Gestación del Nuevo Cine Argentino: rasgos de modernidad en el cortometraje de finales de los años 50

Javier Cossalter

RESUMEN

El presente estudio explora el contexto que rodea al auge del movimiento cortometrajista en Argentina hacia finales de la década del cincuenta, para centrarse luego en el análisis de algunas producciones fílmicas en búsqueda de rasgos formales y temáticos que nos permitan catalogar al cortometraje como antecedente del Nuevo Cine Argentino. El surgimiento de talleres y grupos de creación independiente, junto con el papel de formación llevado a cabo por los cine-clubes y las escuelas especializadas, así como la caída del gobierno de Juan Domingo Perón y las modificaciones en la política cinematográfica, brindaron a los jóvenes realizadores el conocimiento y la libertad para explorar el lenguaje fílmico y expresarlo a través de las posibilidades estéticas y económicas que proponía en su momento el cortometraje.

ABSTRACT:

This study explores the context around the rise of Short film movement in Argentina in the late fifties, and focuses on the analysis of some film productions looking for formal and thematic features that allow us to categorize the short film like antecedent of the New Argentine Cinema. The begining of workshops and groups of independent creation with the training guided by cine-clubs and specialist schools, just like the end of the government of Juan Domingo Peron and the changes on the cinematographic politics, gave the young film makers the knowledge and the freedom to explores the film language and express it trough the esthetic and economic possibilities proposed by the short film.

PALABRAS CLAVE: Cortometraje, modernidad, experimentación, formación, liberación.

KEYWORDS: Short film, modernity, experimentation, learning, release.

Introducción

A comienzos de la década del sesenta se vislumbró mundialmente un movimiento de renovación en las cinematografías locales. El interés por encontrar formas de producción al margen de la industria, así como el deseo de explorar el lenguaje fílmico en búsqueda de nuevos medios expresivos, marcaron la especificidad de los llamados Nuevos Cines.

Como bien sabemos, esta transformación no tuvo lugar de la noche a la mañana, sino que debió ser antecedida por un período de gestación iniciado en los años cincuenta.

El propósito de este artículo consiste en indagar acerca del contexto que circundó al *boom* del cortometraje argentino a finales de la década del cincuenta y, al mismo tiempo, analizar los rasgos formales y temáticos de un pequeño corpus de textos fílmicos que nos permiten describir a esta ola cortometrajista como un claro puente de transición hacia el Nuevo Cine Argentino.

1. Formación y difusión de las nuevas tendencias: el cine-club, los talleres y las escuelas

En palabras de Paula Félix-Didier, "la renovación que finalmente se produjo no tuvo su origen en la industria sino en el ambiente de los cine-clubes y los talleres vocacionales (…) que permitieron a las jóvenes generaciones acercarse a la historia y a la práctica cinematográfica".1 Desde comienzos de la década del cincuenta empiezan a funcionar cursos, talleres y seminarios, como el Taller de Cine formado en 1951 por Jorge Macario, Rinaldo Pica, Roberto Raschella y Jorge Tabachnik; o el Seminario de Cine de Buenos Aires, fundado por Mabel Itzcovich y Simón Feldman, a partir de 1953. Este último centró su propuesta de formación en el dictado de cursos y la preparación de equipos de filmación, dando como corolario de su gran proyecto independiente el primer cortometraje significativo para nuestro estudio: ***Un teatro independiente*** (Feldman, 1954), que analizaremos posteriormente.

Por otra parte, el movimiento cine-clubista contribuyó enormemente en esta tarea de asentamiento de las propuestas nacientes, que cumple una doble función: como fuente de formación de artistas, espectadores y críticos, y como centro de circulación. En este sentido seguimos la línea de pensamiento del escritor y crítico de cine José Agustín Mahieu –piedra angular de nuestra investigación– quien expresa que "(…) el cine club significa la posibilidad

organizada y exhaustiva de conocer las obras más importantes del pasado y las más recientes experiencias".2 Podríamos agregar a esta afirmación que sólo el conocimiento profundo del objeto cinematográfico –una de las causas originarias del cine-clubismo– permite emprender un camino de exploración y renovación del lenguaje fílmico, tarea que asumieron los jóvenes realizadores de cortometrajes.

En 1942, Roland Fustiñana funda el club Gente de Cine, considerado el primer cine-club estable del país. En 1954, Alejandro Sammaritano crea el cine-club Núcleo que, con gran dedicación, mantiene abiertas sus puertas hasta la actualidad. Ambas instituciones, conjuntamente con la organización de ciclos, talleres y conferencias, completan su labor formativa con la publicación de revistas especializadas, que refuerza esta importante labor pedagógica.3 Tanto uno como el otro van a ser fundamentales a la hora de aglutinar en su seno a la gran mayoría de los jóvenes aspirantes que, poco tiempo después, serían los principales artífices de la denominada *Generación del sesenta*.

