



La productividad del cortometraje en la modernidad cinematográfica. El caso argentino

The Short Film Productivity in Modern Cinema.
The Argentine Case

JAVIER COSSALTER
CONICET-Universidad de Buenos Aires, Argentina
javiercossalter@gmail.com

| Abstract: We propose to analyze the participation of the short film in the Argentine modern cinema, in order to verify its early promoter role in the renewal but with the ultimate aim to transcend the traditional concept that postulates the short film as a mere stepping stone to feature films. The Argentine short film within the period 1950-1976 brought together various forms and functions, whether aesthetic or political. Putting into context the short film in different national cinemas in the world during that same stage supports our premises.

Keywords: Short film; Modern cinema; Nuevo Cine Argentino; Aesthetic renewal.

| Resumen: Nos proponemos analizar la participación del cortometraje en el cine moderno argentino, con el objetivo de constatar su papel de impulsor inicial de la renovación pero con el fin último de trascender la concepción tradicional que promueve al film de corta duración como mero trampolín hacia el largometraje. El film breve argentino del período 1950-1976 aglutinó diversas modalidades y funciones, ya sea estéticas o políticas. La puesta en contexto del cortometraje en diferentes cinematografías del mundo durante esta misma etapa sustenta nuestras premisas.

Palabras clave: Cortometraje; Modernidad cinematográfica; Nuevo Cine Argentino; Renovación estética.

INTRODUCCIÓN

A mediados de los años cincuenta el cine clásico-industrial comenzó a vislumbrar, en su cuna de origen –Hollywood–, aunque también dentro de las cinematografías europeas y latinoamericanas que emulaban los cánones tradicionales de dicho cine norteamericano,¹ cierto agotamiento, entre otros factores, debido al desarrollo de la televisión. Al mismo tiempo, y en cierta forma como respuesta a esta situación de anquilosamiento, se produjo la emergencia de un cine alternativo producido por fuera de la industria que pretendía romper las estructuras vigentes, explorando nuevas formas expresivas y temáticas. Cada cinematografía articuló de manera diversa los elementos de la prominente renovación filmica.

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. Podríamos 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.² Ahora bien, el cortometraje no solo anticipó y colaboró con el surgimiento de un cine ‘moderno’, sino que acompañó a las distintas propuestas y tendencias inno-

¹ Este mantenía el triángulo que alimentaba el rédito económico: el sistema de estudios, estrellas y géneros.

² En cuanto al nivel productivo, estos cortos modernos fueron todos realizados al margen de la industria cinematográfica y los grandes estudios. Surgieron diversos niveles de financiamiento: gran cantidad de cortos fueron subsidiados por organismos estatales tales como el Fondo Nacional de las Artes; otros recibieron premios del Instituto Nacional de Cinematografía. También tuvieron lugar los sustentos concedidos por las escuelas de cine, en el marco de ejercicios formativos y film-tesis. Las autoproducciones y los aportes privados completan el abanico de posibilidades. En relación al eje estético, estos se caracterizaban por quebrar la transparencia del relato inscribiendo la subjetividad en el constructo narrativo mediante la autonomía de la cámara, la abundancia de primeros planos, los encuadres raros y en los casos extremos, la manipulación directa del material sensible. En el caso particular del documental se pretendió romper con el discurso objetivo, cerrado, armónico y sin fisuras, que ocultaba las marcas enunciativas y cuyo eje vertebrador era la voz *over* retórica y persuasiva, característico del documental institucional de las décadas previas. De este modo, la incorporación de otras voces a través del testimonio y la inclusión de elementos de autoconciencia narrativa como intertítulos y movimientos autónomos de la cámara son las estrategias estéticas principales que renovaron a esta categoría filmica. Finalmente, las novedades en la materia del contenido se podían medir en las variaciones internas a partir del compromiso de la obra para con la realidad social: la incorporación de un impulso referencial y una voluntad más auténtica frente a la realidad cotidiana, el vuelco hacia el hombre común, la crítica a las instituciones tradicionales; el registro de comunidades marginadas, la denuncia, la contrainformación, la concientización en torno a la miseria, el hambre y el desempleo, la agitación y el llamado a la acción.

vadoras a lo largo de más de dos décadas.³ Si bien el film breve experimentó un *boom* de producción entre finales de los años cincuenta y mediados de la década siguiente, en paralelo al desenvolvimiento del denominado Nuevo Cine Argentino,⁴ este tuvo luego un peso sustancial en realizaciones documentales y políticas ligadas al cine militante que luchaba a favor de la liberación frente a la dependencia imperialista de los gobiernos dictatoriales de turno. Asimismo, corrientes ligadas a la experimentación pura, en contacto directo con las vanguardias artísticas y la neovanguardia contemporánea, tuvieron una amplia recepción en el cortometraje argentino del período.

Entonces, el objetivo del presente trabajo consiste en examinar el papel del corto dentro del cine moderno argentino en su aspecto de impulsor primigenio de la renovación, aunque para trascender y problematizar la noción tradicional que sostiene al film breve como simple semillero o medio iniciático. Para ello, comenzaremos este recorrido con ciertos postulados teóricos e históricos acerca de la modernidad en el cine y algunas reflexiones en torno al cortometraje. Luego, con el interés de ubicar el ejemplo nacional en el contexto global del cine moderno mundial nos detendremos en diversas cinematografías donde el corto ha sido también un promotor de la renovación. Acto seguido revisaremos dicho fenómeno en Argentina, culminando el desarrollo con el análisis estético-narrativo de un caso paradigmático. Finalmente, expondremos los argumentos que sustentan la productividad del film de corta duración local más allá de su función de promoción de nuevos realizadores.

ANCLAJES TEÓRICOS: MODERNIDAD CINEMATOGRAFICA Y CORTOMETRAJE

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 Jürgen Habermas, Fredric Jameson, Arthur Danto, entre otros. El primero, afirma que “el término moderno expresa la conciencia de una época que se mira a sí misma en relación con el pasado” (Habermas 1984: 131). De un modo similar, Jameson pro-

³ En este sentido, podemos esbozar una periodización en torno al desarrollo del cortometraje argentino moderno: una primera fase de gestación del campo del cortometraje, con algunas manifestaciones esporádicas (1950-1957); una segunda etapa de visibilización y continuidad en la producción de las realizaciones fílmicas (1958-1965); y una tercera de radicalización –política y estética– que marginalizó aún más al film breve (1966/68-1976). Este cobró relevancia contrainformativa y de denuncia, por un lado; y manifestó una ruptura profunda en las concepciones estético-narrativas, por el otro.

⁴ 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).

pone 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” (citado en Jameson 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. Por su parte, Danto entiende que ‘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.

Dentro del terreno del cine, José Enrique Monterde expresa que “ante todo debemos negar que la categoría de moderno corresponda a un criterio cronológico, ni siquiera histórico y sólo parcialmente estilístico” (Monterde 1996: 15). Se podría entonces entender lo moderno como una postura –ideológica, estética, cultural– que puede reconocerse en determinado cine. En esta línea, 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,⁵ el autor examina tales rupturas en films de todas las épocas. En definitiva, según Zavala, no existen ‘películas modernas’, sino que su estatuto deviene de una lectura contextual.

