardo Alventosa, *4 pintores, hoy* de Fernando Arce, *De vuelta a casa* de Ricardo Becher, *Estadio* de Juan Berend, *Café-Bar* de Mauricio Berú, *Imágenes del pasado* de Guillermo Fernández Jurado, *Quema* de Alberto Fischerman, *Tarjeta postal* de Héctor Franzi, *Petrolita* de Víctor Iturralde Rúa, *De los abandonados* de Mabel Itzcovich, *Tierra seca* de Oscar Kantor, *Feria* de Ricardo Luna, *La Pared* de Jorge Martín, *El grito postrero* de Dino Minitti, *La escoba de Lucinda* de Carlos Ochagavía, *El señor Muller* de Carlos Orgambide, *Fiesta en Sumamao* de Aldo Luis Persano, *Riganelli* de María Esther Palant, *Los anclados* de Fuad Quintar, *José* de Enrique Raad, *Faena* de Humberto Ríos, *Los guachos* de Julio A. Rosso, *El nacimiento de un libro* de Mario Sábato, *Los anónimos* de Pedro Stocki y *Bazán* de Ramiro Tamayo.

Festival Internacional del Cine de San Sebastián (España). Premio Perla del cantábrico al cortometraje *Ramón Gómez de la Serna* de Osías Wilenski.

Primer premio del **Festival de Folklore** a *Tierra seca* de Oscar Kantor.

Primer premio del **Fondo Nacional de las Artes** a *Discepolín* de Edmund Valladares.

IV Festival Internacional del Cortometraje (Argentina). Premio al mejor documental de Arte a *Víctor Rebuffo* de Simón Feldman. Mejor película argentina: *Hombre solo* de Fuad Quintar.

I Festival de Cine Documental y Experimental (Universidad Católica de Córdoba, Argentina). Primer premio al mejor film experimental a *Más de la mitad* de Simón Banhos, Miguel Biasutto, Eduardo Bocio, Walter Mignolo y Oscar Moreschi.

1965

VII Festival Internacional Cinematográfico de Mar del Plata (Argentina). Primer premio del jurado oficial al cortometraje *Exposición* de Juan Berend.

Festival Internacional del Film (Cannes, Francia). Premio del comité de la juventud al cortometraje *Los Junqueros* de Oscar Kantor.

Discepolín de Edmund Valladares. Invitado a participar de la **V Bienal de París (Francia)**.

V Reseña del Cine Latinoamericano de Génova (Italia). Premio al mejor cortometraje a *La pampa gringa* de Fernando Birri. Medalla de la ciudad de Génova a *La tierra quema* de Raymundo Gleyzer.

Festival Internacional de Aficionados de Viña del Mar (Tercer Festival de Viña del Mar 1965, Chile). Primer premio al cortometraje en 16 mm. a *Un largo silencio* de Eliseo Subiela. Premio a la mejor fotografía en blanco y negro a Rucker Vieyra por *La tierra quema* de Raymundo Gleyzer (Premio Forester). Premio al mejor corto en 8 mm. a *Por qué?* de Carlos Passini.

IV Festival Internacional de Cine Infantil de Necochea (Argentina). Mención a Mané Bernardo, Sara Bianchi y Blanca Colonna por el cortometraje *Pequeños amigos de Silvia*.

Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE de Montevideo (Uruguay). Categoría etnográfica y folklórica: Mención a *Kechuografías* de Héctor Franzi. Categoría film humorístico: Mención a *Bienvenido* de Juan José Stagnaro. Categoría film humorístico: Mención a *Compacto Cupé* de Jorge Martín. Diploma especial a *Filiberto* de Mauricio Berú.

XXVI Concurso de la Unión Internacional del Cine Amateur (UNICA // Argentina). Premio a *Muerte no seas orgullosa* de Jorge Prelorán.

1966

Premio al mejor Documental argentino otorgado por la **Universidad Nacional de La Plata**: *Reportaje a un vagón* de Jorge Goldenberg.

I Festival Internacional del Film de Arte (Necochea, Argentina). En la categoría de producción nacional: Primer premio a *Berni 1922-1964* de Juan José Stagnaro. Segundo premio a *Víctor Rebuffo* de Simón Feldman y a *El bombero está triste y llora* de Pablo Szir y Elida Stantic. Tercer premio a *Cartas de Fader* de Eduardo Mathé. Cuarto premio a *Buenos Aires en camiseta* de Martín Schor y a *Filiberto* de Mauricio Berú. Mención a Mario Sábato por el libro de *El nacimiento de un libro*. Mención a la mejor compaginación a Antonio Ripoll por *El bombero está triste y llora*. Mención a la mejor fotografía en color a Ricardo Aronovich por *El bombero está triste y llora* y *Cartas a Fader*.