Cabe mencionar la importancia de la Federación Argentina de Cine Clubes, fundada el 17 de julio de 1955, que luchó constantemente contra la censura, por la preservación de films marginados de la circulación y, por sobre todas las cosas, actuó a favor de la concreción de la nueva ley de cine, la creación de una cinemateca nacional y de una escuela de cine.

De esta forma, llegamos al último eslabón en esta cadena de formación y aprendizaje: la escuela de cine. La creación de centros de enseñanza estaba entre los objetivos principales de quienes aspiraban a entrar en el campo de la realización cinematográfica. El proteccionismo sustentado por el gobierno de Juan Domingo Perón hasta su caída en 1955 permitió mantener una industria estable pero, por otro lado, impidió la incorporación de nuevos valores.4 Como bien expresa Simón Feldman –crítico y realizador, precursor del movimiento cortometrajista–, en su famoso libro titulado *La generación del 60*, "estas circunstancias contribuyeron a hacer más profunda la brecha generacional y conceptual que llevó a los nuevos a enfatizar sus diferencias y buscar por otras vías el acceso a la formación que necesitaban".5 Por tal motivo, durante la década del cincuenta, muchos jóvenes fueron al exterior en búsqueda del aprendizaje que en Argentina no podían encontrar y a su regreso favorecieron la formación de grupos independientes y de las ansiadas escuelas de cine. Las tres escuelas más importantes, respaldadas por Universidades Nacionales, fueron la de La Plata, la del Litoral y la de Córdoba, que comenzaron sus actividades aproximadamente hacia 1956. Estos tres centros de enseñanza fueron claves en la gestación y promoción de los nuevos valores, ya sea a nivel conceptual, como en el terreno de lo material. En este sentido, Mahieu observa que "la Universidad no debe ser solamente un centro académico o el medio formador de profesionales y técnicos; debe ser también (…) un centro productor de cultura (…) El cine es uno de los medios de investigación, educación y expresión ideales, para completar y ensanchar este arco vital de la cultura".6

El cruce de la teoría y la práctica a partir de la experimentación, comienza a vislumbrarse como un primer paso para iniciar tal renovación. De este modo, el cortometraje se perfila como el terreno propicio para la exploración de la novedad, principalmente por la libertad artística que lo caracteriza y, por sobre todas las cosas, por la apertura de posibilidades que se asoman a mediados de los años cincuenta con el cambio de gobierno y las reformas en la política de Estado que estudiaremos en el siguiente apartado.

2. Cambios en las políticas cinematográficas: la caída del peronismo y la nueva ley de cine

Es clara la expresión de Claudio España al referirse a este momento socio-político e institucional del país: "Tras el derrumbe del gobierno peronista, el 16 de septiembre de 1955, con el golpe militar que se autodenominó Revolución Libertadora, se produjo una inquieta politización del ámbito cinematográfico, en pos de una ley que satisficiera las necesidades de la industria y los deseos y exigencias de los exhibidores (…)".7 La ley 12.999, que estaba en vigencia durante el gobierno de Perón, tenía una clara intención nacionalista, lo cual dificultaba enormemente la llegada de películas del extranjero para su exhibición en el comercio local. Por el contrario, el gobierno *de facto* abrió las puertas a la cinematografía europea y norteamericana, a pesar de que la posterior ley intentara favorecer al cine nacional.8

En abril de 1957 el Poder Ejecutivo reglamentó la nueva ley, la cual disponía la creación de un Instituto de Cinematografía que se encargaría de las finanzas, de establecer premios y un sistema de subsidios. Nuevamente, en palabras de España: "El decreto establece créditos y subsidios, cuyo origen proviene del dinero recaudado de la

imposición del diez por ciento sobre las entradas de cine, y prevé la creación, 'en treinta días a partir de la fecha' (cosa que no ocurrió), del Instituto Nacional de Cinematografía".9 A su vez, el decreto establecía una comisión calificadora para las películas argentinas, agrupándose en la categoría "A" las de exhibición obligatoria que gozaban de los beneficios de la ley, y en la categoría "B", aquellas cuya exhibición no era obligatoria, por lo que no gozaban de ningún beneficio.