No obstante, 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 mediados de la década siguiente–, si bien estamos de acuerdo con Zavala cuando señala que “el cine moderno se define por su novedad contextual, la cual termina siendo necesariamente contingente” (Zavala 2005: 6).⁶ Ahora bien, teóricos como el catalán Domènec Font (2002)⁷ o el propio Monterde concuerdan que la explicitación de la conciencia del lenguaje es la característica central de la modernidad cinematográfica. El segundo afirma que el punto nodal de este cine 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” (Monterde 1996: 42-43).

⁵ Estos son: inicio, imagen, sonido, puesta en escena, edición, género, narrativa, intertexto, ideología y final.

⁶ 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 a todas las cualidades de un ‘cine moderno’.

⁷ Para él, es el acento puesto en la forma de expresión del relato el rasgo central de la escritura fílmica moderna.

Dicha cualidad esencial de la modernidad se verá reflejada en el texto fílmico a través de la presencia evidente del montaje, la autonomía de la cámara y el encuadre, y las rupturas en el continuum espacio-temporal y narrativo del relato, entre otros procedimientos formales y expresivos. En contrapartida, las historias en el cine clásico de ficción responden a la causalidad narrativa cuya motivación principal es 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 están en función de la narración. De esta forma se configura un cine transparente, sin fisuras en el relato.⁸

Desde esta perspectiva, podemos encontrar prefiguraciones del cine moderno en cineastas como Eisenstein, Ozu, Renoir y Welles, entre otros. Por otra parte, existe cierto consenso que establece el origen de la modernidad fílmica en el neorrealismo 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 pleno 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 Deutscher Film alemán, el Nuevo Cine Español, el New American Cinema estadounidense, el Cinema Novo brasileño, el Nuevo Cine Argentino, entre otros.

Por otra parte, resulta pertinente a los fines de este trabajo discutir la noción de ‘cortometraje’, ya que sus caracteres exceden el sentido denotado al que su vocablo remite. Es decir, que si nos aproximamos a la definición de corto y largometraje desde un enfoque simplista estaríamos colocando el foco exclusivamente en la cantidad de película empleada. En esta línea, no existe un código universal que estipule los lindes entre ambos, aunque sí cierto consenso. Por ejemplo, la norma francesa establece que un film de corta duración es aquel que tiene una longitud menor a los mil seiscientos metros —alrededor de cincuenta y ocho minutos— y que se encuentra por encima de los cien metros —casi cuatro minutos—.⁹ Entre los treinta y los sesenta minutos estamos frente a un medimetraje, a pesar de que dicha categoría no esté reglamentada. En Estados Unidos, la Academy of Motion Picture Arts and Science asienta para el cortometraje una extensión máxima de cuarenta minutos. En Argentina, las diversas leyes que atravesaron el período postularon que el corto no debía sobrepasar los sesenta minutos, instaurando asimismo distinciones intermedias.

No obstante, las particularidades de estos metrajes trascienden el aspecto puramente físico, lo que conlleva a su vez un debate terminológico. Hay quienes, entendiendo a la duración como único rasgo esencial del corto, deciden denominarlo ‘formato’,

⁸ Para una aproximación global a la cualidades narrativas y estéticas del cine clásico-industrial, véase Bordwell/Staiger/Thomson [1985] (1997).

⁹ Datos proporcionados por el Centre National de la Cinématographie (CNC) (Méraner 2007).

cuyo significado alude a la variable del tamaño. Por otro lado, el film breve es también etiquetado como un género. Ahora bien, ¿es posible comparar una tipología fílmica normativa como el melodrama o el *western* con la multiplicidad de estilos y variables estéticas que puede ofrecer un film de corta duración? Como sostiene Reinhard W. Wolf, “puesto que el término cortometraje es un término genérico no puede entenderse como un género sino como un amplio abanico de formas que se distinguen justamente por su diversidad y riqueza de géneros, formas y variantes híbridas” (citado en Meier 2013: 23). En estrecha vinculación con la acepción genérica el corto es comprendido como el ‘hermano menor’ del largometraje. La idea de género o género menor desnuda una concepción estrictamente comercial que pretende confinar al cortometraje en un producto cerrado. En este sentido, en palabras de Paulo Pécora: “Cortometraje es sólo la denominación institucional que se le dio desde entonces a una obra cinematográfica corta, pero su especificidad no está en su característica física más obvia, sino más bien en su carácter de refugio y espacio de resistencia” (2008: 380). Resistencia a la convención; refugio de nuevos valores artísticos.

Por lo dicho, y en disconformidad con estos apelativos, decidimos pensar al cortometraje desde parámetros amplios que no contradigan el quehacer cinematográfico real. De este modo, el corto aflora en tanto ‘medio de expresión audiovisual’ con cualidades económicas, estructurales, estéticas y funcionales potenciales. En primera instancia, su posición marginal con respecto a las producciones canónicas de la industria y la economía de recursos que pone en práctica le otorgan mayores posibilidades narrativas. Así, “desde la periferia, el cortometraje rescata el espíritu primigenio e intenta abrirse camino fuera de la norma, en el ámbito de la creación libre y personal” (Pécora 2008: 31). Esta libertad estética se vislumbra no solo en la pesquisa de nuevos lenguajes sino también en la viabilidad de trabajar sobre temáticas poco usuales. Es entonces gracias a este panorama de vastos horizontes que el cine halla en el cortometraje un pretexto para meditar sobre sí mismo. Por tal motivo es que la autoconciencia y autorreflexión propias de la modernidad cinematográfica pueden ser recogidas y potenciadas por el film breve. En segundo lugar, la estructura del cortometraje también presenta singularidades. Si bien la duración no clausura la definición del mismo, este es un elemento importante a la hora de establecer su organización interna. Sin embargo, el factor temporal no funciona como una limitación sino que por el contrario este encauza el material filmado. Se produce siempre una adecuación de la acción a la duración. El corto no es un largometraje resumido. Ahora bien, esta brevedad puede determinar una condensación de los tiempos: una concentración y un rigor en términos narrativos. O lo que Matthias Brüttsch (2004) llama la reducción como principio para la forma. Es decir, la reducción al mínimo de la historia, los personajes y los componentes de la puesta en escena. A diferencia del largometraje, el corto de ficción generalmente contempla un conflicto que se exhibe tempranamente, pocos personajes presentados a través de la acción, menos subtramas y diálogos cortos con más subtextos (Vanegas Bolaños/Villegas Ruiz 2008). A su vez, tanto la banda de imagen como la banda de sonido alcanzan mayor ímpetu y talente gracias a esta concepción diferente

del tiempo. A menudo el corto muestra más de lo que habla; pero a veces la precisión de los diálogos y la utilización marcada del sonido también –“recurso ingenioso a la música” (Méranger 2007: 78)– señalan el curso del relato.

Finalmente, este diseño estructural permite que el cortometraje explote su “capacidad de conectar de manera casi inmediata con el espectador, despertar su empatía, atrapar su interés a través del suspenso y propiciar la reflexión y la búsqueda por el significado” (Meier 2013: 24). En consecuencia, el corto puede predisponer al receptor para que adopte una actitud atenta y una posición activa. Esta premisa no solo debe ser analizada en la ficción sino que cobra particular relevancia en el campo documental, alrededor de las corrientes de cine social y político. Dichas producciones apuntan a la efectividad en su relación con el destinatario, al cual pretenden alcanzar mediante la contrainformación, la concientización y la agitación. En este sentido, el corto construye un verosímil propio “cuya clave radica en la posibilidad de cambio y transformación” (Bergese/Pozzi/Ruiz 1997: par. 6); labor que recae en un receptor dispuesto y que refuerza la eficacia de la función social del cine.

