

# La historiografía Argentina y el cortometraje moderno local. Un nuevo enfoque de aproximación

(The Argentine historiography and the local modern short film. A new approach)

Javier Cossalter\*

## Resumen

El cortometraje fue un factor esencial para el impulso y el desarrollo del cine moderno argentino entre las décadas del cincuenta y del setenta. Sin embargo, la historia del cine nacional no ha profundizado en los rasgos específicos del corto y lo ha marginado a la posición de mero rito iniciático en la carrera del realizador. En este sentido, la propuesta de este artículo consiste en revisar, por un lado, diversas perspectivas canónicas sobre el corto nacional que focalizan en su función formativa y por el otro, diferentes investigaciones acerca del cine moderno donde el film breve no es incorporado como un eslabón decisivo. Luego, estos escritos serán confrontados con un nuevo punto de vista que certifique efectivamente el papel del corto en el proceso de modernización del cine argentino. El mismo se construye a partir de cuatro premisas: la pluralidad de funciones en torno al film de corta duración, las características estructurales del corto, la pervivencia del fenómeno en el período y la metodología del análisis textual.

Recibido el 05/10/18  
Aceptado el 10/06/19

\* Universidad de Buenos Aires  
- Facultad de Filosofía y Letras  
- Instituto de Historia del Arte  
Argentino y Latinoamericano - 25  
de mayo 217 - C1002ABE - Ciudad  
Autónoma de Buenos Aires.  
Correo Electrónico:  
javiercossalter@gmail.com

**Palabras Clave:** cortometraje, historiografía del cine, modernidad cinematográfica.

### **Abstract**

The short film was an essential factor for the impulse and development of Argentine modern cinema between the fifties and the seventies. However, the history of the national cinema has not deepened in the specific features of the short film and marginalized it to the position of mere initiatory rite in the director's career. In this sense, the proposal of the article is to review, on the one hand, different canonical perspectives on the national short film that focus on its formative function and on the other, different investigations about modern cinema where the short is not incorporated as a decisive link. Then, these papers will be confronted with a new point of view that effectively certifies the role of the short film in the process of modernization of Argentine cinema. It is built by four premises: the plurality of functions around the film of short duration, the structural characteristics of the short, the survival of the phenomenon in the period and the methodology of textual analysis.

**Keywords:** film historiography, modern cinema, short film.

## **Introducción**

Entre comienzos de los años cincuenta y mediados de la década del setenta el cortometraje se convirtió en un pilar fundamental para el surgimiento y asentamiento del cine moderno nacional. Producido al margen de la industria cinematográfica<sup>1</sup> el film breve exploró y explotó las posibilidades del dispositivo filmico tanto en el plano del lenguaje como en torno a sus capacidades de acción extra-artísticas. En este sentido, a lo largo del período el corto evidenció una renovación integral, estética y temática, en los modelos cinematográficos<sup>2</sup> de ficción, documental y experimental. Este articuló características estructurales propias junto con rasgos provenientes de cada tipología filmica. No obstante, en la historia del cine local el film de corta duración ha sido relegado, salvo algunas excepciones, a la posición de mera escuela de formación o trampolín hacia el largo, sin profundizar sobre su productividad en dicha etapa ni tampoco acerca de sus cualidades potenciales. Los escritos de la época emitían juicios valorativos o se enfocaban en las problemáticas generales de producción. Y si bien es posible encontrar en la historiografía contemporánea algunos estudios de análisis específicos sobre el corto moderno, no se cuenta con un trabajo que estudie de forma global y particular las funciones, modalidades y alcances del corto en la fase de la modernidad cinematográfica.

Entonces, el propósito de este artículo consiste en revisar diversas posturas sobre el cortometraje dentro de la historia del cine argentino y diferentes aproximaciones en derredor a grandes núcleos del cine moderno donde no se reflexiona acerca de las facultades del corto, para confrontar estos puntos de vista con un nuevo enfoque que dé cuenta de la importancia del corto en la modernidad. La pertinencia de este artículo reside en la lectura original planteada en torno a la modernidad cinematográfica nacional mediante la incorporación de un eslabón singular que suscita la formulación de novedosas hipótesis interpretativas que permiten romper viejos paradigmas y configurar un nuevo marco histórico, teórico y analítico para abordar un período sensible de nuestra producción filmica local.

De esta forma, el trabajo estará dividido en tres secciones. En la primera se examinarán estudios como los de Mahieu (1961), Feldman (1990), España (2005), Peña (2003), entre otros, los cuales tienen en cuenta al cortometraje dentro del panorama de renovación del cine argentino, generalmente en tanto carta de presentación en el medio y en relación a las problemáticas de producción y legislación. En segunda instancia se explorarán las investigaciones de, por ejemplo, Mestman (2010), Velleggia (2009), Denegri (2012), enfocadas especialmente en el documental

político y el cine experimental como expresiones de un cine moderno. Sin embargo, estas no se interiorizan en las cualidades y en el accionar del cortometraje dentro de dichas tendencias. Finalmente, en el tercer apartado se desarrollará un nuevo punto de vista que centre su atención en el rol activo del cortometraje en el contexto de la modernidad. El mismo se sustentará en cuatro postulados: a) la multiplicidad de funciones en torno al film breve; b) las cualidades potenciales del cortometraje; c) la transversalidad del fenómeno en el macro-período; d) el análisis textual significativo de las producciones filmicas.

### **El cortometraje en la historiografía local: Carta de presentación y Medio Formativo**

La obra de Mahieu (1961), *Historia del cortometraje argentino*, es el único trabajo dedicado íntegramente al cortometraje local y por ende constituye el punto de partida de cualquier estudio que intente aproximarse al film breve nacional. Escrito contemporáneamente al desarrollo del film corto de los años cincuenta, y por ello carente de una perspectiva global del fenómeno que se extendería por varios años más, el texto describe los orígenes del mismo, su relación con los cineclubes, las escuelas y las políticas de Estado para el campo cinematográfico. El autor afirma que la producción independiente manifestó una actitud renovadora del cine local y pone especial énfasis en la función formativa del corto. En palabras de Mahieu: "Para casi todos, constituyó el medio formativo, la experiencia del lenguaje y la técnica. Para algunos sería simplemente el medio, la 'carta de presentación' para testificar sus pretensiones de ingreso al campo profesional" (1961:12). Asimismo marca la importancia artística, política e institucional de la Asociación de Realizadores de Cortometraje, fundada a mediados de la década del cincuenta. Por otra parte, dedica en su recorrido dos apartados al análisis del cortometraje. Allí selecciona arbitrariamente algunos de ellos y comenta en pocas líneas sus características formales y temáticas. Ciertos juicios de valor acerca de la calidad de las obras vinculan esta aproximación a la crítica cinematográfica. Empero, es en el apéndice del trabajo donde se evidencia con mayor claridad el pensamiento de la época en torno al film breve. En esta sección Mahieu incorpora un pequeño cuestionario sobre la situación del corto en aquel entonces, respondido por algunos de los directores de cortometraje del momento. La quinta pregunta resulta crucial a nuestros fines: "¿Es, entre nosotros, un género autónomo o un simple trampolín

para el largometraje?" (1961:71). La mayoría de los hacedores advertía lo que para ellos era la realidad –el corto en tanto trampolín– y expresaba el anhelo o la utopía –el corto **debía** ser un **género** autónomo. No obstante, ¿qué se entendía por género autónomo? El debate suscitado en estas páginas será retomado, reelaborado y complejizado posteriormente en las hipótesis de nuestra propuesta.

