

XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2015.

El cortometraje argentino. Entre la renovación estética y la radicalización política.

Javier Cossalter.

Cita:

Javier Cossalter (2015). *El cortometraje argentino. Entre la renovación estética y la radicalización política. XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-061/493>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

El cortometraje argentino. Entre la renovación estética y la radicalización política.

Javier Cossalter

UBA – CONICET

javiercossalter@gmail.com

Resumen:

El presente trabajo analiza la relación que el cortometraje argentino ha establecido con la renovación y politización del cine nacional durante el período 1956-1976. En pos de llevar adelante este desarrollo haremos un breve repaso por el contexto socio-cultural del momento, para luego introducir ciertos tópicos que nos permitan comprender al film de corta duración –simultáneamente– como un vehículo modernizador y un dispositivo de acción: la renovación estética del cine de ficción; el fomento y subsidio al corto desde una entidad estatal; la formación técnica y cultural de las escuelas de cine; y el compromiso político-militante de los realizadores locales.

Palabras clave: cortometraje; politización; renovación estética; modernidad; transformación social.

Introducción

“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). En el ámbito cinematográfico, la paralización de la industria cinematográfica argentina hacia mediados de los años cincuenta, junto con la gestación de talleres y seminarios de cine, sumado a la fundación de escuelas de cine dependientes de universidades nacionales prepararon el terreno para la renovación del cine nacional, que tuvo al cortometraje como principal estandarte. Las innovaciones en el nivel expresivo, así como una voluntad más auténtica frente a la realidad cotidiana fueron los rasgos más destacados de este cine de índole moderna. Ahora bien, a partir del golpe de estado de 1966, la experimentación estética dio paso a la denuncia social explícita. Las escuelas

radicalizaron sus proyectos y se conformaron grupos de realización que funcionaron de forma subterránea. Y fue también el film de corta duración aquel vehículo capaz de dinamizar estas propuestas de carácter político gracias a los bajos costos y la efectividad en su relación con el receptor.

En este sentido, el propósito del presente trabajo consiste en plantear el panorama general del cortometraje moderno de carácter alternativo a la industria en nuestro país –entre mediados de la década del cincuenta y del setenta– a través del examen de cuatro tópicos que nos permitan abordar y evaluar al cortometraje como un medio de expresión que ha tomado las riendas de la renovación y la politización en dicho período. Estos núcleos temáticos son: I) el Fondo Nacional de las Artes y su vínculo con el cortometraje; II) el corto y el cine de ficción local; III) las escuelas de cine; IV) los grupos armados revolucionarios y los colectivos de realización clandestinos.

Las obras fílmicas de cortometraje mencionadas a lo largo del trabajo serán tomadas como huellas del contexto socio-cultural y político en el cual se insertan; recorrido que será abordado a grandes rasgos en un primer apartado inicial.

Breve panorama socio-cultural y político local

Los años comprendidos entre mediados de la década del cincuenta y del setenta en Argentina estuvieron marcados por una notable efervescencia cultural pero también por un espíritu de ferviente agitación social. Los inicios de la denominada “década larga” –término acuñado por Fredric Jameson en alusión al período aquí mencionado– sorprendieron a nuestro país con la entrada de nuevas formaciones culturales resultado de la apropiación de experiencias foráneas junto al intercambio con expresiones locales. Años más tarde, esta modernización del campo cultural se desenvolvería en paralelo con la perspectiva política-económica implementada por el presidente Arturo Frondizi: el desarrollismo. 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 modernizadores 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).

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, sino que por el contrario lo aceleraba y profundizaba. Principalmente tenía en cuenta 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.¹ Por otra parte, podríamos vincular las bases de esta propuesta con la expansión del campo cultural. De hecho, el propio Frondizi declaraba que: “La enseñanza y la cultura, que contarán con todos los recursos indispensables, estarán al servicio del pleno desarrollo argentino” (Citado en Altamirano, 1998: 91). En definitiva, el proyecto final estaba abocado a la modernización del país en su conjunto.