EL CORTO COMO EJE EN LA RENOVACIÓN DEL CINE A NIVEL MUNDIAL

Los nuevos cines y la renovación cinematográfica a escala mundial tuvieron, en los años cincuenta y sesenta, al cortometraje como eslabón originario –tanto por sus posibilidades económicas como por las potencialidades estéticas recién consideradas que desembocan en una mayor experimentación narrativa y de lenguaje–; en algunos casos con varios años de antelación respecto a los primeros largos modernos. Y así como examinaremos luego en el cine argentino, también hubo en otras regiones directores que posteriormente en sus carreras regresaron al film de corta duración. Repasaremos aquí entonces ejemplos en diferentes puntos geográficos que justifican al corto como supuesto trampolín hacia el largometraje moderno y señalaremos algunas novedades textuales que efectivamente vinculan a los dos metrajes en el curso de la modernidad.

Los jóvenes cineastas que conformaron la Nouvelle Vague 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 anticipaba, 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 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). Aquellos

presentan algunos elementos innovadores que luego el cineasta recuperaría en sus largometrajes: rodaje en exteriores con sonido sincrónico, interferencias en el diálogo mediante la saturación del sonido ambiente, cortes directos sin *raccord*, ruptura de la regla de los treinta grados, reflexión sobre el medio filmico a través de intertextos, el tópico del engaño y la falta de compromiso. Asimismo, François Truffaut y Eric Rohmer tuvieron su paso por el film breve con títulos como *Una visita* (*Une visite*, 1955) y *Los mocosos* (*Les Mistons*, 1957) –en el caso del primero–, y *Bérénice* (1954) –por parte del segundo–.

Esta modalidad recorrió toda Europa. Por ejemplo, Michelangelo Antonioni había filmado once cortometrajes antes de realizar el primer largo *Crónica de un amor* (*Cronaca di un amore*, 1950). *Gente del Pó* (1943-1947), su primer corto documental, si bien todavía tiene reminiscencias del neorrealismo, evidencia el germen de la estética que posteriormente exhibiría en sus largometrajes ficcionales a través de la insistencia en el valor de lo visual y la conformación de una visión del mundo que se sostiene a partir de la arquitectura del lugar y la construcción plástica de la imagen.

En Gran Bretaña, el Free Cinema también irrumpió en la escena a través de films breves: *¡Oh! Tierra de sueños* (*O Dreamland*, Lindsay Anderson, 1953) y *Mamá 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). Las obras de dichos cineastas evidenciaban 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. *Momma Don't Allow* nos enseña a diferentes jóvenes en sus empleos –un hombre en una carnicería, una mujer limpiando, otra en un consultorio de dentista– para luego mostrarnos a estos personajes reunidos, bailando en el club de *jazz*, y el clima de tensión que se genera con el ingreso de un pequeño grupo de individuos de la clase burguesa. A su vez, este 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.

Por otra parte, en Polonia, Roman Polanski comenzó su carrera en el corto. Realizó *La bicicleta* (*Rower*) en 1955, *Teeth Smile* (*Uśmiech zębiczny*) y *Murder* (*Morderstwo*) en 1957, *Dos hombres y un armario* (*Dwaj ludzie z szafa*, 1958) y *Ángeles caídos* (*Gdy spadają anioły*) en 1959, entre otros. Asimismo, destacamos la participación del corto en el germen del Nuevo Cine Alemán –Junger Deutscher Film, literalmente “Joven Cine Alemán”–. Veintiséis jóvenes cortometrajistas, inspirados en la Nouvelle Vague, firmaron en 1962 el Manifiesto de Oberhausen, 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 Herzog¹⁰ y Rainer Werner Fassbinder¹¹ 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, así como evidencia en su estética la influencia de cineastas franceses como Rohmer y Godard.

Por último, mencionamos que el Nuevo Cine Español ha experimentado el mismo mecanismo. Como expresa Esteve Riambau, “la práctica totalidad de realizadores en nómina del Nuevo Cine Español [...] tuvo algún tipo de experiencia en el ámbito del cortometraje” (AA.VV. 1996: 168-169). 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–. El contexto político dictatorial en el que estaba sumergida España determinó que el realismo fuera la herramienta privilegiada para los nuevos cineastas. En este mismo rumbo, el cine documental fue escogido 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” (AA.VV. 1996: 170). Este es el caso de *Cuenca* (Carlos Saura, 1958), que se aboca de forma crítica a la geografía del lugar y sus habitantes, por medio de la cámara y la voz *over* como recursos que reparan en el desgaste, el sudor y la falta de instrumentos adecuados de los campesinos del cultivo, los hacheros y los pastores. El cineasta retomaría luego esta visión de España en *Llanto por un bandido* (1964).

Estados Unidos tampoco se quedó atrás. La transición del corto al largo fue 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/Dancyger 1998: 12). Por mencionar algunos títulos: *Electronic Labyrinth THX 1138 4EB* (1966) de Lucas, *It's Not Just You, Murray!* (1964) de Scorsese, *Last Year in Viet Nam* (1971) de Stone. El corto de Scorsese presenta plena autoconciencia enunciativa, a partir de las miradas a cámara de los personajes, el movimiento autónoma de la misma, los encuadres poco usuales que explicitan las huellas de la enunciación y el contrapunto entre la voz *over* del protagonista y la banda visual.

Finalmente, en Latinoamérica no fue solo Argentina el país que inauguró la renovación en el cine a través del cortometraje. En Brasil, el Cinema Novo se destacó por la producción de largos de ficción, aunque también tuvieron presencia los cortometrajes de índole experimental y documental. Y a través de ellos se iniciaron en el cine directores

¹⁰ *Herakles* (1962), *Game in the Sand* (*Spiel im Sand*, 1964), *Last Words* (*Letzte Worte*, 1968), entre otros.

¹¹ *This Night* (1966), *El vagabundo* (*Der Stadstreicher*, 1966), *El pequeño caos* (*Das kleine Chaos*, 1967).

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)–, entre otros. En los dos primeros cortos de Andrade algunas de las premisas del *Cinema Novo* pueden ser visibilizadas –el hecho de realizar un cine de autor antiindustrial marcado por un espíritu nacional y testimonial– ya que, como expresa Silvana Flores, se puede apreciar en ellos “la reivindicación de la tradición artística como un elemento de consolidación de la nacionalidad” (Flores 2015: par. 4). Por otra parte, como en la cinematografía argentina, 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 cinco de los directores más destacados del período sesenta-setenta comenzaron explorando las potencialidades del cortometraje: Sergio Bravo realizó –entre otros– *Mimbres* (1957), *Trilla* (1958) y *Día de los organillos* (1959), 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). 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);¹² en el segundo, *El mégaro* (1955) de Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea.¹³ Sin embargo, si bien los directores que señalamos hicieron la transición al largo, estos y muchos otros realizadores latinoamericanos entendieron al film de corta duración, principalmente de corte documental, como un medio de expresión y acción con valor propio. Enmarcados en un contexto de agitación social a nivel regional, el cortometraje, gracias a su economía de recursos, la condensación narrativa y su efectividad en la relación con el receptor, les brindó una herramienta eficaz de transformación política.¹⁴

LA CARTA DE PRESENTACIÓN. DIRECTORES EN EL CORTO Y EL LARGOMETRAJE ARGENTINO DE LA MODERNIDAD

A mediados de la década del cincuenta se produjo una paralización de la industria cinematográfica argentina como consecuencia de una conjunción de diversos factores,

¹² 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” [0:4:24]. La reunión de dirigentes se contrapone con protestas de estudiantes seguidas por la represión de las fuerzas de Estado.