En una línea similar aunque centrado en la Generación del 60,<sup>3</sup> Feldman (1990) postula al cortometraje como uno de los focos de gestación del cine moderno nacional y por tal motivo coloca un apartado titulado *Los muchachos del corto dentro de los antecedentes de dicha generación*. Ahora bien, a diferencia del escrito de Mahieu (1961) este libro fue concebido con posterioridad al desarrollo moderno del corto y por ende dispone de cierta distancia temporal sobre los hechos. Sin embargo, Feldman (1990) también pone de manifiesto el papel del film breve como una etapa de aprendizaje en la carrera del realizador, sin problematizar en profundidad acerca de los diferentes usos, funciones y modalidades que este puede ofrecer dentro de la práctica filmica. Quizás esta discusión haya quedado truncada por los obstáculos que implicaba el no cumplimiento de las disposiciones que establecía la nueva ley de cine promulgada en 1957 y que en teoría hubieran beneficiado al corto. Pero leído en retrospectiva sí es posible constatar el peso propio del corto más allá del ámbito institucional. Uno de los pocos intentos por abrir el panorama es entonces la inclusión de una cita de autoridad, correspondiente a la palabra del periodista e historiador Jorge Miguel Couselo, quien señalaba en el año 1964 que “se ha progresado en la consideración de lo que el corto es y debe ser como **género** en sí mismo, con privativas posibilidades poéticas, testimoniales y de síntesis y/o elipsis narrativa” (en Feldman, 1990:34).<sup>4</sup> Por otra parte, y del mismo modo que en el texto anterior, es igualmente clara la vinculación del corto con los cineclubes y las escuelas. A pesar de las falencias mencionadas, el libro contiene un apéndice final muy útil con informes de producción del período 1958-1965 y una lista de los cortos realizados entre 1958 y 1963.

En una perspectiva análoga, Félix-Didier (2003) y Listorti (2003) reconocen al cortometraje como el origen de la renovación que desembocaría en el cine moderno argentino. Una vez más se vislumbra esta pretendida relación lineal y evolutiva entre los dos metrajes. De acuerdo a Félix-Didier,

“desde 1957 una importante cantidad de cineastas emprendió una renovación estética y temática en la producción cinematográfica argentina, que empezó

en el terreno del film corto y se prolongó al largometraje. Con el tiempo esa renovación pasó a ser conocida como Generación del 60" (2003:11).

Es decir que el film breve no es comprendido como un medio expresivo en sí mismo.<sup>5</sup> Del mismo modo que los ejemplos previos, ambos toman en cuenta el vínculo del film corto con los cineclubes y la institución-cine. En este sentido, Listorti plantea problemáticas específicas del corto en relación a las legislaciones que atravesaron el período: la obligatoriedad de exhibición, los estímulos a la producción y las calificaciones. Ahora bien, es interesante el aporte que realiza este último a la hora de distinguir posibles **géneros**<sup>6</sup> al interior del cortometraje ya que, por un lado, señala algunos ejemplos dentro de tales tipificaciones –aunque sin ahondar en un análisis formal pormenorizado–, y por el otro, paradójicamente, le otorga a esta cierta entidad autónoma que colisiona con su apreciación general en torno al corto. Finalmente, en la misma compilación, editada por Peña (2003), se incluye una serie de entrevistas a renombrados cineastas del período moderno, algunos de los cuales habían transitado por el cortometraje. Allí la postura del entrevistador, compartida generalmente por el entrevistado, responde a la valoración hartamente repetida: el corto como **rito de iniciación obligado**.

Por otra parte, debemos hacer alusión a dos de las más importantes Historias del cine argentino, una escrita en la época contemplada y la otra en la contemporaneidad. Ahora bien, tanto la obra de Di Núbila (1959)<sup>7</sup> como la de España (2005) abordan el cortometraje especialmente en relación a la ley de cine de 1957 y al igual que los autores ya revisitados entienden a este como un paso previo indispensable en la carrera del realizador. El primero divide su volumen por año y destaca los principales hitos relacionados con lo institucional, puntualizando las problemáticas del largometraje y del cortometraje. Con respecto a este último y la reglamentación legislativa sostiene que esta

“dio a noticiarios el monopolio de la obligatoriedad de exhibición de cortos en vez de ponerlos en competencia con las obras de los realizadores de cortometraje y no creó un sistema efectivo para constituir enseguida el organismo que explotara nuestro material en el exterior” (1959:216).

Asimismo, dedica una pequeña sección titulada El cortometraje en el film argentino para plantear un panorama general de los principales realizadores de cortos en el país y sus obras más destacadas, desde los años cuarenta hasta finales de los cincuenta, haciendo especial hincapié en la idea del film breve como “caldo de

cultivo para nuevos talentos” (Di Núbila, 1959:244). Al igual que el texto de Mahieu (1961), el de Di Núbila (1959) adolece de la falta de distancia crítica y temporal sobre los acontecimientos referidos. No obstante, la compilación de España (2005) tampoco complejiza las variantes y variables en derredor al film de corta duración. Dentro del gran apartado dedicado a los inicios del cine argentino moderno el corto se inscribe alrededor de las transformaciones legislativas. El propio España (2005) propone un desarrollo detallado donde, entre otras cosas, presenta una confrontación entre la nueva ley y su predecesora a través de la caracterización de ambos contextos y la explicitación de necesidades y urgencias. A su vez, y de forma compartida con el resto de los historiadores y ensayistas recuperados, España considera al corto como una instancia formativa y nombra a los principales films realizados por los más importantes directores de la modernidad local, previo ingreso al largometraje. Empero, como ya se ha expresado, la valoración de ambos metrajes es desigual. A diferencia de los extensos análisis que exhibe acerca de los largometrajes emblemáticos de la Generación del 60 en tanto exponentes del cine moderno, los cortometrajes señalados son comprendidos como meros antecedentes y no se les destina un espacio sustancial en el recorrido.

Por último, este enfoque centrado en las problemáticas del cortometraje frente a las leyes de protección a la cinematografía es además retomado por Birri (1964), quien incorpora al corto dentro del funcionamiento de la escuela documental de Santa Fe perteneciente a la Universidad Nacional del Litoral. Si bien la ley de cine es un aspecto nodal, Birri (1964) manifiesta que la renovación del cine nacional que ha comenzado con el cortometraje sólo podrá desarrollarse mediante la concreción de un método de trabajo y una técnica profesional. En otras palabras, se pone en juego la necesidad de formación y la escuela de cine de Santa Fe figura, en ese contexto, como aquella vía capaz de satisfacer tales objetivos. Ahora bien, dentro de este paisaje se manifiesta una apertura en la concepción sobre el corto y las potencialidades que este puede brindar. En palabras de Birri:

“La renovación de los cuadros de cineistas (sic) que ha comenzado a sentirse en nuestro país por imperio de nuevas necesidades, se inicia con la gente joven del cortometraje para los cuales el cine es un medio de transmitir ideas y de cambiar el mundo” (1964:110).

Si bien en este texto no se desarrolla ampliamente dicha apreciación es posible comprobar, a partir de las realizaciones fílmicas realizadas en esta entidad, el valor

del cortometraje como un medio de expresión singular y en tanto dispositivo de acción y transformación social.