En cuanto al objeto de estudio que nos concierne, dicha ley contenía un apartado que lo contemplaba pero sólo establecía la obligatoriedad de exhibición de los noticiarios, que dejaba en manos del Instituto la cuestión de los cortometrajes. A su vez, "(…) se especificaban premios a los cortos calificados "A" y se disponía la creación (…) de un Centro Experimental de Cinematografía para la formación de artistas y técnicos, que contaría con una cinemateca y biblioteca especializada; el fomento al cortometraje y el estímulo al cine experimental".10 Sin embargo, sabemos que la aplicación de esta reglamentación no fue puesta en marcha de inmediato. "El 6 de octubre de 1958 se reglamentó esta ley y recién un año después (…) se dio a publicidad la resolución interna 644 determinando que del tres por ciento destinado al Fondo de Fomento un setenta por ciento se destinaría a préstamos para la realización de cortometrajes y el treinta por ciento restante a estímulo del cine experimental."11 En agosto de 1961, aparece una nueva reglamentación de estímulo al cortometraje que mejora a la anterior, pero que todavía presenta problemas en torno a la obligatoriedad de exhibición.

Por otro lado, pero en estrecha conexión con lo dicho anteriormente, 1955 significó una liberación para la intelectualidad argentina, abriéndose el camino bloqueado hasta el momento para el surgimiento de nuevos literatos, dramaturgos y cineastas. Por entonces la industria del campo cinematográfico estaba cerrada en sí misma, obnubilada por la rutina que impedía toda renovación. En este sentido, como bien señala Domingo Di Núbila, "los cineastas deseosos de dar un giro profesional a su actividad fundaron la Asociación de Realizadores de Corto Metraje, en tanto otro grupo creó la Asociación de Cine Experimental. Ambas entidades se sumaron a las demás del cine argentino durante las gestiones y bregas por una nueva ley de cine."12

Un informe escrito por la Asociación de Realizadores de Corto Metraje de la Argentina, citado en el libro de Mahieu, *Historia del cortometraje argentino*, nos permite ir conectando las ideas más importantes trabajadas hasta el momento, para luego poder volcarlas en el análisis interpretativo de los textos fílmicos. Cabe reponer el fragmento en su totalidad para una mejor comprensión.

> A fines de 1955 y como culminación de una serie de inquietudes para dar al corto metraje posibilidades de producción regular y calificada, se integró la Asociación de Realizadores de Corto Metraje. Realizadores que habían trabajado hasta ese momento en forma independiente o en grupos reducidos, unieron sus esfuerzos con el objetivo de divulgar las posibilidades del corto metraje en la Argentina, defender los derechos gremiales de sus asociados, estimular la producción por todos los medios, tratando de crear al mismo tiempo, una conciencia de las grandes ventajas que una realización constante de cortos traería, no sólo como multifacética expresión y divulgación de cultura, sino también, como medio de formación profesional para toda una corriente de directores, actores, iluminadores, libretistas y técnicos, tendiente a enriquecer el panorama total del cine argentino, cerrado durante tantos años a todo intento de renovación.13

Este pequeño párrafo da cuenta de la sensibilidad del momento y pone en juego, como ya expresamos, los puntos más relevantes que sostienen este estudio: apertura de posibilidades tras la caída del peronismo en 1955, la proliferación de grupos de creación independiente, la exigencia de una nueva ley de regulación para la producción y exhibición de películas, la necesidad de formación y aprendizaje, y el afán por lo nuevo.

Damos por concluido de este modo el estudio general del contexto que rodea al auge del cortometraje, para seguir con el análisis de algunos ejemplos de cómo el texto fílmico contiene en sus aspectos temáticos y formales, la exploración, conceptualización, experimentación, renovación y apertura de horizontes que tanto hincapié hemos hecho hasta el momento. Y así demostrar que la Modernidad de los años 60 –singularizada en el terreno del cine por la denominada *Generación del sesenta*– no es un gesto espontáneo de renovación, sino que debe remitirse al período de formación anterior, marcado por el film corto.

3. Experimentación estética y libertad artística: el cortometraje como síntesis de una apertura de posibilidades

Antes de analizar con detenimiento nuestro corpus de cortometrajes, exploremos las características específicas del film corto. Como bien sabemos, se denomina cortometraje a una película que posee una duración de hasta treinta minutos. En palabras de Pat Cooper y Ken Dancyger, "(…) el cortometraje se caracteriza por una particular aproximación al personaje, así como por poseer una trama simplificada."14 A su vez, según estos autores, el cortometraje es potencialmente más libre en comparación con el largometraje. José Agustín Mahieu también expresa que "en el cortometraje existen posibilidades enormes en una gama infinita de temas que no pueden casi nunca plantearse en el cine común."15

El largometraje suele disponer de una trama más compleja, generalmente con una línea narrativa secundaria, así como también la construcción del personaje tiende a ser más elaborada. Cooper y Dancyger afirman que "la simplicidad [del cortometraje] radica en el número de personajes y en el nivel de la trama. El cortometraje suele utilizar pocos personajes, casi nunca más de tres o cuatro, y la propia trama está poderosamente simplificada en relación al nivel de elaboración que alcanza en un largometraje."16 En cuanto a la libertad que postulan los autores, se refiere a la posibilidad de usar ciertos mecanismos literarios para contar una historia, como por ejemplo el recurso de la metáfora.