¹³ Entre 1959 y 1969 la producción de cortometrajes en Cuba predomina por sobre la realización de largos.

¹⁴ Para comprender el papel del corto en América Latina a lo largo de las décadas mencionadas, véase el Dossier publicado en *Imagofagia* 12 (2015) y la introducción al mismo Cossalter (2015). A su vez, en pos de completar el panorama del cine de la región y su vinculación con la serie social, se recomienda la lectura de Mestman (2016).

entre ellos: el incumplimiento de la ley de protección por parte de los exhibidores, la presencia de productores aventureros que se aprovechaban del bajo interés de los créditos ofrecidos por el Estado y los vencimientos a largo plazo para realizar producciones que no escapaban al mero objeto comercial, los arreglos entre los estudios más importantes y algunos circuitos de exhibición, y “la ausencia del control estatal sobre la utilización que hacían las empresas privadas de los subsidios otorgados” (Kriger 2009: 100). Esta situación derivó en la erosión interna y posterior crisis de los estudios cinematográficos locales. En este sentido, y 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 (Félix-Didier 2003: 12).

Sumado a las escuelas de cine creadas a mediados de los cincuenta –cuyos máximos exponentes fueron las entidades de las ciudades de Santa Fe, Córdoba y La Plata–, estos espacios formativos se convirtieron en la fuente de aprendizaje no solo 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 volcaban 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 sobre todo 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 de la época, la juventud no solo estuvo en el centro de atención como tópico recurrente sino que fueron los mismos jóvenes aquellos hacedores que se encar-

garon de llevar a la pantalla sus propias preocupaciones en este paisaje de renovación y surgimiento de nuevas formaciones culturales.

Retomando el panorama de la cinematografía nacional, el estancamiento de la industria del cine argentino hacia mediados de la década del cincuenta –anclada esta mayormente en un paradigma tradicionalista, clásico y conservador– se sumó al contexto de irrupción de este nuevo actor social,¹⁵ 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 los mismos cineastas desarrollarían posteriormente en los largometrajes. Unos luego regresaron al corto, otros nunca más retornaron. Y si bien casi todos los representantes del futuro Nuevo Cine Argentino –conocido como Generación del Sesenta– realizaron este pasaje, ellos no fueron los únicos. Dicha modalidad fue una práctica corriente a nivel local.

David José Kohon formaba parte del Ateneo Meliés fundado en 1949, un grupo dedicado a la búsqueda de nuevas formas expresivas en el formato de 16 mm. Con tan solo veintinueve años filmó en 1950 *La flecha y un compás*, de corte vanguardista y experimental. Allí pone a prueba el método de composición surrealista –el automatismo o escritura automática– que se plasma en el relato a través del 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; recursos y tópicos que encuentran eficacia en la medida breve de acuerdo a sus posibilidades estructurales y estéticas. Luego, habría que esperar ocho años para que vuelva a filmar un corto, esta vez de índole social: *Buenos Aires* (1958). Al poco tiempo ya había dirigido dos largometrajes, estandartes de la Generación del Sesenta: *Prisioneros de una noche* (1960) y *Tres veces Ana* (1961).¹⁶ Ambos presentan elementos 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 Martín, 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 generacional– a partir de recursos de estilo que plasman la subjetividad de los personajes (Cossalter 2011: 8).

¹⁵ 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, véase Pujol (2002).

¹⁶ 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).

De un modo similar Rodolfo Kuhn comenzó filmando cortos *amateurs* en 16 mm¹⁷ –entre 1950 y 1956– dentro del Cine Club Argentino creado en 1932. Ya para 1957, con veintitrés 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).¹⁸

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 corto: *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)–.¹⁹

Leonardo Favio y Eliseo Subiela, si bien no formaron parte de la Generación del Sesenta, se iniciaron en el cortometraje en esa época para luego desarrollar una carrera considerable en el largo. Favio irrumpió en el cine, teniendo veintidós años, con *El amigo* (1960) y cinco años más tarde realizaría su primer largometraje –*Crónica de un 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 diecinueve años a través del cortometraje *Un largo silencio* (1963) –denuncia poética sobre la situación de los enfermos del Hospital Nacional Neuropsiquiátrico de Hombres–. 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 –*Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación*– con el corto “Didáctico sobre las armas del pueblo”, recién se iniciaría en el largometraje a comienzos de la década del ochenta.

¹⁷ *Delirio* (1951), *Había una vez* (1954), *¿Quién?... ¿Yo?* (1956).

¹⁸ 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).

¹⁹ También realizó los largos *Los Venerables todos* (1962), *Intimidad de los parques* (1965), *Don Segundo Sombra* (1969) y *La sartén por el mango* (1972), entre otros.

Asimismo, Enrique Dawidowicz y Dino Minitti se acercaron al cine a través del cortometraje. El primero dirigió seis cortos entre 1956 y 1959²⁰ 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: *Tiernas ilusiones* (1961).

Los casos de Simón Feldman y Fernando Birri son particulares. Ambos habían estudiado en el exterior –el primero en el Institut des Hautes Études Cinématographiques (París) y el segundo en el Centro Sperimentale di Cinematografia di Cinecittá (Roma)– 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 solo 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.²¹ 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 días, Buenos Aires* (1960), y posteriormente al éxito de su primer largo –*Los inundados* (1962)– realizó un cortometraje más: *La pampa gringa* (1963).

ANÁLISIS TEXTUAL DE *CONTRACAMPO* (RODOLFO KUHN, 1958)

Con el objetivo de asentar concretamente la relación entre el cortometraje argentino y la modernidad cinematográfica nos proponemos examinar los elementos significantes y el campo de sentido que se desprende de estos, en un texto fílmico nacional que, además de presentar novedades en términos económico-productivos y en el terreno semántico, se apropia y reelabora los componentes estéticos de la corriente cinematográfica europea que David Bordwell (1996) denomina como ‘cine de arte y ensayo’; máximo exponente en los años cincuenta y sesenta del cine moderno. Según el autor, esta se construye a partir de la conjunción de tres vertientes: el realismo objetivo –que

²⁰ *Llegó el circo* (1956), *Cachivache* (1957), *La ribera* (1958), *Torres Agüero* (1958), *El rescate* (1958) y *Haciendo monte* (1959).

²¹ *Gambartes, pintor del litoral argentino* (1960), *Grabado argentino* (1961), *Víctor Rebuffo* (1963), entre otros.

configura una nueva verosimilitud de impulso referencial a través de la cual se abordan asuntos reales, muchas veces problemas psicológicos individuales, por medio de un relajamiento de las relaciones narrativas causales y una distensión del clímax dramático—; el realismo expresivo o subjetivo —que repara en personajes faltos de motivos u objetivos poco claros y cuya subjetividad se plasma en la construcción espacio-temporal del relato—; y el comentario narrativo abierto —vinculado a la autoconciencia narrativa y la explicitación de las huellas enunciativas—.