### **El cine moderno y la ausencia del corto como factor determinante**

La modernidad cinematográfica argentina no sólo involucra al cine ficcional de la Generación del 60 sino que también abarca al cine político-militante que emergió en la segunda mitad de los sesenta, al Grupo de los cinco conformado a finales de la década, al cine experimental y al cine *underground* que se desarrollaron entre fines de los años sesenta y finales de los setenta.<sup>8</sup> Tanto el cine político, mayoritariamente de carácter documental, como el cine experimental recurrieron con frecuencia a la práctica del cortometraje.

Ahora bien, por un lado, la Historia y la Teoría del cine político argentino no han reparado debidamente en las potencialidades del corto, ni tampoco en el aspecto estético y renovador de este cine de carácter documental y social. Si bien títulos emblemáticos como *La hora de los hornos* (Solanas y Getino, 1966-68), *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (Vallejo, 1971) e *Informes y Testimonios: La tortura política en Argentina (1966-1972)* (Eijo et al., 1972) se conformaron en tanto largometrajes, el corpus de cortos de extracción política supera con creces el número de films de larga duración.<sup>9</sup> Al mismo tiempo, preocupados por desarrollar los aspectos ideológicos que conectan a esta práctica cinematográfica particular con la serie social, los textos canónicos ponen en un segundo plano la evolución interna de la serie estética. No obstante, hay algunas excepciones en relación al postulado modernizador. Por ejemplo, Mestman (2010) trabaja, entre otras cosas, la presencia de las voces de sujetos subalternos en el cine político argentino de los años sesenta y setenta –y su vinculación con los avances tecnológicos y las modalidades del documental recuperadas del viejo continente– como un claro gesto renovador. Su análisis aplicado a los films de largometraje citados anteriormente podría trasladarse al campo del cortometraje puesto que gran parte de los films breves de corte social y político incorporan al testimonio de los sectores segregados como uno de los procedimientos estético-narrativos innovadores. De hecho Mestman señala que “incluso antes de la irrupción del denominado cine militante a fines de la misma [la década del sesenta], varios documentales que se mueven entre lo antropológico-etnográfico y lo sociológico-político incorporan esas voces” (2010: párr. 6). Estos documentales a los que hace alusión son en su mayoría cortometrajes. En una nota

al pie el autor menciona a dos cortos renombrados donde opera este recurso. A su vez, Velleggia (2009) expresa que, aunque las novedades a nivel estético estaban subsumidas a las posibilidades ideológicas, se pueden encontrar marcas estéticas que se repiten en los films argentinos y de la región. Asimismo, la autora reconoce en el cine documental la base del cine revolucionario y estima las potencialidades de los nuevos pasos fílmicos, pero no sugiere al cortometraje como dinamizador de las propuestas políticas locales.<sup>10</sup> En este mismo trabajo se recopilan los manifiestos de las corrientes y grupos más influyentes del cine político nacional como la Escuela documental de Santa fe y el vínculo del cine y el subdesarrollo, de Fernando Birri; el Tercer cine y el Grupo Cine Liberación, de Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo; el Grupo Cine de la Base, con Raymundo Gleyzer, Álvaro Melián y Nerio Barberis. A pesar de que estos núcleos han estado en contacto directo con el cortometraje como dispositivo de acción, este no ha sido teorizado ni aludido como instrumento primordial en dichos escritos fundadores.

En otro texto, Getino y Velleggia (2002) desarrollan las características generales del cine político de la región latinoamericana –la permeabilidad del cine a las circunstancias sociales en un marco de luchas populares y agitación social, la realidad histórica como materia prima, el rol activo del director y los espectadores, la voluntad de ruptura con el cine institucional, entre otros– y destacan la posibilidad de creación estética, a pesar del carácter panfletario y la efectividad política de la mayoría de estas producciones. De acuerdo a los autores, “en las obras más logradas del cine-ensayo –como sucede con todo cine cualquiera sea su género o estilo– el panfleto no hace sucumbir a la poesía, ni a la innovación estética” (2002:24). Luego analizan los componentes específicos de este cine teniendo en cuenta los objetivos, el discurso y los modos de producción. Resulta pertinente destacar que se enumeran ciertas cualidades que el cine de cortometraje permite dinamizar, como la construcción del sentido en el debate, la noción de un espectador activo, la promoción de procesos de reflexión, la ruptura de los condicionamientos perceptivos. Sin embargo, este no es incorporado al análisis como un componente central del cine político estudiado.

Finalmente, dentro de esta tendencia debemos reivindicar el completo trabajo de Lusnich y Piedras (Ed.) (2009; 2011) quienes, a través de dos extensos volúmenes sobre el recorrido del cine político y social en Argentina desde sus inicios hasta la actualidad, rompen con la noción tradicional que establece el surgimiento del cine político en los años sesenta. Allí podemos observar una serie de artículos centrados

en algunos autores y corrientes que hicieron del cortometraje en la época atendida una herramienta indispensable. Si bien no se profundiza en los rasgos específicos del mismo cobran interés las aproximaciones que se efectúan en derredor a las obras breves. Por ejemplo, en el primer volumen Aimaretti, Bordigoni y Campo (2009) estudian las producciones filmicas de la Escuela Documental de Santa Fe a partir de un anclaje político y social. Los cortos examinados son abordados analíticamente a través de los niveles expresivo y semántico. Como complemento del análisis inmanente, estos son integrados en un contexto socio-político e institucional que destaca el funcionamiento de la escuela, la relación de estos films con el cine político de finales de los años sesenta y la comunión de los cineastas latinoamericanos entre sí. Pérez Llahí (2009) se encarga de explorar el encuentro entre los cineastas Raymundo Gleyzer y Jorge Prelorán a mediados de los años sesenta a través de la mención de los cortometrajes que juntos realizaron. Desde una perspectiva más analítica, Campo (2009) se ocupa del film *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (AA. VV., 1969), compuesto por cortometrajes autónomos con una temática en común. En este texto se despliegan las variantes estéticas y las estrategias políticas de cada uno de los episodios. En el segundo volumen, Masmun y Mora (2011) se abocan a Raymundo Gleyzer y el Cine de la Base, señalan algunos cortos producidos por el colectivo y discuten en torno a los debates estético-políticos del período. Masmun (2011) dedica otro artículo sobre la misma temática, más extenso y acabado, ahora sí nucleado en el análisis de los rasgos centrales de los films producidos por Gleyzer y su grupo. Por último, Campo (2011) y Pérez Llahí (2011) escriben dos capítulos centrados en el cine etnográfico argentino donde retoman nuevamente algunas producciones de Gleyzer y Prelorán pero con el foco de atención puesto en nociones teóricas y contextuales más que en el análisis minucioso de los textos filmicos.

Por otro lado, en relación al cine experimental argentino, si bien se ha estudiado relativamente poco, se han realizado consideraciones en torno a su inclusión dentro de la modernidad. No obstante, y a pesar de ser el corto la medida privilegiada por los directores de cine experimental, no se ha hecho hincapié en las potencialidades que el film breve brinda a este modelo cinematográfico. En principio, dos textos teóricos fundacionales sobre el cine experimental local plantean caracteres constitutivos de este cine que son bien acogidos por el film breve, pero no reflexionan sobre el mismo. En primer lugar, Byrón (1998) desarrolla el concepto de Modo de Representación Opcional (MRO) para hablar del cine experimental argentino de los años sesenta y

setenta, en contraposición al cine de autor y al cine político de la misma época. A diferencia del oficialismo y la oposición, la opcionalidad, según el autor, se basa en nuevos sistemas de representación, el inconformismo, la autonomía y la libertad. En segundo lugar, Parodi (1995) retoma la opcionalidad aunque centra su investigación, a partir de un enfoque eminentemente semiótico, en la teoría de la imagen, la representación y los aspectos y relaciones perceptuales para analizar las rupturas en las normas tradicionales que se producen en el cine experimental nacional.