Volviendo entonces al desarrollo cultural de aquellos años, 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). Esta situación implicó a su vez el constante intercambio y dinamismo al interior de las diferentes esferas artísticas. En el ámbito de la literatura emergió el *boom* latinoamericano, ese fenómeno editorial y literario llevado a cabo por jóvenes cuentistas que sería traducido en obras de carácter experimental y con un marcado sesgo político. La concepción de un tiempo no lineal; la inclusión de varias voces narrativas y la complejidad técnica son algunos de los recursos innovadores que adoptaron y que se combinaron con el cuestionamiento de la identidad nacional. Julio Cortázar fue el máximo exponente de este movimiento en Argentina. En relación al campo 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

¹ 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 malestar 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 FF.AA. una amplia jurisdicción contra los disturbios internos.

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” (Cossalter, 2014: 37); dramaturgos que pusieron en escena –postulando al realismo como marco estético– a una clase media carente de perspectivas y proyectos. Ahora bien, la renovación en estos terrenos se encontraba estrechamente ligada con aquello que estaba sucediendo en el campo intelectual y académico: 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. Por último, el sector de la cinematografía no fue ajena al cambio. Las nuevas instituciones y entidades como el Fondo Nacional de las Artes, la Asociación de Realizadores de Cortometraje, el Instituto Di Tella, las escuelas de cine apoyadas por Universidades Nacionales y los premios en concursos y festivales, incentivaron la producción de obras fílmicas que –alejadas del circuito comercial y canónico cuyo modelo estético respondía al cine clásico *hollywoodense*– experimentaban con los recursos brindados por el dispositivo fílmico al tiempo que comenzaban a volcar en imágenes una temática social con un marcado impulso referencial.

El golpe de Estado de 1966 autodenominado “Revolución Argentina” marcó un punto de inflexión en la sociedad argentina. Como bien expresa 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 disolución de los partidos políticos 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. En el plano económico se anunció la liberación del mercado de cambios, se devaluó y posteriormente se congelaron los salarios,² así como se estipularon estrictos controles en las negociaciones colectivas. En el campo cultural e

² El principal objetivo del gobierno era consolidar el capital industrial –retomando las premisas desarrollistas de los años anteriores– y por tal motivo el sector más perjudicado sería la clase trabajadora. Se llevó a cabo una redistribución de ingresos en detrimento de los asalariados –es decir, un riguroso control salarial.

intelectual³ el impacto fue igualmente drástico. Se intervinieron siete universidades públicas, se cerraron teatros independientes, se prohibieron espectáculos y publicaciones, se estableció fuertemente la censura cinematográfica, además de ataques represivos activos. La dictadura tenía un enemigo amplio que no sólo estaba conformado por los partidos políticos, el movimiento obrero y el estudiantil, sino que también involucraba a la juventud y a los artistas de vanguardia. En este sentido, el campo intelectual discutía la necesidad de una confluencia revolucionaria, y el debate arte/política ocupaba el eje central de la cuestión. 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).

En el área cinematográfica las escuelas de cine entraron en una fase de marcada politización, entendiendo al cine como un instrumento de denuncia, conrainformación y agitación. Al mismo tiempo, comenzaron a gestarse los colectivos de realización clandestinos que pasarían a tener un vínculo activo con los grupos armados revolucionarios. Hacia finales de los años sesenta y comienzos de los setenta, la actividad guerrillera era intensa y funcionaban cinco principales grupos guerrilleros – cuya incidencia en el accionar de los cineastas analizaremos luego: las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP); las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR); Montoneros; las Fuerzas Argentinas de Liberación (FAL) y el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP). Para aquellos años Onganía ya había implantado la pena de muerte y sancionado la Ley de Represión del Terrorismo. Su sucesor, Roberto Levingston, profundizó la “Revolución Argentina” otorgándole un carácter nacionalista y movilizador.