Contracampo fue producido por la Asociación de Realizadores de Cortometraje y el libro estuvo a cargo de Manuel Antín. Director y guionista, máximos representantes de la ya mencionada Generación del Sesenta. 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 sobrepresión de las luces de la ciudad por la noche. 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 vagabundo 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.²² 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

²² 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 una carreta, inserto ajeno a la evolución narrativa de la acción.

contrapicado, dando cuenta de la correlación entre esta imagen y la ocularización del personaje. La fascinación del pueblerino en la ciudad que lo 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 solo 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 nexo 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 solo 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 solo 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 Rafael Obligado, *Santos Vega. La muerte del payador*, donde el gaucho argentino sucumbe ante el Diablo en la persona de Juan sin Ropa.²³ 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.²⁴

En cuanto al campo de sentido, si bien no hay una denuncia formulada, se atisba en este relato 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 propuesta socio-política novedosa. En el instante en que el personaje deambula en búsqueda de empleo y solo

²³ Rafael Obligado (1851-1920), poeta y escritor argentino, escribió *Santos Vega* en 1885, inspirándose en la obra del escritor Eduardo Gutiérrez, quien había tratado ya la historia del payador cuyo nombre da origen al presente poema.

²⁴ 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”.

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 dicha situación conflictiva de trabajo.

En definitiva, y si bien las cualidades del cine de arte y ensayo aparecerían en los largometrajes argentinos, este ejemplo evidencia algunos rasgos puntuales que encuentran una efectividad mayor en la medida breve como la experimentación subjetiva constante, la utilización autónoma del sonido, la predominancia de los efectos visuales y el empleo reducido de la palabra hablada.

EL CORTOMETRAJE EN LA ENCRUCIJADA ENTRE DOS PERSPECTIVAS. DEBATE FORMACIÓN VS. AUTONOMÍA

Luego de plantear las condiciones históricas de emergencia y las cualidades estéticas de la modernidad cinematográfica, explorar los postulados teóricos en torno al cortometraje, observar la efectiva participación del corto como impulsor inicial de los llamados 'nuevos cines', tanto a nivel local como a escala mundial, y afianzar dicha articulación a través del análisis fílmico, nos ocuparemos en este último apartado de repensar la función tradicional del cortometraje como simple medio de traspaso o transición, en esta oportunidad, hacia la supuesta verdadera producción fílmica moderna representada por la realización de un largometraje. Si bien la reflexión que a continuación desarrollaremos se corresponde al ejemplo argentino, hemos dejado entrever con anterioridad la relación no necesariamente evolutiva que se llevó a cabo entre ambos metrajes a lo largo del globo, y la importancia capital del cortometraje como vehículo de expresión y transformación en las cinematografías de ciertos países, especialmente de la región.

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 del cine durante los años cincuenta y sesenta. En su libro sobre el cortometraje argentino, el crítico José Agustín Mahieu adjuntó un cuestionario realizado a las principales figuras del corto en nuestro medio local.²⁵ 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?” (Mahieu 1961: 71). En primer lugar, observamos que en la mayoría de los casos se constataba la realidad –el corto era un trampolín– y se expresaba el deseo o la utopía: el corto debía ser un

²⁵ Debemos aclarar que este 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.

género autónomo.²⁶ 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.

Ahora bien, desde nuestra perspectiva, 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. A su vez, reconocemos al corto en sí mismo como un medio de expresión con valores y potencialidades estéticas propias –rasgos analizados en el primer apartado–, tenga o no independencia económica. Es decir que se ha generado una confusión terminológica –y por ende, práctica– en las concepciones tradicionales de la formación –‘carta de presentación’ desde nuestra visión– y la autonomía. Aquellos que entendieron al corto como un trampolín, como un mero pasaje al largometraje, parecieran desde el discurso no advertir las potencialidades estéticas del medio. Sin embargo, como pudimos percibir anteriormente, 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. En este sentido, concordamos con Paulo Pécora cuando expresa que “la concepción jerárquica del cine es funcional a un sistema de mercado donde las películas son valiosas sólo en la medida en que dejen ganancias y perpetúen la norma” (2008: 385). No obstante, 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 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 años sesenta.

Por otro lado, la necesidad de autonomía del corto en tanto género responde a la premisa que denominamos ‘búsqueda de legitimidad y profesionalización de la práctica’. Esta postura sostiene de forma consciente al cortometraje como un medio de expresión y sus defensores 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

²⁶ Ya hemos aclarado con anterioridad nuestra postura acerca de la etiqueta de ‘género’ aplicada al cortometraje. Empero, resulta significativo que en dicha discusión nadie haya puesto en duda esta noción.

de posibilidades en relación al largo.²⁷ 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 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.

Luego de complejizar los términos existentes debemos agregar nuevas variables para comprender cómo el cortometraje ha podido atravesar el macro-período señalado en la introducción del presente trabajo. Si el corto hubiera funcionado simplemente como una carta de presentación, este habría desaparecido al poco tiempo una vez que los aspirantes hubieran cosechado sus primeros largos. 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 regular y sostenida a futuro pero podría haber perdido la vitalidad y haberse aplazado su componente renovador y transformador al ser absorbido por una nueva oficialidad en el marco de la institución cinematográfica tradicional. Es aquí donde entran en acción dos variantes de aproximación al cortometraje que se han desarrollado con mayor holgura entre mediados de los años sesenta y mediados de los setenta y que, con objetivos diversos, han renovado asimismo las formas expresivas y el campo semántico. La primera, de intencionalidad intrínseca-estética, se corresponde con el cine experimental puro, donde el verdadero contenido es la reflexión sobre el lenguaje fílmico. Esta corriente no pretende acceder al cine institucional de largometraje sino que por el contrario comprende al cortometraje como un medio alternativo para explorar nuevos rumbos estéticos.²⁸ La segunda, cuya centralidad es extra-artística, se sustenta en el documental socio-político que radicaliza sus propuestas luego del golpe de Estado autodenominado “Revolución Argentina” acaecido en 1966. Esta vertiente valora al cortometraje como un vehículo de acción y transformación de la realidad social, y se desentiende de las estructuras cinematográficas tradicionales y convencionales ya que en ciertas ocasiones se enfrenta al orden manifiesto. A su vez, y como ya hemos expresado, en términos estético-narrativos se renueva la estructura del documental, abandonando la sobriedad del relato para incorporar nuevas voces testimoniales y elementos

²⁷ Desde la promulgación del Decreto ley 62/57 –ley de protección a la cinematografía– en 1957, los defensores del cortometraje han luchado constantemente en pos conseguir dos disposiciones que favorecieran al corto: la obligatoriedad de exhibición en las salas y el fomento y estímulo a la producción. La primera, si bien fue reglamentada, nunca se ha puesto en práctica. La segunda, encontró ciertos obstáculos para su concreción. Por tal motivo, el fomento al cortometraje se produjo por fuera del ámbito oficial.