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

Desde otra perspectiva, Russo (2011) examina el cine experimental del Grupo Goethe en conexión con el cine *underground* argentino y en comparación con el cine experimental en España, para desembocar en el videoarte local de finales de los años noventa y principios del siglo XXI. En dicho trayecto menciona algunos cortometrajes del período 60-70 y asienta en frases concisas sus motivos visuales primordiales. En una línea similar, Wolkowicz (2014)<sup>11</sup> desarrolla un artículo completo y minucioso acerca de la relación entre el cine experimental y el cine *underground* argentino. Aquí comenta las similitudes y divergencias entre ambos, marca las referencias y apropiaciones foráneas, e indica los principales textos fílmicos de los dos grupos. Es pertinente recuperar una diferencia clave que, si bien no es profundizada por no responder a los objetivos del ensayo, resulta de suma importancia para nuestro propósito: la elección de formatos y duraciones. Mientras que los integrantes del Grupo Goethe produjeron generalmente cortos en el formato súper 8, los referentes del *underground* se apoyaron en el largometraje, casi siempre en 16 mm.

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

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

### Nuevos postulados, nuevas relaciones: Una visión integral del cortometraje moderno

En definitiva, sin pretensión de plena exhaustividad pero sí con carácter de representatividad general, el panorama esbozado en los dos apartados anteriores evidencia la ausencia de un trabajo cabal que profundice las cualidades, potencialidades y funciones del cortometraje argentino más allá de su modalidad formativa, que justifique la relación de este con la modernidad cinematográfica a partir de un análisis textual y pormenorizado de las producciones fílmicas, y que constatare la transversalidad del fenómeno en el macro-período. Dichas premisas que sostienen la efectiva participación del film breve dentro del cine moderno local serán examinadas de forma articulada a continuación.

178

Como es sabido, los años comprendidos entre mediados de la década del cincuenta y de la del setenta en Argentina estuvieron marcados por una acelerada modernización cultural y por una intensa efervescencia política y social (Terán, 1991).<sup>12</sup> De acuerdo a lo expresado con anterioridad, el impulso del cortometraje comenzó a gestarse en los inicios de los años cincuenta. En este sentido, y en términos de Williams (1988), podemos afirmar que el cortometraje se configuró en tanto una **formación**

**cultural** de carácter emergente puesto que manifestó “los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones” (1988:145). Este adoptó perfiles alternativos y también oposicionales a la institución cinematográfica dominante, aunque en algunos casos pretendió mantener ciertas relaciones con esta última.

Teniendo en cuenta lo expuesto se proponen dos grandes hipótesis a partir de las cuales se desprenden los postulados que conforman este nuevo enfoque de aproximación en torno al film breve y su relación con la modernidad cinematográfica. La primera de ellas afirma que el cortometraje del período enmarcado entre comienzos de los años cincuenta y mediados de los setenta antecedió y acompañó el desarrollo de la modernidad cinematográfica local, puesto que los textos filmicos de cortometraje vislumbran la experimentación y la autorreflexión del medio, así como también asumen una postura de crítica, denuncia y acción social, rasgos usualmente adjudicados al cine moderno argentino de largometraje. De este modo, el corto presentó variantes alternativas al canon cinematográfico dominante en términos expresivos, estéticos y semánticos.

La segunda hipótesis sostiene que la fuerte presencia y constancia del cortometraje moderno a partir de finales de la década del cincuenta<sup>13</sup> fue el resultado de una convivencia de posturas disímiles frente al film de corta duración, donde intervinieron actitudes diferenciadas frente a la institución cinematográfica. Estas son: 1) el corto como carta de presentación y pasaje al largometraje; 2) el corto como herramienta de formación; 3) el cortometraje como medio de expresión particular, dividido en tres vertientes: a) en búsqueda de legitimidad y profesionalización de la práctica, b) con fines inmanentes –cine experimental–, c) con fines extra-artísticos –documental socio-político–. En contraposición a la concepción tradicional que opone de forma estricta la perspectiva del corto como instancia de formación o simple trampolín frente a la noción de autonomía, nos proponemos complejizar los términos y las nociones implicadas en esta dualidad. En primer lugar, la formación<sup>14</sup> y la experimentación se complementan y subyacen en las cinco aproximaciones que hemos planteado, aunque fueron las escuelas de cine quienes, en un comienzo, llevaron a cabo de manera sistematizada la labor de aprendizaje. En este sentido, el cortometraje como carta de presentación no es equivalente al corto en tanto instancia formativa. En segundo lugar, independientemente de las funciones y objetivos perseguidos, el cortometraje evidencia, a partir de los rasgos estructurales y cualidades potenciales que se esbozarán de inmediato, su carácter como medio de

expresión singular. De esta forma, la pesquisa por convertir al corto en un **género autónomo**, postulada en el enfoque convencional que se ha revisado, resulta equívoca. Como bien se ha expresado el cortometraje es una práctica autónoma. Lo que dicha concepción realmente pretendía es lo que hemos dado en llamar la **búsqueda de legitimidad** –un reconocimiento dentro del campo cinematográfico– y **profesionalización** del corto, es decir, que este sea rentable. Esta es simplemente una de las tendencias, puesto que tanto el cine experimental como el cine político, anclados en la medida breve, manifestaron anhelos que escapaban a la necesidad de pertenencia e inclusión institucional y oficial, y concentraron sus esfuerzos en preocupaciones estéticas y extra-artísticas, respectivamente. En resumen, son estas dos grandes reformulaciones las que permiten a nivel histórico y en términos textuales aseverar que el corto ha materializado la renovación del cine nacional en esta etapa.

Entonces, a partir de estos nuevos postulados se intenta certificar que el cortometraje en dicha fase del cine local no fue sólo un rito iniciático en la carrera de los realizadores, que acompañó al largometraje en el proceso modernizador y que gracias a sus caracteres se constituyó en un dispositivo eficaz de experimentación del medio filmico así como también en un vehículo de acción y transformación social.

Ahora bien, la pregunta es: ¿cuáles son estos atributos que posibilitan perfilar al corto como un medio de expresión audiovisual y que le confieren un marco propicio para innovar y comunicar de manera eficiente? En principio descartamos los conceptos de **género** y **formato** para referirse al cortometraje. En relación al primero, no se puede equiparar una tipología normativa como el melodrama o el *western* con la multiplicidad de estilos que sabe albergar el corto. Esta nomenclatura proveniente del cine comercial pretende reducir las posibilidades de acción del film breve y encasillarlo en una formación fija. Como bien expresa Pécora, “el cortometraje –entendido no como un género, tal como lo quiere la industria, sino como una película con estéticas y valores propios– se desarrolló y sigue haciéndolo en múltiples direcciones” (2008: 380). En cuanto al segundo término, que pone el eje de atención en la cuestión del tamaño y la longitud, es utilizado por aquellos que, de modo esencialista, consideran a la duración como la única característica del cortometraje. Según nuestro entender las perspectivas del corto exceden estas disposiciones simplistas.