Por último, Cooper y Dancyger postulan dos nociones que también estaban en boca de los críticos e historiadores argentinos del período estudiado: la estrecha viabilidad comercial del cortometraje, y la función de formación y aprendizaje de este en la carrera de un realizador. Como vimos en los apartados anteriores, la primera de estas ideas es bastante clara: los grupos de creación independiente –de los cuales nace el movimiento cortometrajista– surgen en oposición a la producción industrial, buscando distintas variantes para financiar sus obras. En cuanto a la segunda idea, José Agustín Mahieu expone que "para casi todos, [el cortometraje] 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. Para los mejores, era además (…) un campo de expresión con sus propias leyes estéticas (…)."17 Si bien estamos de acuerdo en que el film corto, por sus posibilidades tanto económicas como estéticas, es un rito iniciático comprobable en la mayoría de los aspirantes a introducirse en el campo del cine, la última frase en la cita del crítico argentino nos abre la interrogante acerca de si es posible considerar al cortometraje como un objeto artístico autónomo, regido por sus propias reglas. Al final del recorrido trataremos de dar una aproximación más precisa en torno a este planteamiento.

De esta forma, llegamos al núcleo central de nuestra propuesta: el análisis de los cortometrajes en busca de las marcas estéticas modernas. Para ello hemos escogido un pequeño corpus de films, ajustando la elección a un criterio preciso pero obedeciendo a su vez a fuerzas extra-artísticas. En cuanto a lo primero, tratamos de seleccionar cortometrajes cuyos directores hayan incursionado posteriormente en el largometraje y participado del Nuevo Cine Argentino. Sin embargo, es pertinente trabajar con directores que hayan pasado desapercibidos en cuanto a su producción posterior, en pos de indagar acerca de la autonomía del corto que mencionamos anteriormente. En relación a lo segundo, si bien se han realizado en Argentina entre los años 1958 y 1961 más de ciento veinte cortos,18 sólo tenemos acceso a un diez por ciento de la producción total, por problemas de preservación del patrimonio audiovisual y concentración del material en manos privadas.

Por otro lado, y con el fin de realizar un análisis que se ajuste a nuestros planteamientos, tomamos para esta ocasión únicamente aquellos films que hemos podido visualizar, ya que existen algunos escritos que trabajan sobre los cortometrajes pero cuyo acercamiento es débil en cuanto a su compromiso analítico.

El primer cortometraje que elegimos como ejemplo no posee una gran audacia formal, sino que su singularidad surge por el hecho de ser aquel que sirvió como detonante de la posterior explosión. Son claras las palabras de Simón Feldman: "(…) mi primera película, mi primer corto, fue hecho en 1954. Se llamó ***Un teatro independiente*** y anticipó un gran movimiento del cortometraje que se produjo después de 1955 (…) Nos largamos a hacerlo con una vieja camarita de 16 mm."19 Como expresamos en otro apartado, este cortometraje nace como un trabajo conjunto del Seminario de Cine de Buenos Aires. En un primer acercamiento, el tema no parece estar fuera de lo común: el funcionamiento completo de un grupo de teatro independiente, desde los ensayos, hasta la representación. Sin

embargo, no resulta fortuita tal elección al tratarse de un cortometraje proveniente de la esfera de producción independiente. Tampoco debemos olvidar los intercambios entre las distintas artes, acción que se acentuará aún más en la década del sesenta. Es decir, la forma de producción independiente es común al teatro y al cine, salvando las diferencias propias de cada categoría.

Asimismo, el fenómeno del teatro independiente en Argentina, si bien comienza en los años treinta con la fundación del Teatro del Pueblo, experimenta su auge en los cincuenta con la proliferación de grupos y escuelas, muy similar a la situación que estaba viviendo el cine en aquellos años. Ambos son parte de esta renovación cultural y, como un gesto propiamente moderno, hay que reflexionar sobre ello.