El golpe de Estado de 1976 –con resonancias tempranas en los años previos– fue aún más duro en términos ideológicos y políticos. La necesidad de producir un cambio profundo en la sociedad, la militarización de la política y la represión estatal ilegal y a escala masiva frenaron cualquier intento de expresión cultural innovadora así como provocaron que toda manifestación crítica debiera deslizarse a la clandestinidad. El cierre de instituciones, la persecución de artistas, escritores, intelectuales y cineastas, la desaparición y muerte de personas, clausuraron un paradigma tanto a nivel social como en materia cultural.

³ El campo científico se vio también afectado, y esto fue traducido en la represión perpetuada durante la denominada Noche de los Bastones Largos.

I. El Fondo Nacional de las Artes

La gestación del cortometraje moderno comenzó a principios de los años cincuenta, pero fue hacia finales de década que se produjo el *boom*. Entre 1958 y 1965 el corto adquirió amplia visibilidad y una constancia en la producción. Según Simón Feldman la cantidad de cortos producidos en 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 (1990). Y fue justamente el Fondo Nacional de las Artes –creado en 1958– una de las instituciones que más ha respaldado a este tipo de obras de carácter innovador promoviendo realizaciones con temáticas renovadoras y una marcada experimentación estética. Si bien desde sus inicios ha financiado diferentes producciones, en 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” (1962). Este otorgó préstamos de hasta el cien por ciento del presupuesto de la película, y las temáticas estimuladas fueron: artes plásticas, música, teatro, cine y folklore.

En la producción del FNA del período –que abarca tanto el registro documental como la ficción y el cine experimental–⁴ podemos reconocer las relaciones entre 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. En las primeras dos líneas de análisis ubicamos, entre otras, a *Buenos Aires en camiseta* (Martín Schorr, 1963) –un relato con dibujos animados 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) –una film puramente experimental 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 también podemos citar a *El*

⁴ El cruce de registros en un mismo film puede pensarse como una característica particular de la modernidad cinematográfica.

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 de la nación, y otras estrictamente abocadas a la temática social y cultural. Algunos ejemplos son: *Fiesta en Sumamao* (Aldo Luís Persano, 1961); *Tierra seca* (Oscar I. Kantor, 1962); *Casabindo* (Jorge Prelorán, 1965); *Pictografías del Cerro Colorado* (Raymundo Gleyzer, 1965); *Chucalezna* (Jorge Prelorán, 1968); *Iruya* (Jorge Prelorán, 1968); *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 visibilidad al cortometraje. En primer lugar, estableció un convenio con la Universidad de Tucumán para llevar a cabo el Relevamiento Cinematográfico de Expresiones Folclóricas Argentinas, programa que incluyó los cortos de Jorge Prelorán anteriormente mencionados. En segundo lugar, el Fondo concedió premios, coordinó festivales y envió obras al exterior.⁵ En este sentido, mencionamos el Premio del Fondo otorgado en el *I Festival Internacional Cinematográfico de Mar del Plata* (1960); la organización del *Primer Festival Argentino del Film de Arte* (1964); y el envío de cortos argentinos –no sólo aquellos originados al interior de dicha entidad– al 24° y 25° *Mercado Internacional del Film, del Film TV y del Documental en Milán*, celebrados en 1971 y 1972 respectivamente.

II. La Generación del sesenta

Otro foco de confluencia entre el corto y la renovación del cine nacional fue la relación entre el primero y la denominada Generación del sesenta. Alrededor de esta se nuclearon aquellos realizadores como Simón Feldman, Rodolfo Kuhn, David José Kohon, Manuel Antín, Enrique Dawi, que a comienzos de los años sesenta volcaban en imágenes sus preocupaciones existenciales –las de una clase media apática y sin rumbo– 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. *Los de la mesa diez* (Simón Feldman, 1960); *Río Abajo* (Enrique Dawi, 1960); *Tres veces Ana* (David José Kohon, 1961); *Los jóvenes viejos* (Rodolfo Kuhn,

⁵ Estas instancias funcionaron como las principales vías de exhibición del corto alternativo.