En primer lugar el corto ofrece grandes posibilidades económicas debido a su marginalidad y la ausencia de condicionamientos comerciales. Nuevamente en palabras

de Pécora: “El espacio propio del cortometraje –o refugio para manifestaciones que eluden el límite de lo convencional– se encuentra esencialmente en los suburbios de esa extensa urbe industrial que es el cine comercial” (2008:381). Es este carácter marginal el que le concede una mayor libertad estética y la viabilidad para explorar nuevos lenguajes y trabajar en torno a tópicos poco frecuentes. De acuerdo a Meier, “por lo menos en las fases de diseño y producción el cortometraje cuenta con un margen de independencia que permite la libertad de creación” (2013:6). Gracias a esta libertad, que se traduce en un panorama de amplios confines, el cine puede hallar en el cortometraje un intersticio propicio para interrogarse a sí mismo. De esta forma, la autorreflexión del medio propia de la modernidad cinematográfica resulta potenciada por el sello que brinda el film breve. Ahora bien, el corto también presenta algunos rasgos estructurales potenciales donde la duración efectivamente aporta un sesgo determinado en relación a la organización interna. Lo primero que se debe señalar es que la dimensión temporal reducida no actúa como una limitación. El cortometraje no se constituye como un largometraje resumido. Hay una adecuación de la acción filmada a la duración. No todo lo que se mantiene con coherencia en algunos minutos lo hace en tiempos prolongados, ni viceversa. Sí se podría esbozar que en el corto se produce una compresión y una condensación del tiempo que le imprimen más intensidad al contenido del relato. En este sentido, tanto la banda de imagen como la banda sonora cobran mayor presencia gracias a esta condición temporal. Finalmente, la estructura del cortometraje puede predisponer al receptor para que adopte una conducta atenta y una posición activa. Siguiendo las reflexiones de Bergese, Pozzi y Ruiz:

“Las imágenes que actúan como flashes de información llegan al espectador de una manera distinta a la de un largo ... el espectador del corto adopta una actitud diferente ante lo que ve, porque prevalece en él la idea de fugacidad que lo obliga a mantener una atención constante” (1997:65).

Asimismo, ciertas cualidades potenciales del corto son reforzadas en su ligazón con los diversos modelos cinematográficos. Por ejemplo, en la variante de ficción, las particularidades económicas y de rodaje junto con la condensación del tiempo y la precisión del relato resultan medulares en la construcción de una historia que, habitualmente, vislumbra un conflicto que se manifiesta de forma temprana, presenta a los personajes –pocos– a través de la acción, reúne más índices de acción y menos subtramas, desarrolla relaciones rápidas y concisas e incorpora diálogos cortos con más subtextos (Ickowicz, 2008). La estructura breve y la libertad

estética pueden derivar en la plena ausencia del diálogo y la primacía de la banda visual. Por otra parte, en el documental, y más precisamente en las corrientes de cine social y político, la marginalidad y la alternatividad con respecto a la institución cinematográfica oficial y comercial, el bajo presupuesto, la compresión de los tiempos, la efectividad y la relación inmediata con el receptor, cobran una importancia capital. Los flashes de imágenes y la información rápida se conectan con la noción de un espectador activo. Los procesos de reflexión suscitados por el cine político son claves en dicha práctica filmica y encuentran en las condiciones del corto un vehículo eficaz para desarrollarse. Por último, el cine experimental también se hace eco de las posibilidades que ofrece el film breve. Del mismo modo que el cine político, el film experimental circula por canales alternativos y es ajeno al rédito económico del cine comercial. Aquí las libertades estéticas son explotadas al máximo y encauzadas por la estructura breve puesto que, como se ha anticipado, “en el corto prima una poética más abierta, donde las significaciones se amplían y la experimentación posibilita una escritura más libre” (Bergese et al., 1997:65). La reflexión sobre el medio puede apreciarse en el uso de una gama variada de recursos filmicos como la repetición de los planos, los juegos ópticos, las variaciones en la velocidad de filmación, los encuadres raros y la intervención directa del material sensible. A su vez, la conciencia colocada en la conformación de las bandas visual y sonora pone en relieve los aspectos perceptuales a partir de los cuales el espectador es interpelado y debe asumir un rol activo.

De este modo se ratifica la noción del cortometraje en tanto medio de expresión singular cuyas características económicas, estructurales y estéticas favorecen la renovación del cine, en nuestro caso puntual el ingreso a la modernidad cinematográfica, así como auspician el empleo del cinematógrafo cual dispositivo de acción política.

Otro de los factores que da cuenta del rol central del cortometraje en el cine moderno argentino es la marcada continuidad y permanencia del fenómeno a lo largo de todo el macro-período. Este aspecto corrobora nuestra hipótesis de anticipo y acompañamiento del corto en la modernidad y rompe con la idea convencional del cortometraje como un mero trampolín hacia el largo. Este particular desarrollo se vincula estrechamente con la multiplicidad de aproximaciones hacia el film breve que hemos descripto anteriormente, las cuales preponderaron en determinadas fases. Por ejemplo, entre 1958 y 1965 primó la postura de carta de presentación para insertarse en el medio y la utilización del corto como instrumento de aprendizaje.

Esto se debe a que entre 1960 y 1965 se desarrolló la Generación del 60 –con films de ficción–, también conocida como el Nuevo Cine argentino, donde intervinieron varios realizadores que comenzaron su labor en el cortometraje. Asimismo, desde la creación de las escuelas de cine a mediados de los años cincuenta hasta mediados de la década del sesenta, la prioridad de dichas entidades consistió en la formación técnica y formal de realizadores. A partir del golpe de Estado de 1966, como resultado de la radicalización política y una fuerte represión que continuará hasta el golpe de Estado de 1976 y recrudescerá aún más durante su intervención, el corto documental como vehículo de acción y aprehensión del receptor cobró mayor relevancia. De este modo, el salto hacia el largometraje se aplacó, puesto que la Generación del 60 había desaparecido para la fecha y los cineastas pertenecientes a las escuelas de cine extremaron sus expresiones, así como fueron surgiendo al mismo tiempo los colectivos de realización clandestinos –el Grupo Cine Liberación y el Grupo Cine de la Base, entre otros– desentendidos en ese entonces de la participación en el medio institucional. Finalmente, tanto la búsqueda de legitimidad como la expresión del corto con fines inmanentes atravesaron el período de forma particular. En relación a la primera, esta posición fue sostenida principalmente por la Asociación de Realizadores de Cortometraje –fundada en 1955– en la lucha por obtener la obligatoriedad de exhibición y el fomento al corto dentro de los confines tradicionales de la institución. A mediados de los años setenta su presencia se diluyó. Por otro lado, cierto cine experimental concebido por fuera de los márgenes del sistema tuvo apariciones esporádicas en los años cincuenta y principios de los sesenta, pero su incursión más fuerte se produjo a mediados de los años sesenta y durante los setenta alrededor del Instituto Di Tella y el Grupo Goethe, en correlato con la efervescencia cultural y política acaecida por aquel entonces.

De esta forma es posible comprobar el peso de los tres modelos cinematográficos en el cortometraje del período 1950-1976 y la transversalidad de los mismos. Tanto la ficción, el documental como el cine experimental han sido altamente productivos dentro del film breve moderno durante prácticamente veinticinco años. Y si bien hemos expresado la preeminencia de algunas posturas en torno al corto en determinados momentos –perspectivas que favorecerían ciertos modelos por sobre otros– es probable encontrar también, por ejemplo, cortometrajes de ficción o films experimentales en un momento álgido de conmoción social y preponderancia del film de agitación; así como asomaron cortos de carácter social en los primeros años de consolidación y gran visibilidad del cortometraje moderno.