En cuanto a lo formal rescatamos algunos recursos: la presencia de una banda sonora rítmica al tiempo que la banda de imagen nos muestra al grupo trabajando, la repetición de escenas, la aceleración de la imagen en el momento en que se realizan los trámites administrativos correspondientes para llevar adelante un espectáculo. La mostración del artificio y la inclusión de música disonante son también recursos de estilo que están en consonancia con el espíritu de una nueva época.

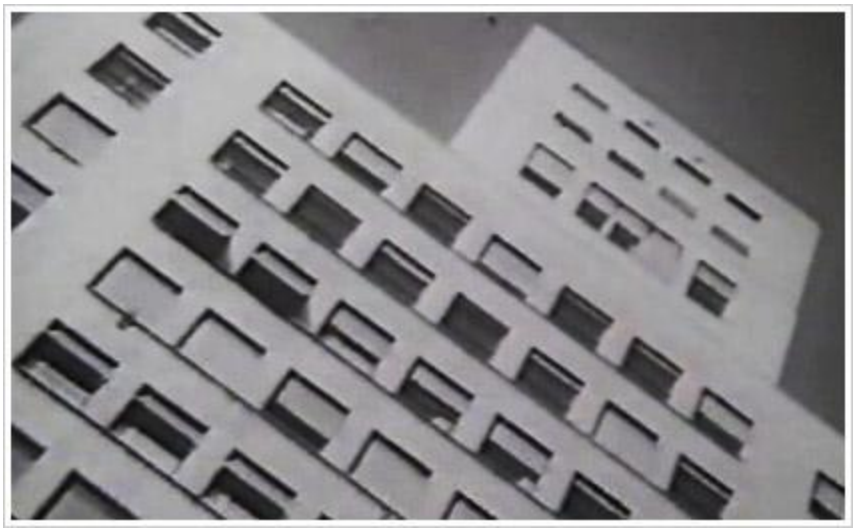
Simón Feldman, además de ser el precursor del movimiento cortometrajista, quizás fue uno de los pocos que continuó su carrera en el cortometraje. Realizó dos largometrajes claves para la *Generación del sesenta* – ***El negoción*** (1959) y ***Los de la mesa 10*** (Feldman, 1960) – pero son más de quince cortos los que se incluyen en su filmografía. Ambos largometrajes trabajan sobre cuestiones de la Argentina del momento, también utilizan aquellos aspectos formales que hemos mencionado. Empero, el hecho de el mismo Feldman haya elegido continuar su quehacer artístico en el cortometraje, nos permite retomar la interrogante que plantea al corto, no sólo como una etapa de formación y experimentación que antecede al largometraje, sino como un género autónomo y completo en sí mismo, capaz de sostener y representar con sus propias leyes una ola de transformación y novedad.

Tire Dié (Fernando Birri, 1956-58), considerada la primera encuesta social, surge como un proyecto colectivo del Instituto de Cine de la Universidad Nacional del Litoral. Es una obra fundacional del Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano que denuncia la miseria en la que viven los habitantes de los barrios periféricos de Santa Fé. El eje central del film es el “tire dié”: el ritual diario en donde los niños se acercan a las vías del tren para pedir una moneda a los pasajeros. Aquí también aparece la metáfora del tren como símbolo del progreso que sólo es alcanzado por algunos sectores de la población. La *voice over* del comienzo, sobre un plano aéreo de la ciudad de Santa Fé, arroja datos y estadísticas importantes partiendo de la economía capitalista mundial, datos que contrastan con la miseria y el subdesarrollo que escapan a cualquier herramienta de análisis imperialista. Resumiendo, la propuesta central es generar un cine realista, crítico, popular y nacional, que posibilite por un lado denunciar el subdesarrollo, pero que al mismo tiempo permita rescatar los valores de aquellos sectores que hasta el momento no habían tenido derecho a la

imagen. La utilización de equipamiento liviano, la filmación en exteriores y la cámara puesta a la altura de la mirada humana –rasgos propios del neorrealismo italiano– van a ser constantes en la filmografía de Birri, tanto en el cortometraje como en el largo.20