1962); *La cifra impar* (Manuel Antín, 1962); *Prisioneros de una noche* (David José Kohon, 1962), son algunos ejemplos de esta corriente también denominada como Nuevo Cine Argentino. Ahora bien, todos estos realizadores se habían formado en el ámbito de los cineclubes y el cortometraje, y algunos de ellos han desarrollado una carrera prácticamente íntegra en el film breve. Citamos los cortos más significativos: *Contracampo* (1958) y *Luz...Cámara...Acción* (1959) de Kuhn; *La flecha y un compás* (1950) y *Buenos Aires* (1958) de Kohon; *Un teatro independiente* (1954), *Gambartes, pintor del litoral* (1960), *Grabado argentino* (1961), *Mundo nuevo* (1965) de Feldman. Asimismo, podemos rescatar la participación no sólo de directores sino también de técnicos en ambos metrajes. Los ejemplos paradigmáticos fueron los de Ricardo Aronovich en fotografía; Antonio Ripoll y Juan Carlos Macías como montajistas y asistentes de montaje. Ellos han colaborado en gran parte de los cortos producidos en el período y en prácticamente la totalidad de los largos provenientes de dicha generación.

La reflexión sobre el propio quehacer artístico, la influencia del existencialismo en los personajes y el deseo de renovar el modo de expresión de la realidad cotidiana, son algunos rasgos compartidos entre el corto y el largometraje señalado. Por tal motivo, estamos en condiciones de afirmar que tanto uno como el otro han hecho una apropiación de los rasgos principales del cine de arte y ensayo europeo acaecido en los años sesenta y setenta. Según David Bordwell (1996), este cine se originó en el cruce de tres vertientes o esquemas: el realismo objetivo, el realismo subjetivo o expresivo y el comentario narrativo abierto. La primera apuntó al trabajo sobre asuntos reales vinculados a lo coyuntural; la segunda se basó en los personajes con objetivos poco claros⁶ cuya subjetividad se materializó en la construcción espacio-temporal –recursos fílmicos tales como la imagen mental, la imagen-tiempo, los planos inclinados, las ocularizaciones, el desenfoque–; y la tercera se manifestó en la enunciación a modo de autoconciencia, explicitando el acento puesto en el lenguaje fílmico –a través de movimientos de cámara sorprendentes, encuadres y tomas inusuales, disyunciones espacio-temporales.

De este modo, las tres corrientes actuaron –a veces en forma simultánea– en gran parte de las producciones locales mencionadas. La autoconciencia enunciativa y narrativa fue la clave de la experimentación y renovación estética de la mayoría de los

⁶ Esta nueva psicología del personaje, que ponía en escena a un sujeto que presenta motivos no explicados y conflictos interiores, estaba en sintonía con la estética del deambular –tomada con claridad de los films del italiano Michelangelo Antonioni– anclada en nuestro país en las figuras del fracaso, la incomunicación, la apatía y el desencanto generacional.

cortos dedicados al arte pero también de los largos ficcionales. Los primeros dos esquemas entraron en conexión dentro de un cine que ponía en escena a una clase media que no encontraba su lugar en el mundo, criticando a la generación anterior y explicitando su frustración por medio de una estética moderna, con tiempos muertos, planos vacíos y personajes apáticos. *Los de la mesa diez*; *Los jóvenes viejos* y *Prisioneros de una noche* son ejemplos evidentes de una temática referencial con parejas carentes de rumbo o proyectos frustrados.