Finalmente, el último componente a considerar que permite desentrañar la matriz moderna de las producciones breves, y que escasea o directamente se ausenta en los textos revisados en los dos primeros apartados, es la metodología del análisis textual. González Requena (1980) y Aumont et al. (1983) promueven la aproximación al film como texto. En este sentido, “hablar de texto fílmico es considerar el filme como discurso significativo, analizar su (o sus) sistema(s) interno(s), estudiar todas las configuraciones que se le puedan observar” (Aumont et al., 1983:203). De esta forma, aplicando dicho método, se debe proceder al desglose de los diferentes cortometrajes destinados a examinar en función de analizar detenidamente –teniendo en cuenta las especificidades del corto y los rasgos de los diversos modelos cinematográficos– los elementos significantes constitutivos.<sup>15</sup> Así se podrán observar aquellas huellas que faciliten relacionar al corto con la modernidad cinematográfica. Asimismo, para tales fines resulta pertinente respaldarse en los distintos niveles del texto fílmico y puntualmente en algunas de sus aristas: la narración –progreso, distensión, ruptura del flujo dramático y ausencia del mismo–, la enunciación –explicitación de la subjetividad del personaje e inscripción del gran imaginador en el relato–, la puesta en escena –transparencia u opacidad en la disposición del encuadre y la fotografía–, el sistema de personajes –concepción psicológica y performática– y la semántica –perspectiva socio-política e ideológica de abordaje–. De este modo, el estudio minucioso de los cortos permite dar cuenta de la variedad de aspectos innovadores que abarca la modernidad en el cine. Por otra parte, esta perspectiva de análisis entiende que el texto no se constituye de forma aislada sino que está antecedido y enmarcado por otros textos. “Esos otros textos lo atraviesan, están presentes, de una u otra forma, en su interior. Y, desde el punto de vista del texto concreto que abordemos, todos esos ‘otros’ textos están presentes en él como códigos” (González Requena, 1980:58). Este carácter intertextual sugiere la organización de uno o más corpus de films y el estudio de las conexiones entre los mismos, y no simplemente el reparo arbitrario en obras sueltas y desvinculadas. Esta última variable se ha podido hallar en algunos de los artículos sobre el cine político y el cine experimental argentino relevados, aunque el análisis minucioso de los cortos no ha estado presente en prácticamente ninguno de los escritos.<sup>16</sup>

## Reflexiones finales

A lo largo del presente trabajo se ha intentado demostrar el papel fundamental del cortometraje en el desarrollo de la modernidad cinematográfica argentina y la

ausencia de una reflexión minuciosa en torno al mismo en la historiografía local. Para ello se dedicó un primer apartado a inspeccionar diferentes perspectivas sobre el film breve, como las de Mahieu (1961), Feldman (1990), Félix-Didier (2003), Listorti (2003), Di Núbila (1959), España (2005) y Birri (1964), que reconocen la participación inicial del corto en la renovación del cine nacional pero en tanto mera instancia formativa o carta de presentación del realizador en el medio. A su vez, estos textos no ofrecen un estudio formal pormenorizado acerca de los cortos que permita vincular sus procedimientos con los caracteres del cine moderno. Luego, en una segunda sección se exploraron artículos sobre diversos núcleos del cine moderno nacional, como el cine experimental y el cine documental político, en donde a pesar de ser el cortometraje un vehículo dinamizador de las propuestas de estas tipologías fílmicas, el mismo no es comprendido en tanto medio de expresión singular y sus cualidades no son visibilizadas. Sin embargo, algunas obras breves son abordadas aunque no de forma textual. Allí se repasaron las investigaciones de Mestman (2010), Velleggia (2009), Lusnich y Piedras (2009; 2011), Russo (2011), Marín (2010) y Wolkowicz (2014), entre otras. De este modo, la tercera parte estuvo destinada a desplegar un enfoque novedoso que entiende al corto como un medio de expresión audiovisual particular que antecedió y acompañó al fenómeno de la modernidad en el cine local. En primera instancia se rompió con la concepción tradicional que comprende al film breve únicamente como un trampolín hacia el largo. En contraposición, se distinguió una multiplicidad de funciones en torno al corto que va desde la búsqueda de rentabilidad hasta la transformación política. En segundo lugar se corroboró el estatuto del cortometraje en tanto medio a través del estudio de sus rasgos potenciales como la marginalidad, la libertad estética, la condensación del tiempo y la relación inmediata con el receptor. Tercero, se confirmó la operatividad y constancia de los modelos de ficción, documental y experimental en el cortometraje a lo largo del macro-período. Por último, se planteó la necesidad de llevar a cabo un análisis textual minucioso, que se base en la descripción detallada y el trabajo preciso sobre los elementos significantes, como metodología que posibilita observar las huellas modernas en el cortometraje argentino.

La importancia de este ensayo recae, por un lado, en la relectura de la modernidad cinematográfica local a partir de la incorporación del corto como impulsor inicial de la renovación y principal promotor de la misma. Este punto de vista, entonces, promueve un cambio en los límites temporales del cine moderno e introduce al campo de estudio nuevas obras que manifiestan elementos y procedimientos

innovadores. Por otro lado, el análisis de las cualidades potenciales del cortometraje, que evidencia su atributo como práctica audiovisual autónoma, pone a la vista la eficacia del film breve en etapas de transformación social y cultural. En este sentido, esta propuesta incentiva al campo académico a revisar los momentos de crisis en el cine mundial en función de los alcances que exhibe el film de corta duración. Entre los años cincuenta y setenta es ineludible la presencia del film breve, tanto en Europa como en Latinoamérica, como un actor protagónico de los nuevos cines. En definitiva, el anhelo principal de este trabajo es darle al cortometraje un espacio destacado en la **historiografía del cine** equivalente al papel que efectivamente ha desempeñado en la **historia del séptimo arte**.

#### Notas

- 1| Los principales espacios donde se impulsó la realización de cortometrajes fueron los talleres –el Taller de cine creado en 1951, el Seminario de cine de Buenos Aires fundado en 1953–; las escuelas de cine de universidades nacionales –la Escuela de Cine de la Universidad Nacional de La Plata, en 1956, el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, en 1957 y el Departamento de Cine de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, en 1964–; la Asociación de Realizadores de Cortometraje establecida a fines de 1955; y los subsidios otorgados por entidades estatales como el Fondo Nacional de las Artes, y privadas como el Instituto Di Tella, ambas puestas en funcionamiento en el año 1958.
- 2| Se utiliza aquí la denominación que propone Benet (2008) para referirse a dichas tipologías fílmicas.
- 3| Este fue el nombre que recibió un conjunto de realizadores jóvenes que a comienzos de la década del sesenta pusieron en escena sus preocupaciones existenciales a partir de una renovación de las formas expresivas.
- 4| El resaltado es de quien escribe puesto que no se está de acuerdo en la utilización de este término en relación al corto. El mismo será luego problematizado.
- 5| En una tónica similar Listorti afirma que: “En esa época el cortometraje era considerado un medio de aprendizaje para los jóvenes que deseaban iniciarse en el oficio, ya que los estudios cinematográficos enfrentaban una profunda crisis que les impedía ofrecer un ingreso en la actividad. Como si fuese una etapa a superar, pocos realizadores volvieron al **formato** breve después de incursionar en el largometraje” (2003:298). Si bien el autor, acto seguido, menciona algunas excepciones a dicho estado de situación, creemos que la apreciación es errónea puesto que muchos realizadores regresaron al corto, algunos alternaron entre ambos metrajes y otros se dedicaron casi exclusivamente a la producción de films de corta duración.