Festival Internacional de Cine Experimental y Documental (Universidad católica de Córdoba, Argentina). Mención a *Tango* de Omar Serritella. Mención a *Ceramiqueros de Traslasierra* de Raymundo Gleyzer.

V Festival Internacional de Cine de Cortometraje (Buenos Aires, Argentina). Cabildo de plata a la mejor película argentina: *Berni 1922-1964* de Juan José Stagnaro. Mención especial a *Mundo nuevo* de Simón Feldman.

V Festival Internacional del Cine Infantil de Mar del Plata (Argentina). En la categoría cortometrajes: Primer premio a *El bombero está triste y llora* de Pablo Szir y Elida Stantic. Segundo premio a *Historia de la escritura* de Miguel Benítez. Tercer premio (Plaqueta) a *El tiempo de la infancia* de Alberto Barbera.

Festival Internacional del Film sobre Folklore (Siena, Italia). Premio Copa del Monte del Paschi di Siena al cortometraje *Los meleros* producido por el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional de Tucumán.

1967

Cortos argentinos presentados en el **V Festival Cinematográfico de Viña del Mar (Chile):** *Berni* de Juan José Stagnaro, *Gotán* de Ricardo Alventosa, *Víctor Rebuffo* de Simón Feldman, *Buenos Aires en camiseta* de Martín Schor, *Hachero nomás* de Jorge Goldenberg, Hugo Luis Sonomo, Patricio Coll y Luis Zanger, *Compacto cupé* de Jorge Martín, *Tango* de Omar Serritella, *La pampa gringa* de Fernando Birri, *Hoy cine hoy* de Diego Bonacina, *El bombero está triste y llora* de Pablo Szir y Elida Stantic, *Greda* de Raymundo Gleyzer, *Las cosas ciertas* de Gerardo Vallejo, *Trasmallos* de Octavio Getino, *El otro oficio* de Jorge Cedrón, *Sobre todas estas estrellas* de Eliseo Subiela y *Quema* de Alberto Fischerman.

Premios: Premio Categoría Fantasía 35 mm.: *Buenos Aires en camiseta*. Menciones: Categoría documental 35 mm.: *Greda* y *Quema*. Categoría películas de argumento: *Sobre todas estas estrellas*.

Festival de Oberhausen (Alemania). Diploma al cortometraje *Horas extras* de Eva Landeck.

Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE (Uruguay). Participación del cortometraje *Caperucita Roja* de Juan Fresán.

1968

Festival Internacional de Cine Infantil (La Plata, Argentina). Premios a *Chucalezna* y *Casabindo* de Jorge Prelorán. Premio a *Pescando en Río Negro* de Oscar Montauti.

VI Festival Internacional de Cine de Cortometraje (Buenos Aires, Argentina). Premio al cortometraje nacional *Integraciones* de Adolfo Vispo.

Primera Muestra de Cine Documental de Mérida (Venezuela). Mención especial a *Olla popular* de Gerardo Vallejo.

1970

VI Festival Internacional de Cine Experimental y Documental (Córdoba, Argentina). Mención a *Muerte y pueblo* de Nemesio Juárez. Mención a *La vaca* de Juan Berend.

VII Festival Internacional de Cine de Cortometraje (Buenos Aires, Argentina). Mejor film nacional: *Quinteto* de Mauricio Berú.

XVI Festival Internacional de Cortometraje de Oberhausen (Alemania). Premio a *Olla popular* de Gerardo Vallejo.

Corto “El ejército” de Nemesio Juárez (dentro del film colectivo *Argentina Mayo de 1969: los caminos de la liberación*). PREMIO “FIPRESCI” en el **Festival Internacional de Cine de Berlín (Alemania)**.

VII Festival Internacional de Cine de Cortometraje de Cracovia (Polonia). Premio a *Muerte y pueblo* de Nemesio Juárez.

Festival Internacional de Cortometraje de San Sebastián (España). Segundo premio a *Antes que llegue la gente* de Juan Bautista Stagnaro.

1971

El **Fondo Nacional de las Artes** envió 11 cortometrajes argentinos al **24º Mercado Internacional del Film, del Film TV y del Documental en Milán (Italia)**. *Quinteto* y *Fuelle querido* de Mauricio Berú, *Guitarra* de Ricardo Barleta, *Josefina Robirosa* de Walmo, *La doma* de Juan Patricio Coll Mac Loughlin, *Víctor Rebuffo* y *Grabado argentino* de Simón Feldman; *Chucalezna*, *Artesanías santiagueñas*, *Señalada en Juella* y *Fiesta en Volcán Higueras* de Jorge Prelorán.