III. La Plata, El litoral y Córdoba: escuelas de cine dependientes de universidades nacionales

Entre mediados de los años cincuenta y mediados de la década del sesenta se fundaron las tres escuelas de cine más influyentes del país. En 1956 se creó *la Escuela de Cine de la Universidad Nacional de La Plata* y en el 57 *el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral*. Ya para el año 1964 se gestaba *el Departamento de Cine de la escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba*. Las tres instituciones cumplieron un rol fundamental en la formación de realizadores pero también brindaron a los jóvenes aprendices *las armas* imprescindibles para retratar una nueva realidad socio-cultural. Y fue justamente el cortometraje aquella herramienta que permitió la exploración y la experimentación inicial de los novatos, así como se convirtió hacia finales de los años sesenta en un vehículo efectivo de contrainformación y denuncia.

A grandes rasgos podríamos insertar el desarrollo de las tres escuelas dentro de una periodización⁷ que marcó una primera etapa de gestación –entre mediados de los cincuenta y los primeros años de la década siguiente, con la salvedad del caso cordobés que por su llegada tardía presenta un pequeño desfase–; una segunda etapa de consolidación –hasta finales de los sesenta–; y una tercera de politización seguida del cierre de las entidades promediando los años setenta. Si bien es imposible reponer en estas breves páginas el recorrido de las tres escuelas durante las etapas indicadas, señalaremos los rasgos comunes para dedicarle una reflexión particular a la radicalización política de la última fase. En primer lugar, se llevó a cabo un vínculo estrecho con las cinematografías foráneas –gracias a la permeabilidad del campo

⁷ Es sabido que cada escuela ha respondido a etapas internas diferenciadas, sin embargo creemos que es posible un diálogo entre estas al nivel de un macro-período con características definidas.

cultural que hemos descripto en el tramo inicial del trabajo. Esto se dio tanto por contactos con el exterior –por ejemplo, la relación dinámica con el *National Film Board* de Canadá– como también por la formación de aquellos docentes que habían estudiado en el exterior.⁸ Por otra parte, se intentó llevar a cabo una profesionalización mediante la organización de los planes de estudio y la circulación de realizadores reconocidos como docentes invitados. Esto llevó a su vez al intercambio efectivo entre las tres escuelas, con docentes egresados de una dictando clases en otra. Asimismo, la formación técnica a través de la producción de cortos no fue la única preocupación, puesto que la necesidad de divulgar los proyectos estuvo presente. Para ello, se organizaron concursos y festivales –en colaboración con otras instituciones como el Fondo Nacional de las Artes– y se gestaron desde el interior departamentos dedicados al área de difusión. Por último, el compromiso con la realidad social posterior al golpe de 1966 derivó en una reestructuración de las carreras y en una radicalización de las producciones fílmicas.

Para mediados de los sesenta, en el Instituto del Litoral había crecido el número de alumnos, pero este no era bien visto por el gobierno de Onganía. Muchos abandonaron posteriormente los estudios. En 1968 Dolly Pussi concretó su film-tesis –*Pescadores*– corto netamente político de denuncia acerca de las condiciones de trabajo de los pescadores de Santa Fe. Hacia 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 Rodríguez Hortt –director interventor. Para 1972, los referentes de la Carrera de cine de La Plata reestructuraron 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). El objetivo principal era entonces la toma de conciencia nacional. Para esta misma fecha, el Departamento de Cine de la Universidad de Córdoba también adquirió la modalidad de taller y editó una serie de números de la revista *Cine Documento*, como espacio de reflexión y acción. En 1973 asumió Miguel Monte –un egresado– como director del Instituto del Litoral y hasta su cierre se produjeron por lo menos dos obras de extrema radicalidad: *La memoria de nuestro pueblo* (Rolando

⁸ Fernando Birri, fundador del Instituto de Cinematografía del Litoral, había estudiado en el *Centro Esperimentale de Cinecittá*, en Italia, al igual que Adelqui Camusso, sucesor de Birri en el Instituto. Por su parte, Humberto Ríos había estudiado cine en el *IDHEC* de París y fue invitado a dar clases en la escuela de cine de La Plata entre 1961 y 1965.