²⁸ Dentro de esta corriente podríamos incluir, entre otros, los siguientes cortometrajes argentinos: *Caperucita roja* (Juan Fresan, 1965), *Toc toc* (Luis Bras, 1965), *Bongo rock* (Luis Bras, 1969), *Puntos* (Luis Bras, 1969), *Come out* (Narcisa Hirsch, 1971), *Film-Gaudi* (Claudio Caldini, 1975), *Taller* (Narcisa Hirsch, 1975), *Ventana* (Claudio Caldini, 1975).

de autoconciencia enunciativa tales como las canciones con contenidos críticos y reflexivos, los grafitis, movimientos pronunciados de cámara, animaciones y un montaje marcado y en contrapunto.²⁹

De este modo, podemos constatar que el vínculo entre el cortometraje argentino y la modernidad cinematográfica trasciende la simple relación lineal que va de una supuesta fuente de presentación hacia la verdadera meta que sería la concreción de un largometraje. Las variantes fueron diversas y sus propuestas sociales y estéticas también. Esta multiplicidad de tendencias se sustenta por los caracteres potenciales del corto en términos económicos, estructurales, estéticos y funcionales que hemos teorizado al comienzo del trabajo. La convivencia de estas perspectivas o el reemplazo de una por otra en determinado momento han hecho que el film breve moderno se mantenga activo y presente durante aproximadamente veinticinco años.

REFLEXIONES FINALES

En resumen, a lo largo del presente trabajo hemos examinado el papel del cortometraje en la renovación cinematográfica acaecida en los años cincuenta y sesenta alrededor del cine moderno. Luego de establecer las coordenadas espacio-temporales de surgimiento, desarrollo y apropiaciones nacionales de la modernidad cinematográfica a lo ancho del globo, y reconocer algunos postulados teóricos en torno al cortometraje, nos detuvimos en la cinematografía argentina para descubrir los nombres y las obras de los máximos exponentes de la renovación filmica, y su transición del corto al largometraje. Con el objetivo de justificar estéticamente la inserción del corto duración en la modernidad filmica local llevamos a cabo el análisis textual de un ejemplo –*Contracampo* (Rodolfo Kuhn, 1958)– en donde pudimos observar las influencias y reelaboraciones de ciertos componentes europeos del cine moderno y singularidades potenciales del cortometraje: la ruptura del progreso narrativo, la materialización de la subjetividad en el relato y la voluntad de manifestar un impulso referencial, por un lado; la experimentación subjetiva constante, el uso autónomo del sonido y el predominio del aspecto visual por sobre la palabra, por el otro. Finalmente, intentamos problematizar la dicotomía que tradicionalmente caracteriza al corto como escuela formativa y en tanto expresión autónoma con el interés de explorar otras funciones del film breve que trasciendan la operatividad del mismo como simple traspaso de metrajes, y con miras a explicar cómo ha sido posible que el cortometraje argentino haya sostenido y diversificado sus propuestas y diseños durante el período consignado.

²⁹ Algunos de los cortos que adscriben a esta perspectiva son: *El hambre oculta* (Dolly Pussi, 1965), *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), *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).

De este modo, y de acuerdo a lo desarrollado en el tercer apartado en torno al corto y la renovación a nivel mundial, este trabajo, centrado en el ejemplo argentino, abre el interrogante para investigar de forma pormenorizada las múltiples variantes, modalidades, cualidades y motivaciones que el film de corta duración desplegó en las diferentes cinematografías nacionales en el curso de la modernidad cinematográfica. Puesto que, como bien expresa Paulo Pécora, el cortometraje

es un lugar sin fronteras ni reglas definidas donde conviven alternativas filmicas que suelen ser independientes (en tanto producidas en los márgenes o fuera del sistema), militantes (como reacciones ideológicas al establishment) y vanguardistas (en tanto que ponen en cuestión los modos de representación institucional) (2008: 385).

En este sentido, por lo aquí esbozado, proponemos al cortometraje como el medio expresivo audiovisual que con mayor dinamicidad, gracias a sus rasgos potenciales, puede llevar adelante el puntapié inicial y acompañar con perseverancia toda renovación en el ámbito cinematográfico, así como también se vislumbra en tanto vehículo eficaz de comunicación y transformación de la realidad en contextos de crisis y convulsión social.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV. (1996): *Historia del cortometraje español*. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares.
- Bergese, Mariangel/Pozzi, Isabel/Ruiz, Mariana (1997): "Anatomía de cuerpos menudos. Sobre el pasado y el presente del cortometraje nacional". En: *Ossessione*, 1, 1, pp. 65-66.
- Bordwell, David (1996): "La narración de arte y ensayo". En: Bordwell, David: *La narración en el cine de ficción*. Madrid: Paidós, pp. 205-233.
- Bordwell, David/Staiger, Janet/Thomson, Kristin [1985] (1997): *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Brütsch, Matthias (2004): "Die Kunst der Reduktion. Zur Dramatik des Kurzspielfilms". En: *Filmbulletin*, 7, pp. 41-46.
- 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), 4, pp. 1-18.
- (2014): "Huellas enunciativas y autoconciencia narrativa en la representación de los procesos revolucionarios y revueltas antiimperialistas en el cine latinoamericano de la modernidad". En: Lusnich, Ana Laura/Piedras, Pablo/Flores, Silvana (eds.): *Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región*. Buenos Aires: Imago Mundi, pp. 241-254.
- (2015): "El cortometraje documental en Latinoamérica. Relegado en la historia del cine, efectivo en el campo de juego". En: *Imagofagia*, 12, <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/801>> (23.04.2018).
- Cooper, Pat/Dancyger, Ken (1998): *El guión de cortometraje*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.

- Danto, Arthur (1999): *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós.
- Feldman, Simón (1990): *La generación del 60*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas/INC/Legasa.
- Félix-Didier, Paula (2003): "Introducción". En: Peña, Fernando Martín (ed.): *60 Generaciones. Cine argentino independiente*. Buenos Aires: Malba/Colección Constantini, pp. 11-21.
- Flores, Silvana (2015): "Escritos breves: testimonios audiovisuales de Brasil". En: *Imagofagia*, 12, <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/865>> (23.04.2018).
- Font, Domènec (2002): *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*. Barcelona: Paidós.
- Habermas, Jürgen (1984): "Modernidad: un proyecto incompleto". En: *Punto de Vista*, 21, pp. 27-31.
- Jameson, Fredric (2004): *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*. Barcelona: Gedisa.
- Kruger, Clara (2009): *Cine y peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Mahieu, José Agustín (1961): *Historia del cortometraje argentino*. Santa Fe: Editorial Documento del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.
- 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.
- Mestman, Mariano (coord.) (2016): *Rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Ediciones Akal.
- Monterde, José Enrique (1996): "La modernidad cinematográfica". En: *Historia General del Cine. Vol. IX, Europa y Asia*. Madrid: Cátedra, pp. 15-45.
- Pécora, Paulo (2008): "Algunas reflexiones sobre el cortometraje". En: Russo, Eduardo (comp.): *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, pp. 377-387.
- Pujol, Sergio (2002): *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- Vanegas Bolaños, Elsa Carolina/Villegas Ruiz, Nathalia (2008): *Un juego corto. Estudio e investigación sobre la dirección de actores dentro de las dinámicas propias del cortometraje*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Zavala, Lauro (2005): "Cine clásico, moderno y posmoderno". En: *Razón y Palabra*, 46, <<http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n46/lzavala.html>> (23.04.2018).
- Zubiaur Carreño, Francisco Javier (2008): *Historia del cine y de otros medios audiovisuales*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.