Festival Internacional de Cine de Panamá. Mejor cortometraje *Lago argentino* de Alberto Larrán.

Festival de Cannes (Francia) (donde concursaron 121 cortometrajes). Medalla de plata al cortometraje *El empleo* de Eva Landeck.

Festival Internacional de Cine Científico de Lugo (España). Primer premio al guión y a la realización: *Francisco* de Miguel Ángel Materazzi.

Festival Internacional de Cine Aficionado de Lugo (España). Primer premio a la mejor dirección al cortometraje documental de arte *Antonio Pujía* de Perla Lich y Jaime Grachinsky. Segundo premio con Medalla de plata y 15.000 pesetas a *Antonio Pujía*.

1972

El **Fondo Nacional de las Artes** envió siete cortos al **25º Mercado Internacional del Film, del Film TV y del Documental en Milán (Italia)**. *Luz de provincia* de Lito Muravchik, *Halo* de Horacio Guisado, *Antonio Pujía* de Perla Lich y Jaime Grachinsky, *Tango* de Simón Feldman; *Casabindo*, *Medardo Pandoja* y *Feria de Yavi* de Jorge Prelorán.

XX Festival Internacional del Cine de San Sebastián (España). Premio plaqueta de plata al cortometraje *La determinación* de Rodolfo Costamanga, otorgado por el **Instituto de Cultura Hispánica**.

1973

La memoria de nuestro pueblo de Rolando López. Seleccionada en el **Festival Internacional de Escuelas de Cine “CINESTUD 73” (Ámsterdam, Holanda)**.

1974

IX Festival Internacional de Cine de Cortometraje (Buenos Aires, Argentina).
Mejor Película Nacional: *Grabas* de Arnaldo Valescchi.

La memoria de nuestro pueblo de Rolando López. Elegida por el Comité de Selección del **XX Festival Internacional de Cine de Oberhausen (Alemania)**.

Festival Internacional de Cine Documental de Leipzig RDA (Alemania). *La memoria de nuestro pueblo* de Rolando López. Sección oficial: el Documental en Latinoamérica.

1975

Festival de Cannes (Francia). Premio al mejor realizador joven a Hugo Callabet por su cortometraje *Los ojos rojos*.

Mención al mejor trabajo de cámara, **UNCIPAR ‘75 (Buenos Aires, Argentina)** a *Film-Gaudí* de Claudio Caldini.

1976

I Concurso de Cine Experimental en Súper 8. Instituto Goethe (Buenos Aires, Argentina). Segundo Premio a *Vadi-Samvadi* de Claudio Caldini.

Sin fecha

Homero Manzi de Edmundo Valladares. Invitado por el **Festival de Cine de San Sebastián (España)**. Obtiene el primer premio **Color Nacional de Cinematografía de la Argentina**. Primer premio en pintura en la **Muestra Internacional de Cortometraje de Bilbao (España)**.

Discepolín de Edmundo Valladares. Palma de oro en el **Festival de Cortometraje de Budapest (Hungría)**.

* * *

Apéndice documental III »« Cuadro comparativo de los centros formativos en el período abordado

	<i>Buenos Aires</i>	<i>Tucumán</i>
Hitos destacados	<p style="text-align: center;">(1955-1966)</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Aldo Luis Persano a cargo ➤ Formación teórica / Cursos de técnica / Dinámica de Taller ➤ Sin plan de estudios ni alumnado estable ➤ Realizadores invitados como docentes ➤ Curso de Historia del Cinematógrafo / Víctor Iturralde Rúa ➤ Cortos pedagógicos e informativos: <i>Erosión del suelo</i>, <i>Actividades cardíacas de un perro</i> y <i>Crónica en Maciel</i> ➤ Cortos de experimentación y folclore: <i>Dimensión</i> (1960) y <i>Fiesta en Sumamao</i> (1961) de Persano ➤ Cese de producción de cortos en 1963 	<p style="text-align: center;">(1947-)</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Héctor Peirano director ➤ Películas documentales, científicas, didácticas, de divulgación ➤ Cortometrajes denominados <i>cine-documentos</i> ➤ Cursos de Cinematografía y Fotografía ➤ Incendio y destrucción del Instituto ➤ Sede definitiva en 1960 ➤ Incorporación del Centro de Comunicaciones Audiovisuales en 1962 ➤ Préstamo de cortos a instituciones: <i>En Tierra del Silencio</i>, <i>Tiempo de Adoración</i> y <i>El Caminante</i> ➤ Curso sobre “Aplicación de los medios audiovisuales para la Educación” ➤ Contratación de Jorge Prelorán para realizar documentales entre 1963 y 1967 ➤ Traslado de recursos a la Televisión Universitaria
Cierre	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 1966: Cierre con el golpe de Estado 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 1969: Muere Peirano / asume Néstor Gómez ➤ Funcionarios que desatendieron el ICUNT ➤ Entre 1973 y 1984: cambios sucesivos de dependencia ➤ Siguió funcionando con perfil bajo