López, 1970-72) y *Monopolios* (Miguel Monte, 1975) estaban insertas dentro del peronismo revolucionario y a partir de la alusión a la figura de Perón –y a través de una propuesta estética innovadora– contrainformaban y llamaban a las armas.

Finalmente, entre 1974 y 1975 la Universidad sería una de las tantas víctimas del terrorismo de estado. Las tres escuelas fueron intervenidas, el personal cesanteado, el material destruido y las persecuciones llevaron al cierre definitivo de dichas entidades.

IV. Cine político-militante

Como ya se ha comentado anteriormente, el cortometraje presenta algunas cualidades que lo han convertido en un medio inigualable de comunicación y acción. Sus bajos costos de producción –cantidad de metraje, equipo de trabajo reducido–; su marginalidad –circulaba por fuera de los canales tradicionales y convencionalmente establecidos–; su breve duración –que condensa la información otorgándole mayor intensidad– y la efectividad en su relación con el receptor –puesto que se establece una relación directa con este, generando un proceso de reflexión y concientización–, le han permitido erigirse como un dispositivo eficaz para llevar adelante objetivos políticos con gradientes diferenciados, desde la crítica y la denuncia, pasando por la contrainformación, hasta desembocar en la agitación y el llamado a la acción.

La radicalización política de las tres escuelas de cine se encontraba en sintonía con el contexto social y cultural que atravesaba el país. La convulsión social afectó de igual modo al campo cinematográfico, desencadenando este viraje hacia la postura militante. En este sentido, cabe mencionar la creación de los colectivos clandestinos de realización. Los tres más importantes fueron: el *Grupo Cine Liberación*, de filiación peronista, integrado entre otros por Fernando Solanas, Octavio Getino, Gerardo Vallejo, quienes realizaron el film político paradigmático *La hora de los hornos* (1966-68); *Realizadores de Mayo*, grupo heterogéneo de directores que se unieron para conformar un film episódico acerca de los acontecimientos ligados al Cordobazo –*Argentina Mayo de 1969: los caminos de la liberación* (1969); y *Grupo Cine de la base*, comandado por Raymundo Gleyzer, cercano a las propuestas del Partido Revolucionario del Pueblo (PRT) y su grupo armado el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP).

Según lo señalado, las producciones del Instituto Cinematográfico de la Universidad Nacional del Litoral a partir de finales de los años sesenta hasta su cierre han intentado funcionar como herramientas de transformación social, denunciando,

contrainformando y concientizando al pueblo. *Pescadores* (Dolly Pussi, 1968) trabaja en torno a las condiciones de vida de los pescadores de las zonas costeras de la provincia de Santa Fe. Básicamente los protagonistas denuncian frente a cámara las condiciones primitivas de explotación del pescado, ya que los pescadores carecen de herramientas y embarcaciones apropiadas. La misma postura antiimperialista se puede observar en los dos cortos mencionados previamente, adscriptos a la corriente más combativa del peronismo. *La memoria de nuestro pueblo* (Rolando López, 1970-72) comienza con los testimonios de un obrero del norte santafesino relatando la explotación que el pueblo trabajador ha sufrido, luego expresa su oposición a la burocracia sindical y finalmente, otro testimoniante, propone –retomando palabras del propio Perón– activar la verdadera lucha (armada). *Monopolios* (Miguel Monte, 1975) muestra la pobreza de los trabajadores y mediante intertítulos a modo de shock, una voz en *over* pedagógica y una animación paródica, se explica y se ataca el funcionamiento del capitalismo monopólico. Se observa entonces cómo a lo largo del período signado por gobiernos autoritarios el trabajador ha sido desvalorizado y marginado.