Buenos Aires (David José Kohon, 1958) es una clara síntesis de renovación tanto temática como formal. Si nos adentramos en el plano del contenido, ya desde el título podemos apreciar quién será el verdadero protagonista del cortometraje: la ciudad. Pero este no capta sólo la modernidad de la ciudad, sino también la pobreza de sus alrededores. Desde el comienzo se presentan dos mundos disímiles que en principio parecerían estar totalmente separados, marcados por la oposición de dos ritmos audiovisuales diferentes. Mahieu señala en torno a este cortometraje que "(…) un tono que oscilaba entre la encuesta social y el film vanguardista encontraba una feliz síntesis expresiva, aunque con cierto esquematismo en su oposición rítmica de dos mundos en conflicto."21 Si bien la oposición rítmica es evidente, el esquematismo se rompe desde el momento en que comienza a fluctuar la frecuencia con la que se traspasa de un mundo a otro y, también, por la variación de la duración y la cantidad de planos en exposición de cada uno. El vanguardismo en el modo de exponer ambos mundos se completa con un marcado montaje sonoro, alternando una música vertiginosa plagada de timbres agudos –para representar la dinámica de la ciudad– y una banda sonora oscura, apagada, sostenida por sonidos graves, en relación a las zonas de miseria.

El cortometraje se inicia con distintos puntos de vista de la ciudad a través de tomas y angulaciones poco comunes: tomas aéreas, planos cenitales, contrapicados excesivos de los edificios. Los planos tienen una duración normal, captando el ritmo de la ciudad: la gente y el transporte. En seguida, una especie de *zoom out* seguido de un *travelling* horizontal y un cambio en la banda sonora, nos trasladan al ámbito de la pobreza y la miseria. La experimentación formal no se detiene: luego de una panorámica que recorre el lugar, la cámara se queda con los niños –gran protagonista del neorrealismo y de los Nuevos Cines– que miran a cámara y sonríen, dando cuenta del artificio y la convención del cine, totalmente prohibido en el cine industrial. Nuevamente el *zoom out* nos permite salir de un espacio y pasar a otro, esta vez seguido de un barrido que instala un plano inclinado en contrapicado de un edificio y la consiguiente modificación en la banda sonora. La música vertiginosa entra en sintonía ahora con un montaje acelerado que dinamiza el recorrido por la ciudad. Acto seguido, la cámara vuelve a contemplar la zona de pobreza y, a continuación, presenciamos un plano que, a nuestro entender, marca el quiebre con cualquier intento de catalogar al film como una polarización esquemática: a partir de un plano de los edificios, la cámara realiza un *travelling* descendente en donde se encuentra la zona de pobreza. Por primera vez, el film unifica a los dos mundos en un solo espacio contiguo. En adelante, el montaje alternado entre uno y otro se acelera y toma pocos planos para cada lado.



Antes de continuar con el análisis lineal del cortometraje, detengámonos en estos recursos expresivos que mencionamos. Siguiendo la línea de pensamiento de David Bordwell en "La narración de arte y ensayo",22 una de las características de este cine –claramente emparentado con el cine moderno de los años sesenta– es la presencia del comentario narrativo abierto. En palabras del autor: "el observador busca aquellos momentos en que el acto narrativo interrumpe la transmisión de la información de la historia y aclara su papel."23 Algunos de los recursos de estilo que pueden tomarse, según el autor, como comentario narrativo son un ángulo inusual, un movimiento de cámara sorprendente, un corte acentuado. En otras palabras, se corresponde al momento en que la enunciación se hace manifiesta y autoconsciente. En cierta forma hay un cuestionamiento de la realidad pro-fílmica al mostrar que se trata de una construcción. Entonces, los planos inclinados y en contrapicado de los edificios, los barridos de la cámara y las miradas a cámara, hacen manifiesta la instancia enunciativa, llevando a cabo una autorreflexión de los medios de expresión, rasgo central de la Modernidad.

Retomando la línea narrativa del film, continúa con un movimiento sinuoso de la cámara que busca directamente a una muchacha –claro ejemplo del comentario narrativo abierto donde el punto de vista de la cámara no se corresponde al de ninguno de los personajes, y sin embargo denota cierta subjetividad–. Luego de varias alternancias entre uno y otro mundo, asistimos al primer signo de puntuación del cortometraje –un fundido a negro– que agregará un nuevo tópico: el trabajo. Es de noche, y un joven se levanta a trabajar. La figura del telar, la fábrica y el cartero se intercalan con imágenes de la ciudad y del transporte, manteniendo el ritmo frenético en torno a lo visual y a lo sonoro, con planos cortos y angulaciones raras; llevando el movimiento de las máquinas y las ruedas de la ciudad al ritmo de la banda sonora. Y es justamente el tema del trabajo que desmiente cualquier esquematismo posible, ya que las personas que muestra la cámara en su quehacer laboral en la ciudad son aquellas que viven en las zonas de miseria. Este es otro punto de contacto entre el lugar de la ciudad y el lugar de la pobreza. El cortometraje concluye con la gente que vive en el asentamiento, diciendo a cámara: "Sí señor, yo vivo aquí", al tiempo que vemos imágenes de un grafiti en la pared con la inscripción de Frondizi –presidente de los argentinos en ese período– siendo borrado. La denuncia explícita del final abandona el ritmo agobiante del resto del film, para instalar una pausa y arremeter con una dura crítica social, mostrando las pésimas condiciones en que vive la gente. Y por último, una coda pesimista donde se ven frustradas las expectativas puestas en el gobierno desarrollista de Frondizi, que recién comienza pero que ya irradia desconfianza.