FILMOGRAFÍA

- Ángeles caídos (Gdy spadają anioły)*. Polonia: 1959. Duración: 21 minutos. Dirección: Roman Polanski.
- Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación*. Argentina: 1969. Duración: no especificada. Dirección: Colectivo Realizadores de Mayo.
- Así o de otra manera*. Argentina: 1964. Duración: 95 minutos. Dirección: David José Kohon.
- Bérénice*. Francia: 1954. Duración: 15 minutos. Dirección: Eric Rohmer.
- Biografías*. Argentina: 1960. Duración: 7 minutos. Dirección: Manuel Antín.
- Bongo rock*. Argentina: 1969. Duración: 5 minutos. Dirección: Luis Bras.
- Breve cielo*. Argentina: 1969. Duración: 84 minutos. Dirección: David José Kohon.
- Buenos Aires*. Argentina: 1958. Duración: 12 minutos. Dirección: David José Kohon.

- Buenos días, Buenos Aires*. Argentina: 1960. Duración: 10 minutos. Dirección: Fernando Birri.
- Cachivache*. Argentina: 1957. Duración: 14 minutos. Dirección: Enrique Dawidowicz.
- Capercita roja*. Argentina: 1965. Duración: 16 minutos. Dirección: Juan Fresan.
- Charlotte et Véronique, ou Tous les garçons s'appellent Patrick*. Francia: 1957. Duración: 20 minutos. Dirección: Jean-Luc Godard.
- Circe*. Argentina: 1964. Duración: 80 minutos. Dirección: Manuel Antín.
- Come out*. Argentina: 1971. Duración: 10 minutos. Dirección: Narcisa Hirsch.
- Con alma y vida*. Argentina: 1970. Duración: 115 minutos. Dirección: David José Kohon.
- Contracampo*. Argentina: 1958. Duración: 10 minutos. Dirección: Rodolfo Kuhn.
- Couro de gato*. Brasil: 1961. Duración: 12 minutos. Dirección: Joaquim Pedro de Andrade.
- Crónica de un amor (Cronaca di un amore)*. Italia: 1950. Duración: 100 minutos. Dirección: Michelangelo Antonioni
- Crónica de un niño solo*. Argentina: 1965. Duración: 70 minutos. Dirección: Leonardo Favio.
- Cruz na praça*. Brasil: 1958. Duración: no especificada. Dirección: Glauber Rocha.
- Cuenca*. España: 1958. Duración: 44 minutos. Dirección: Carlos Saura.
- Delirio*. Argentina: 1951. Duración: no especificada. Dirección: Rodolfo Kuhn.
- Día de los organillos*. Chile: 1959. Duración: 19 minutos. Dirección: Sergio Bravo.
- Don Segundo Sombra*. Argentina: 1969. Duración: 105 minutos. Dirección: Manuel Antín.
- Dos hombres y un armario (Dwaj ludzie z szafą)*. Polonia: 1958. Duración: 15 minutos. Dirección: Roman Polanski.
- El agujero en la pared*. Argentina: 1982. Duración: 114 minutos. Dirección: David José Kohon.
- El amigo*. Argentina: 1960. Duración: 10 minutos. Dirección: Leonardo Favio.
- El amor elige*. Argentina: 1960. Duración: no especificada. Dirección: Rodolfo Kuhn.
- El barrilete*. Argentina: 1958. Duración: no especificada. Dirección: Dino Minitti.
- El cuaderno*. Argentina: 1959. Duración: 18 minutos. Dirección: Dino Minitti.
- El grito postrero*. Argentina: 1960. Duración: 16 minutos. Dirección: Dino Minitti.
- El hambre oculta*. Argentina: 1965. Duración: 10 minutos. Directora: Dolly Pussi.
- El mégano*. Cuba: 1955. Duración: 25 minutos. Directores: Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea
- El negocio*. Argentina: 1959. Duración: 70 minutos. Dirección: Simón Feldman.
- El paraíso ortopédico*. Chile: 1969. Duración: 38 minutos. Dirección: Patricio Guzmán.
- El pequeño caos (Das kleine Chaos)*. Alemania: 1967. Duración: 9 minutos. Dirección: Rainer Werner Fassbinder.
- El regreso*. Chile: 1964. Duración: 40 minutos. Dirección: Raúl Ruiz.
- El rescate*. Argentina: 1958. Duración: no especificada. Dirección: Enrique Dawidowicz.
- El vagabundo (Der Stadtstreicher)*. Alemania: 1966. Duración: 10 minutos. Dirección: Rainer Werner Fassbinder.
- Electronic Labyrinth THX 1138 4EB*. Estados Unidos: 1966. Duración: 15 minutos. Dirección: George Lucas.
- Film-Gaudí*. Argentina: 1975. Duración: 6 minutos. Dirección: Claudio Caldini.
- Gambartes, pintor del litoral argentino*. Argentina: 1960. Duración: 13 minutos. Dirección: Simón Feldman.
- Game in the Sand (Spiel im Sand)*. Alemania: 1964. Duración: 14 minutos. Dirección: Werner Herzog.

- Gente del Pó*. Italia: 1943/47. Duración: 10 minutos. Dirección: Michelangelo Antonioni.
- Grabado argentino*. Argentina: 1961. Duración: 12 minutos. Dirección: Simón Feldman.
- Había una vez*. Argentina: 1954. Duración: no especificada. Dirección: Rodolfo Kuhn.
- Haciendo monte*. Argentina: 1959. Duración: no especificada. Dirección: Enrique Dawidowicz.
- Herakles*. Alemania: 1962. Duración: 12 minutos. Dirección: Werner Herzog.
- Hiroshima mon amour*. Francia: 1959. Duración: 90 minutos. Dirección: Alain Resnais.
- Intimidad de los parques*. Argentina: 1965. Duración: 65 minutos. Dirección: Manuel Antín.
- It's Not Just You, Murray!* Estados Unidos: 1964. Duración: 15 minutos. Dirección: Martin Scorsese.
- La bicicleta (Rower)*. Polonia: 1955. Duración: no especificada. Dirección: Roman Polanski.
- La cifra impar*. Argentina: 1961. Duración: 85 minutos. Dirección: Manuel Antín.
- La flecha y un compás*. Argentina: 1950. Duración: 12 minutos. Dirección: David José Kohon.
- La hora de María y el pájaro de oro*. Argentina: 1975. Duración: 105 minutos. Dirección: Rodolfo Kuhn.
- La maleta*. Chile: 1963. Duración: 20 minutos. Dirección: Raúl Ruiz.
- La obra*. Argentina: 1960. Duración: no especificada. Dirección: Dino Minitti.
- La pampa gringa*. Argentina: 1963. Duración: 10 minutos. Dirección: Fernando Birri.
- La ribera*. Argentina: 1958. Duración: no especificada. Dirección: Enrique Dawidowicz.
- La sartén por el mango*. Argentina: 1972. Duración: 85 minutos. Dirección: Manuel Antín.
- La tortura y otras formas de diálogo*. Chile: 1968. Duración: no especificada. Dirección: Patricio Guzmán.
- La verdadera historia de la primera fundación de Buenos Aires*. Argentina: 1959. Duración: 42 minutos. Dirección: Fernando Birri.
- Las estatuas también mueren (Les statues meurent aussi)*. Francia: 1953. Duración: 30 minutos. Dirección: Alain Resnais.
- Last Words (Letzte Worte)*. Alemania: 1968. Duración: 13 minutos. Dirección: Werner Herzog.
- Last Year in Viet Nam*. Estados Unidos: 1971. Duración: 12 minutos. Dirección: Oliver Stone.
- Llanto por un bandido*. España: 1964. Duración: 100 minutos. Dirección: Carlos Saura.
- Llegó el circo*. Argentina: 1956. Duración: no especificada. Dirección: Enrique Dawidowicz.
- Los de la mesa 10*. Argentina: 1960. Duración: 83 minutos. Dirección: Simón Feldman.
- Los inconstantés*. Argentina: 1963. Duración: 85 minutos. Dirección: Rodolfo Kuhn.
- Los inundados*. Argentina: 1962. Duración: 87 minutos. Dirección: Fernando Birri.
- Los jóvenes viejos*. Argentina: 1961. Duración: 106 minutos. Dirección: Rodolfo Kuhn.
- Los mocosos (Les Mistons)*. Francia: 1957. Duración: 18 minutos. Dirección: François Truffaut.
- Los Venerables todos*. Argentina: 1962. Duración: 85 minutos. Dirección: Manuel Antín.
- Luz... cámara... acción...* Argentina: 1959. Duración: 10 minutos. Dirección: Rodolfo Kuhn.
- Mamá no permite (Momma Don't Allow)*. Gran Bretaña: 1956. Duración: 22 minutos. Directores: Karel Reisz y Tony Richardson.
- Me gustan los estudiantes*. Uruguay: 1968. Duración: 6 minutos. Dirección: Mario Handler.
- Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: la huelga obrera en la fábrica INSUD*. Argentina: 1974. Duración: 20 minutos. Dirección: Grupo Cine de la Base.