En relación a los grupos clandestinos de realización cinematográfica, a pesar de las diferencias ideológicas entre los participantes de unos y otros –y al interior de estos–⁹ los objetivos principales eran los mismos –difundir un cine concientizador convocando al pueblo a la participación activa en la lucha armada– y la elección del cortometraje para dinamizar este cometido, también fue compartida. En 1968 Gerardo Vallejo realizó *Olla Popular* –producida por *Cine Liberación*– y consistía en un contrapunto entre la imagen –una olla popular en solidaridad con las familias obreras de San Miguel– y la banda sonora –el himno argentino. Para 1969 se creaba el grupo *Realizadores de Mayo*,¹⁰ con el propósito de organizar un film colectivo en torno a los hechos ocurridos en Córdoba. El largometraje estaba constituido por episodios autónomos, directamente vinculados con el Cordobazo. El mismo fue financiado por los propios realizadores y su exhibición se efectuó de forma clandestina, circulando por fábricas, colegios y sindicatos. Allí participaron directores de diversas extracciones políticas cuyos cortos manifestaron objetivos semejantes, pero con matices reconocibles. Por ejemplo,

⁹ Podemos reconocer tendencias diferenciadas internas al peronismo; filiaciones guevaristas; marxistas; otras cercanas al Partido Revolucionario del Pueblo y a las Fuerzas Armadas Revolucionarias, así como directores que no adscribían a una postura política definida, pero que colaboraron en pos de una causa compartida.

¹⁰ Las siguientes personas formaron parte del proyecto: Rodolfo Kuhn, Octavio Getino, Humberto Ríos, Enrique y Nemesio Juárez, Eliseo Subiela, Pablo Szir, Mauricio Berú, Rubén Salguero y Jorge Martín (Catú).

Humberto Ríos –que había militado en las FAR, contribuía en la difusión clandestina de *La hora de los hornos* y cooperaba en proyectos de Raymundo Gleyzer, emparentado al ERP– tomó imágenes extraídas de una revista amarillista y por medio del montaje –puestas fuera de su contexto originario– las resemantizó, logrando la concientización a través de la contrainformación. Su corto surgió a raíz de la muerte del obrero Máximo Mena. Por otra parte intervino en el proyecto Rodolfo Kuhn –integrante de la Generación del sesenta– sin estar afiliado a ningún partido político. Su corto funcionó como prólogo, y mediante imágenes de miseria, represión y conflictos sociales se marcaba el contrapunto con una voz en *over* que representaba –irónicamente– a la oficialidad describiendo a nuestro país como bello y bueno. En una postura completamente distinta figuraba Eliseo Subiela que mostraba a modo de receta cómo preparar una bomba molotov. Este fue el corto más efectivo y radical de todos. Por último mencionamos a su vez la participación de Pablo Szir, puesto que formaría parte activa de la organización peronista Montoneros, y posteriormente sería una de las víctimas de la última dictadura militar. Por último, debemos destacar la labor de Raymundo Gleyzer –también desaparecido en el último golpe de estado– quien, hacia 1973, fundara el *Grupo Cine de la Base*.¹¹ Raymundo militaba en el PRT-ERP y quería llevar el cine a su verdadero protagonista: el pueblo. Previo a la constitución del colectivo, Gleyzer había filmado dos Comunicados por intermedio del grupo guerrillero: *Swift* (1971), acerca de la detención y juicio revolucionario del cónsul inglés y gerente del frigorífico Swift de Rosario; y *Banco Nacional de Desarrollo* (1972), corto sobre el asalto al Banco por militantes del ERP. Como parte del colectivo realizaron *Ni olvido ni perdón 1972, la Masacre de Trelew* (1972) –filmación de la entrevista a los presos del penal– y *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: la huelga obrera en la fábrica INSUD* (1974) –denuncia del envenenamiento por plomo que sufrían los obreros de la fábrica. La concientización y un explícito llamado a la acción formaban parte de los objetivos primordiales de dicho colectivo clandestino.