- 6] Desde nuestro punto de vista la noción de **género** no funciona aquí con pertinencia. Proponemos en contraposición el ya señalado concepto de **modelo cinematográfico** acuñado por Benet (2008). De todos modos, el autor clasifica a los cortos de la época en documentales, ficciones y animaciones. Menciona y distingue también aquellos documentales con fuerte impronta de ficción, los documentales de vertiente expresiva más personal y en otra categoría, los cortometrajes de carácter experimental o underground.
- 7] Esta pertenece a la corriente de la historiografía clásica; una historia lineal, sin contradicciones, donde se escogen films de forma aleatoria y sin un análisis minucioso del texto filmico.
- 8] La inclusión de estas tendencias dentro del cine moderno local es una perspectiva que ha sido sostenida, entre otros, por los siguientes autores: España (2005), Lusnich y Piedras (2009; 2011), Oubiña (2008).
- 9] Por mencionar algunos ejemplos de corta duración, todos dentro del modelo documental, se cita a *El hambre oculta* (Pussi, 1965), *Olla popular* (Vallejo, 1968), *Pescadores* (Pussi, 1968), *La memoria de nuestro pueblo* (López, 1970-72), *Swift* (Gleyzer, 1971), *Banco Nacional de Desarrollo* (Gleyzer, 1972), *Cine testimonio N° 1: Sección Obras* (Juárez, 1973), *Ni olvido ni perdón 1972*, *la Masacre de Trelew* (Gleyzer, 1973), *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: la huelga obrera en la fábrica INSUD* (Gleyzer, 1974), *Monopolios* (Monte, 1975).
- 10] En la última parte del trabajo se pondrán de manifiesto las cualidades del corto que permiten vehiculizar de manera eficaz los proyectos del cine político.
- 11] Este trabajo, junto con otros que se mencionarán a continuación, forman parte de un Dossier publicado en el año 2014 en la revista *Imagofagia*, editado por Garavelli y Torres, dedicados al cine y al video experimental en Argentina. Al año siguiente el proyecto fue ampliado y publicado en papel por la editorial Librería bajo el título *Poéticas del movimiento. Aproximaciones al cine y video experimental argentino*.
- 12] Hacia finales de la década del cincuenta el espíritu modernizador se ancló en el modelo económico desarrollista, el cual intensificaba el proceso de industrialización ya iniciado y apuntaba a la inversión a través de la incorporación masiva de capital extranjero. Por otra parte, las normativas implantadas a partir del golpe de Estado de 1966, como la intervención de los partidos políticos, el control estatal y la represión moralista desembocaron en una radicalización política de los distintos sectores sociales.
- 13] De acuerdo a los registros conservados es posible citar la cantidad de cortos producidos entre finales de los cincuenta y mediados de los sesenta, durante la etapa de mayor visibilidad del film breve local: 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).
- 14] La formación implica tanto impartir educación como adquirir experiencia propia.
- 15] La precisión en el trabajo sobre la forma expresiva y la configuración de una descripción detallada son cualidades centrales del análisis textual.

16] Con el propósito de aproximarse hacia un análisis textual del cortometraje moderno y reparar en sus aspectos renovadores se recomienda la lectura de los siguientes títulos realizados por el autor: Cossalter (2012) -sobre el corto de ficción-, Cossalter (2014) -acerca del film breve experimental- y Cossalter (2015) -en torno al film de corta duración documental-.

## Bibliografía

- AA.VV (Directores) (1969) Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación [Largometraje]. Argentina: Realizadores de Mayo.
- Aimaretti, M.; Bordigoni, L. y Campo, J. (2009) La Escuela Documental de Santa Fe: un ciempiés que camina. En: Lusnich, AL y Piedras, P (Ed.), Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros (1896-1969) (pp. 359-394). Buenos Aires, Argentina. Nueva Librería.
- Aumont, J.; Bergala, A.; Marie, M. y Vernet, M. (1983) Estética del cine. París, Francia. Paidós.
- Benet, V.J. (2008) La cultura del cine: introducción a la historia y la estética del cine. Barcelona: Paidós.
- Bergese, M., Pozzi, I. y Ruiz, M. (1997) Anatomía de cuerpos menudos. Sobre el pasado y el presente del cortometraje nacional. *Ossessione*, 1(1), 65-66.
- Birri, F. (1964) Organigrama 60. En: La escuela documental de Santa Fe (pp. 110-111). Santa Fe, Argentina. Prohistoria Ediciones.
- Byrón, S. (1998) MRO. La tesis. En: Manetti, R. y Valdez, M. (Comp.), De(s)velando imágenes (pp. 85-91). Buenos Aires, Argentina. EUDEBA.
- Campo, J. (2009) Revolución doble. Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación (Grupo Realizadores de Mayo, 1969). En: Lusnich, A.L. y Piedras, P. (Ed.), Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros (1896-1969) (pp. 441-453). Buenos Aires, Argentina. Nueva Librería.
- Campo, J. (2011) El medio hostil. Fundamentos y recorridos del cine etnográfico en la Argentina. En: Lusnich, A.L. y Piedras, P. (Ed.), Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009) (pp. 289-306). Buenos Aires, Argentina. Nueva Librería.
- Cossalter, J. (2012) En busca de la(s) especificidad(es) del cortometraje. El corto de ficción en la argentina de los años sesenta. *Revista Línides. Estudios Sociales del Arte y la Cultura*, 5. Recuperado el 16 de abril de 2018 de [http://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero5/nro5\\_art\\_cossalter.pdf](http://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero5/nro5_art_cossalter.pdf)
- Cossalter, J. (2014) El cine experimental de cortometraje en la argentina de los años sesenta y setenta: apropiaciones y vinculaciones transnacionales. *ERAS - European Review of*