Resumiendo, la reflexión sobre la forma y la crítica social hacen de ***Buenos Aires*** un claro ejemplo de síntesis expresiva de las nuevas tendencias, rasgos que se asentarán por completo en los films modernos de los años sesenta.

David José Kohon incursionó posteriormente en el largometraje de ficción –siendo uno de los representantes de la *Generación del sesenta*– y sus dos películas más importantes son ***Prisioneros de una noche*** (1960) y ***Tres veces Ana*** (1961), en las que se presentan muchos de los caracteres que analizamos en el cortometraje***Buenos***

Aires. La primera plantea también dos mundos, el de las afueras de Buenos Aires y el de las luces de la ciudad, y el tren que sirve de encuentro para Elsa y Martin, una chica bonita y un peón, ambos sumergidos en la miseria y que abandonan el trabajo para inmiscuirse en la vida nocturna de la ciudad. La segunda, dividida en tres episodios, cuenta tres historias sobre mujeres atadas por los condicionamientos culturales. 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, al tiempo que evidencian el carácter convencional del cine. Las tres historias contienen planos inclinados, cámaras subjetivas, imágenes mentales, repeticiones, movimientos giratorios de cámara y disyunciones espacio-temporales, por ejemplo la simultaneidad de dos tiempos distintos en un mismo espacio. La utilización de estos recursos formales colabora con el deseo de romper con los viejos paradigmas de la familia, el casamiento y el trabajo.

En ***Contracampo*** (Rodolfo Kuhn, 1958) vemos nuevamente una gran audacia en la esfera de la experimentación formal. Los sonidos disonantes del comienzo –música concreta de Tirso de Olazábal– acompañan a la banda de imagen que proyecta un plano de la naturaleza con sobreimpresión de las luces de la ciudad por la noche. Los planos inclinados de los carteles luminosos anticipan la mirada subjetiva que recorrerá este cortometraje. Luego de los créditos vemos a un hombre que deja la pesca y comienza a caminar. En todo su trayecto la mirada subjetiva del personaje se hará presente en la imagen, pero también el comentario narrativo abierto tomará su lugar: el hombre tira un cigarrillo a la calle y la cámara se corre hacia donde este cayó. La expresión subjetiva es clara: vemos un primer plano del rostro del personaje y a la cámara que tiembla. Acto seguido nos damos cuenta que está en una montaña rusa. O por ejemplo, la cámara que sigue la mirada del hombre y, en un segundo plano, podemos observar los carteles luminosos de la ciudad, en movimiento y a través de un plano inclinado.

Contrapicados, tomas cenitales y movimientos giratorios de la cámara, completan la gama de recursos que plasman la subjetividad en la imagen. En cuanto al tema, el personaje vive en una pensión, no tiene dinero, busca trabajo y recorre la noche. Mahieu dice que "(…) ***Contracampo*** intenta un ambicioso relato simbólico de la relación campo-ciudad. Indudablemente el film no está logrado, sobre todo en su débil desenlace."24 Lo interesante del desenlace vuelve a ser el trabajo sobre la forma: el personaje principal junto con otro hombre hablan mientras tocan la guitarra, pero en vez de utilizar el campo-contracampo, ambos están sentados uno al lado del otro y la cámara se corre horizontalmente en un movimiento rápido hacia quien tiene la palabra. Es un recurso bastante peculiar que renueva la forma de filmar un diálogo.

Luz… cámara… acción (1959), del mismo director, toma como tema la reflexión sobre el propio hacer cinematográfico: el recorrido del film desde el nacimiento de la idea, pasando por su filmación, hasta su proyección en el cine. No estamos totalmente de acuerdo con la afirmación de Mahieu, cuando expresa que "(…) ***Luz, cámara, acción***, evidencia una soltura profesional en el manejo del lenguaje fílmico, pero no puede considerarse sino un promisorio ejercicio formal".25 Podríamos decir que la experimentación formal aparece como tema principal del cortometraje antes mencionado. Sin embargo, este film aporta el plus de poner en evidencia el carácter convencional del séptimo arte, muestra artificios como visualizar la misma escena filmada y vista desde distintos ángulos –en toma cenital desde los decorados, desde el lugar del espectador, desde el set de filmación y desde la sala de montaje–. Y no sólo se muestra el artificio, sino que se nos enseña cómo se pone en juego: la improvisación de una lluvia, el armado de una manifestación, el accionar con el fuego.