Reflexiones finales

A lo largo del presente trabajo hemos intentado demostrar cómo el cortometraje de carácter alternativo en Argentina –entre mediados de los años cincuenta y setenta– se

¹¹ Allí también colaboraron Juana Sapire, Álvaro Melián, Nerio Barberis, Juan Greco, Alberto Vales, Jorge Santa Marina, Leopoldo Nacht, Jorge Giannoni.

ha erigido en tanto medio de expresión capaz de levantar las banderas de la renovación del cine nacional y al mismo tiempo vehiculizar propuestas reflexivas y transformadoras en el campo social. La permeabilidad del campo cultural a partir de finales de los años cincuenta –momento en el cual, entre otros, el teatro, la literatura, el cine y el campo intelectual se vieron enriquecidos por la circulación de experiencias foráneas– junto con la creación de nuevas instituciones y la aparición de nuevos agentes, han llevado al corto a explorar las posibilidades técnicas que brinda el dispositivo fílmico. Empero, un cierto malestar en la clase media –en parte proveniente de las promesas desarrollistas incumplidas del presidente Frondizi– sería traducido en estas obras de carácter moderno. En este sentido, examinamos la relación del corto con el Fondo Nacional de las Artes y con los realizadores de la denominada Generación del sesenta. Sin embargo, a partir del golpe de estado de 1966, las prioridades en el campo cultural se modificaron. El debate arte/política tomó el centro de atención en la discusión intelectual. La represión autoritaria y la efervescencia social convocaron al accionar del pueblo. Esta situación fue analizada en el rol de las escuelas de cine durante su período de radicalización así como la labor de los colectivos de realización clandestinos que, a través de sus cortometrajes, pretendieron concientizar al pueblo y acompañarlo en el camino de la liberación.

Para concluir, retomamos la reflexión ya conocida sobre la imposibilidad de fusión entre una vanguardia estética y otra política. Estamos de acuerdo en el cambio de prioridades dentro del campo cultural argentino en el período de radicalización política de finales de los sesenta. Sin embargo, no todas las obras políticas aquí analizadas manifestaron estructuras puramente panfletarias, carentes de sentido estético; ni todas las obras renovadoras se postularon como apolíticas. Si la combinación equilibrada entre arte y política no fue completamente posible en el arte argentino del momento, el cortometraje fue uno de los medios de expresión que mejor pudo articular estas aristas.

Referencias bibliográficas

Altamirano, Carlos (1998), *Arturo Frondizi o el hombre de ideas como político*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Belenki, Silvia Leonor (Ed.) (1984), *Historial Testimonial Argentina. Documentos vivos de nuestro pasado. Frondizi y su tiempo*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Bordwell, David (1996), “La narración de arte y ensayo” en *La narración en el cine de ficción*, Madrid: Paidós.

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.

Cavarozzi, Marcelo (2002), *Autoritarismo y democracia*, Buenos Aires: Eudeba.

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.

Cossalter, Javier (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, año 2014, nº 4, pp. 32-49.

España, Claudio (Comp.) (2005), *Cine argentino, modernidad y vanguardias 1957/1983*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, Vol. I.

Feldman, Simón (1990), *La generación del 60*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, INC, Legasa.

James, Daniel (2010), *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora, 1946-1976*, Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Longoni, Ana y Mariano Mestman (2008), *Del Di Tella a “Tucumán Arde”.* *Vanguardia Artística y Política en el 68 argentino*, Buenos Aires: Eudeba.

Mahieu, Juan Agustín (1961), *Historia del cortometraje argentino*, Santa Fe: Editorial Documento del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.

Massari, Romina, Fernando Martín Peña y Carlos Vallina (2006), *Escuela de Cine, Universidad Nacional de La Plata: creación, rescate y memoria*, La Plata: UNLP.

Moreschi, Oscar (2012), “Construir la memoria. El Departamento de Cine de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba” en *Toma Uno*, Nº 1, año 2012.

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*, nº 4, otoño 1998.

Sarlo, Beatriz (1998), *La Máquina cultural: maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Ariel.

Terán, Oscar (Coord.) (2004), *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*, Buenos Aires: Siglo veintiuno editores Argentina/Fundación OSDE.