- Artistic Studies, 5(4), 32-49. Recuperado el 26 de mayo de 2018 de <http://www.eras.utad.pt/docs/DEZ%20VISUAIS%202014.pdf>
- Cossalter, J. (2015) Política y transformación en el cortometraje documental argentino (1966-1976). *Perspectivas de la Comunicación*, 8(1), 79-100. Recuperado el 30 de mayo de 2018 de <http://publicacionescienciassociales.ufro.cl/index.php/perspectivas/article/view/177/465>
- Denegri, A. (2012) El Grupo Goethe. Epicentro del cine experimental argentino. En: La Ferla, J y Reynal, S. (Comp.), *Territorios audiovisuales* (pp. 86-103). Buenos Aires, Argentina. Librería.
- Di Núbila, D. (1959) *Historia del cine argentino*. Buenos Aires, Argentina. Edición Cruz de Malta, Vol. II.
- Eijo, D., Giorello, E., Moretti, R., Oroz, A., Vallina, C., Verga, S., (Directores) (1972) *Informes y Testimonios: La tortura política en Argentina (1966-1972)* [Largometraje]. Argentina: Escuela de Cine de la Universidad Nacional de La Plata.
- España, C. (Comp.) (2005) *Cine argentino, modernidad y vanguardias 1957/1983*. Buenos Aires, Argentina. Fondo Nacional de las Artes, Vol. I. y Vol. II.
- Feldman, S. (1990) *La generación del 60*. Buenos Aires, Argentina. Ediciones Culturales Argentinas, INC, Legasa.
- Félix-Didier, P. (2003) Introducción. En: Peña, F.M. (Ed.), *60 Generaciones. Cine argentino independiente* (pp. 11-21). Buenos Aires, Argentina. Malba-Colección Constantini.
- Getino, O. y Velleggia, S. (2002) *El cine de las historias de la revolución. Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)*. Buenos Aires, Argentina. Grupo Editor Altamira.
- Gleyzer, R. (Director) (1971) *Swift* [Cortometraje]. Argentina: Partido Revolucionario de los Trabajadores.
- Gleyzer, R. (Director) (1972) *Nacional de Desarrollo* [Cortometraje]. Argentina: Partido Revolucionario de los Trabajadores.
- Gleyzer, R. (Director) (1973) *Ni olvido ni perdón 1972, la Masacre de Trelew* [Cortometraje]. Argentina: Grupo Cine de la Base.
- Gleyzer, R. (Director) (1974) *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: la huelga obrera en la fábrica INSUD* [Cortometraje]. Argentina: Grupo Cine de la Base.
- González Requena, J. (1980) Film, texto, semiótica. *Contracampo*, 2(13), 51-61.
- Guzmán Cerdio, M.A. (2014) Percepción y narración: el cine experimental de Silvestre Byrón y Claudio Caldini. *Imagofagia*, 9. Recuperado el 8 de agosto de 2018 de <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/551>
- Guzmán, R. (2014) Inscripciones de vida - El cine de Narcisa Hirsch. *Imagofagia*, 9.

Recuperado el 13 de julio de 2018 de <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/553/473>

- Hirsch, N. (Directora) (1971) *Come out* [Cortometraje]. Argentina: Independiente.
- Hirsch, N. (Directora) (1975) *Taller* [Cortometraje]. Argentina: Independiente.
- Ickowicz, L.I. (2008) *En tiempos Breves. Apuntes para la escritura de cortos y largometrajes*. Buenos Aires, Argentina. Ediciones Paidós SAICF.
- Juárez, N. (Director) (1973) *Cine testimonio N° 1: Sección Obras* [Cortometraje]. Argentina: Independiente.
- Listorti, L. (2003) *El cortometraje en los 60*. En: Peña, FM (Ed.), *60 Generaciones. Cine argentino independiente* (pp. 298-305). Buenos Aires, Argentina. Malba-Colección Constantini.
- López, R. (Director) (1970-72) *La memoria de nuestro pueblo* [Cortometraje]. Argentina: Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.
- Lusnich, A.L. y piedras, P. (2011) *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires, Argentina. Nueva Librería.
- Lusnich, A.L. y Piedras, P. (Ed.) (2009) *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*. Buenos Aires, Argentina. Nueva Librería.
- Mahieu, J.A. (1961) *Historia del cortometraje argentino*. Santa Fe, Argentina. Editorial Documento del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.
- Marín, P. (2010) *La estructura presente. Narcisa Hirsch y el punto de quiebre de cine experimental en Argentina*. En: Torres, A (Comp.), *Catálogo Narcisa Hirsch* (pp. 21-32). Buenos Aires, Argentina. Casa Nacional del Bicentenario. Recuperado el 5 de mayo de 2018 de [http://issuu.com/janinalejo/docs/narcisa\\_hirsch\\_catalogo\\_definitivo](http://issuu.com/janinalejo/docs/narcisa_hirsch_catalogo_definitivo)
- Masmun, C. (2011) *Raymundo Gleyzer y el Grupo Cine de la Base: compromiso, activismo y resistencia*. En: Lusnich, AL y Piedras, P (Ed.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)* (pp. 163-183). Buenos Aires, Argentina. Nueva Librería.
- Masmun, C. y Mora, D. (2011) *La liberación está en la base*. En: Lusnich, A.L. y Piedra, P. (Ed.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)* (pp. 89-96). Buenos Aires, Argentina. Nueva Librería.
- Meier, A. (2013) *El cortometraje: el arte de narrar, emocionar y significar*. Ciudad de México, México. Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.
- Mestman, M. (2010) *Testimonios obreros, imágenes de protesta. El directo en la encrucijada del cine militante argentino*. *Cine Documental*, 2. Recuperado el 2 de junio de 2018 de [http://revista.cinedocumental.com.ar/2/articulos\\_01.html](http://revista.cinedocumental.com.ar/2/articulos_01.html)
- Monte, M. (Director) (1975) *Monopolios* [Cortometraje]. Argentina: Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.

- Oubiña, D. (2008) Construcción sobre los márgenes: itinerarios del nuevo cine independiente en América Latina. En: Russo, E (Comp.), *Hacer Cine: Producción audiovisual en América Latina* (pp. 31-42). Buenos Aires, Argentina Paidós.
- Parodi, R. (1995) *Apuntes para una teoría del cine experimental argentino*. Buenos Aires, Argentina. Biblioteca de imagen.
- Pécora, P. (2008) Algunas reflexiones sobre el cortometraje. En: Russo, E (Comp.), *Hacer Cine: Producción audiovisual en América Latina* (pp. 377-387). Buenos Aires, Argentina. Paidós.
- Peña, F.M. (Ed.) (2003) *60-90 Generaciones. Cine argentino independiente*. Buenos Aires, Argentina. Malba-Colección Constantini.
- Pérez Llahí, M.A. (2009) La tierra es del que la ha perdido. A propósito de Raymundo Gleyzer y Jorge Prelorán. En: Lusnich, AL y Piedras, P (Ed.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)* (pp. 395-402). Buenos Aires, Argentina. Nueva Librería.
- Pérez Llahí, M.A. (2011) Las razones de Jorge Prelorán. En: Lusnich, AL y Piedras, P (Ed.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)* (pp. 97-104). Buenos Aires, Argentina. Nueva Librería.
- Pussi, D. (Directora) (1965) *El hambre oculta [Cortometraje]*. Argentina: Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.
- Pussi, D. (Directora) (1968) *Pescadores [Cortometraje]*. Argentina: Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.
- Russo, E. (2011) Presencias en un campo expandido. Cine experimental y documental de creación. En: *Imágenes compartidas. Cine Argentino. Cine español* (pp. 334-353). Buenos Aires, Argentina. Centro Cultural de España en Buenos Aires.
- Solanas, F.E. y Getino, O. (Directores) (1966-68) *La hora de los hornos [Largometraje]*. Argentina: Grupo Cine Liberación.
- Terán, O. (1991) *Nuestros años sesentas*. Buenos Aires, Argentina. Puntosur.
- Toro, K.A. (2012) Marie Louise Alemann y el cine experimental argentino. *Creación y Producción en Diseño y Comunicación*, 8(48). Recuperado el 18 de agosto de 2018 de [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_libro=415&id\\_articulo=8701](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=415&id_articulo=8701)
- Vallejo, G (Director) (1968) *Olla popular [Cortometraje]*. Argentina: Grupo Cine Liberación.
- Vallejo, G. (Director) (1971) *El camino hacia la muerte del viejo Reales [Largometraje]*. Argentina: Grupo Cine Liberación.
- Velleggia, S. (2009) *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Altamira.

Williams, R. (1988) *Marxismo y literatura*. Barcelona, España. Península.

Wolkowicz, P. (2014) Escenas del under porteño. Experimentación y vanguardia en el cine argentino de los años 60 y 70. *Imagofagia*, 9. Recuperado el 25 de agosto de 2018 de <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/545/467>