	La plata	El Litoral	Córdoba
Surgimiento y gestación	<p>(1955-1961/62)</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Curso de aproximación ➤ Departamento de Cinematografía / Cándido Moneo Sanz ➤ Especialistas invitados / Título Realizador cinematográfico ➤ Documental, cine experimental, guión y técnica. ➤ Cortos: <i>Cirugía</i> (Vesco, 1960) 	<p>(1956-1962)</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Seminario / Fotodocumentales ➤ Instituto de Cine / Fernando Birri ➤ Cine realista, nacional, popular y crítico ➤ Semana del Cine Documental ➤ Cortos: <i>Tire Dié</i> (Birri, 1958[1960]), <i>López Claro, su pintura mural americana</i> (Oliva, 1960), <i>Feria Franca</i> (Marino, 1961), <i>Los 40 cuartos</i> (Oliva, 1962) y <i>La pampa gringa</i> (Birri, 1963) ➤ Censura e intervención económica 	<p>(1959-1967)</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Instituto de Cine Arte / Terciario / Cineclub Sombras ➤ Departamento de Cinematografía / Raúl Bulgheroni ➤ Grupo Piloto de Cine / Técnicos y realizadores independientes ➤ Escuela de cine, Centro de Producción, Centro de difusión ➤ Cursos, cineclub, cortos documentales en 16 mm. ➤ Contactos y convenios: National Film Board de Canadá, FNA, Universidad de La Plata ➤ Cortos: <i>Más de la mitad</i> (Moreschi y otros, 1964), <i>Pictografías del Cerro Colorado</i> (Gleyzer y Ríos, 1965) <i>Ceramiqueros de Traslasierra</i> (Gleyzer, 1965)
Consolidación	<p>(1961/62-1968)</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Legitimación del Plan de estudios / Título de Licenciado ➤ Nuevo grupo de alumnos ➤ Área de difusión: congresos, ciclos, festivales (Festival Internacional de Cine Infantil) ➤ Interinato Fustiñana / Jefatura: Ernestina Guzmán ➤ Perfil profesional: realizadores y técnicos del Nuevo Cine como docentes ➤ Cortos: <i>Hombres de río y Lucho Robledo</i> (Eijo, 1965), <i>Single –un ejercicio incompleto–</i> (Yacellini, 1967 [1970]) 	<p>(1963-1969)</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Adelqui Camusso director / impronta esteticista ➤ + alumnos y equipos técnicos ➤ Cortos: <i>Reportaje a un vagón</i> (Goldenberg, 1963), <i>Azúcar</i> (1963) y <i>Las cosas ciertas</i> (1965) de Vallejo, <i>Pescadores</i> (Pussi, 1968) ➤ Intervención / Renuncia Camusso 	<p>(1967-1971)</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Inicio de clases / Profesores de Buenos Aires / Asesores invitados ➤ Incorporación de egresados del Litoral / Impronta de Birri
Politización	<p>(1970-1976)</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Cortos políticos: <i>Mayo</i> (Verga, 1970), <i>Los Taxis</i> (Eijo y otros, 1970) ➤ <i>Informes y Testimonios: La tortura política en Argentina (1966-1972)</i> (1973). Largometraje colectivo ➤ Reestructuración de los estudios / Taller integral / Participación activa / Toma de conciencia nacional 	<p>(1970-1975)</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Rodríguez Horrt director interventor ➤ Censura de proyecto / Medida de fuerza: cierre intencional ➤ Miguel Monte director ➤ Cortos político-militantes: <i>La memoria de nuestro pueblo</i> (López, 1970-72), <i>Historia Argentina: la Nación Desmembrada</i> (Pussi, 1973), <i>Frontera Adentro</i> (López, 1974), <i>Monopolios</i> (Monte, 1975) ➤ Monte removido de su cargo 	<p>(1971-1975)</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primeros egresados ➤ Carácter político: Revista <i>Cine Documento</i> ➤ Incorporación modalidades de Taller y modificación de formas de evaluación ➤ <i>Misión Ivanisevich</i> / Cambio de dependencia / Incita el cierre
Cierre	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 1974: Intervención ➤ 1976: Cesantías, persecuciones, extinción de la carrera ➤ 1977: Cierre definitivo 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Fines de 1975: Instituto cerrado y personal cesanteado ➤ Destrucción y saqueo 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 1975: Personal cesanteado ➤ Fílmoteca de cine saqueada ➤ Cierre del Departamento de Cine