- Mimbre*. Chile: 1957. Duración: 10 minutos. Dirección: Sergio Bravo.
- Monopolios*. Argentina: 1975. Duración: 16 minutos. Dirección: Miguel Monte.
- Muerte y pueblo*. Argentina: 1969. Duración: 19 minutos. Dirección: Nemesio Juárez.
- Murder (Morderstwo)*. Polonia: 1957. Duración: 2 minutos. Dirección: Roman Polanski.
- Noche y niebla (Nuit et brouillard)*. Francia: 1954. Duración: 32 minutos. Dirección: Alain Resnais.
- “Noche terrible” (episodio) en *ABC del amor*. Argentina: 1967. Duración: 82 minutos. Dirección: Rodolfo Kuhn.
- O mestre de Apipucos*. Brasil: 1959. Duración: 10 minutos. Dirección: Joaquim Pedro de Andrade.
- O poeta do Castelo*. Brasil: 1959. Duración: 9 minutos. Dirección: Joaquim Pedro de Andrade.
- ¡Oh! Tierra de sueños (O Dreamland)*. Gran Bretaña: 1953. Duración: 13 minutos. Dirección: Lindsay Anderson.
- Olla popular*. Argentina: 1968. Duración: 4 minutos. Dirección: Gerardo Vallejo.
- Opération ‘Béton’*. Francia: 1954. Duración: 20 minutos. Dirección: Jean-Luc Godard.
- Pajarito Gómez, una vida feliz*. Argentina: 1965. Duración: 83 minutos. Dirección: Rodolfo Kuhn.
- Pátio*. Brasil: 1959. Duración: 11 minutos. Dirección: Glauber Rocha.
- Pescadores*. Argentina: 1968. Duración: 26 minutos. Directora: Dolly Pussi.
- Por la tierra ajena*. Chile: 1965. Duración: 10 minutos. Dirección: Miguel Littín.
- Prisioneros de una noche*. Argentina: 1960. Duración: 87 minutos. Dirección: David José Kohon.
- Puntos*. Argentina: 1969. Duración: 2 minutos. Dirección: Luis Bras.
- ¿Qué es el otoño?* Argentina: 1976. Duración: 115 minutos. Dirección: David José Kohon.
- ¿Quién?... ¿Yo?* Argentina: 1956. Duración: no especificada. Dirección: Rodolfo Kuhn.
- Río abajo*. Argentina: 1959. Duración: 70 minutos. Dirección: Enrique Dawidowicz.
- Sin aliento (À bout de souffle)*. Francia: 1960. Duración: 90 minutos. Dirección: Jean-Luc Godard.
- Sinfonía en no bemol*. Argentina: 1957. Duración: 10 minutos. Dirección: Rodolfo Kuhn.
- Sobre todas estas estrellas*. Argentina: 1965. Duración: 19 minutos. Dirección: Eliseo Subiela.
- Taller*. Argentina: 1975. Duración: 11 minutos. Directora: Narcisa Hirsch.
- Teeth Smile (Uśmiech zębiczny)*. Polonia: 1957. Duración: 2 minutos. Dirección: Roman Polanski.
- This Night*. Alemania: 1966. Duración: no especificada. Dirección: Rainer Werner Fassbinder.
- Tiernas ilusiones*. Argentina: 1961. Duración: 80 minutos. Dirección: Dino Minitti.
- Tire dié*. Argentina: 1958 [1960]. Duración: 60 minutos [33 minutos]. Dirección: Fernando Birri.
- Toc toc*. Argentina: 1965. Duración: 3 minutos. Dirección: Luis Bras.
- Toda la memoria del mundo (Toute la mémoire du monde)*. Francia: 1956. Duración: 21 minutos. Dirección: Alain Resnais.
- Torres Agüero*. Argentina: 1958. Duración: 10 minutos. Dirección: Enrique Dawidowicz.
- Tres veces Ana*. Argentina: 1961. Duración: 115 minutos. Dirección: David José Kohon.
- Trilla*. Chile: 1958. Duración: 28 minutos. Dirección: Sergio Bravo.
- Turismo de carretera*. Argentina: 1968. Duración: 98 minutos. Dirección: Rodolfo Kuhn.
- Ufa con el sexo*. Argentina: 1968. Duración: 74 minutos. Dirección: Rodolfo Kuhn.

- Un largo silencio*. Argentina: 1963. Duración: 17 minutos. Dirección: Eliseo Subiela.
- Un teatro independiente*. Argentina: 1954. Duración: 14 minutos. Dirección: Simón Feldman.
- Una mujer coqueta (Une femme coquette)*. Francia: 1955. Duración: 10 minutos. Dirección: Jean-Luc Godard.
- Una visita (Une visite)*. Francia: 1955. Duración: 8 minutos. Dirección: François Truffaut.
- Ventana*. Argentina: 1975. Duración: 4 minutos. Dirección: Claudio Caldini.
- Víctor Rebuffo*. Argentina: 1963. Duración: 10 minutos. Dirección: Simón Feldman.
- Yo tenía un camarada*. Chile: 1964. Duración: 25 minutos. Dirección: Helvio Soto.

Fecha de recepción: 18.06.2016

Versión reelaborada: 01.12.2017

Fecha de aceptación: 21.12.2017

| **Javier Cossalter** es doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Argentina, docente de la carrera de Artes de la misma institución y becario del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET). Ha escrito artículos sobre cortometraje, documental, cine experimental y cine latinoamericano comparado en revistas académicas nacionales y extranjeras, y es coautor de los libros *Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región* (2014) y *Pantallas transnacionales. Intercambios y relaciones identitarias entre el cine argentino y mexicano del período clásico* (2017).