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. Otro trabajo de Kunh, ***Los jóvenes viejos***(1961), es un claro ejemplo para observar estas características.

Moto Perpetuo (Osías Wilenski, 1959) es un collage de expresiones suscitadas por un pianista y su melodía: personas cambiándose, bajando y subiendo escaleras, la muchedumbre en un bar, planos cortos de gente durmiendo y despertándose; todo al ritmo de un montaje dinámico en sintonía con la banda sonora. El recurso de la cámara baja, la toma cenital y la repetición de acciones, colaboran en este experimento de composición: el momento de inspiración para escribir una partitura equivale al montaje final del film, verdadero instante de creación de una obra cinematográfica. Como señala Mahieu, "Wilenski orienta su obra hacia una expresión personal y vanguardista (…) ***Moto Perpetuo*** (…) posee auténtica simpatía y libertad expresiva".26

En ***El amigo*** (Leonardo Favio, 1960) pone como protagonista a un chico, motivo siempre presente en su filmografía. Este trabaja en la feria como limpiabotas y le intenta robar el juguete a un chico de otra clase social. De un momento a otro, vemos cómo el limpiabotas es el que aparece bien vestido y con el juguete en mano, y el otro chico es el que se acerca, en este caso, para jugar. Al principio se niega, pero luego accede y se hacen amigos. Toda esta larga secuencia está mediada por planos inclinados y cámaras subjetivas, dando cuenta del carácter fantasioso de la imagen. Finalmente vemos al limpiabotas en su realidad, limpiándose los ojos, dándonos a entender que todo ha sido un sueño. Como conclusión, el chico le cuenta al padre que tiene un amigo y ambos reflexionan acerca del valor de la amistad. La sensibilidad y la emoción, así como la pureza en el manejo técnico y formal serán características que acompañarán a Favio desde su debut en el largometraje con***Crónica de un niño solo*** (1965), y que ya podemos apreciar en este cortometraje.

Crimen (Ricardo Becher, 1962) trata sobre un obrero que trabaja en la construcción y que va a un bar a planear cómo hacer un asesinato. A pesar de la simpleza en el contenido, formalmente está absolutamente pensado. El joven juega con una mosca en su vaso de leche, la empuja hacia adentro y, repentinamente, pasamos a un plano donde está ahorcando a una mujer; se rompe un espejo, se congela la imagen, y nos trasladamos a un plano estático de la mosca y el vaso, al tiempo que escuchamos una fuerte bocina. Este tipo de imágenes mentales es muy utilizado en el cine moderno para expresar la subjetividad del personaje. El propio director lo explica de esta manera:

> A diferencia del *flash-back*, que es retroceder en el tiempo, el *flash-in* es la interiorización repentina: ir de pronto a ver lo que el personaje piensa o fantasea. Yo quería hacer un experimento formal: realizar un *flash-in* que fuera muy breve, pero que estuviera hecho con muchos planos. Y quería contrastar muy fuertemente el modo narrativo del mundo real con el modo narrativo de lo interno, de modo tal que el *flash-in* arrancara de su estado contemplativo al espectador y terminara antes de que este pudiera reaccionar. Para eso usé recursos que podríamos llamar tramposos, como no sincronizar totalmente el *flash-in* sino colocar sólo algunos ruidos fuertes. Así que, entre el pase de la luz a la oscuridad, la cámara en mano, la velocidad del montaje y el uso del sonido, se daba la impresión de algo brusco y brevísimo, cuando en realidad todo estaba desarrollado y planificado 27.

En ***Tiro de Gracia*** (1969), uno de los largometrajes más importantes de Becher, emplea este mismo recurso a lo largo de todo el film, pero allí deja de haber diferencia alguna entre el mundo exterior y el interior.

Palabras finales

Concluimos este artículo entonces, demostrando de qué modo la renovación que puede observarse en el cine y en la cultura de los años sesenta en la Argentina, comienza a gestarse en la década previa. La caída del gobierno de Perón en 1955, el debilitamiento de la industria cinematográfica, la formación de grupos y talleres de creación independiente, junto a la labor de los cine-clubes y la posterior concreción de la nueva ley de cine, hicieron posible el auge del movimiento cortometrajista, el cual plasmó en sus obras el deseo de liberación e innovación, tanto a nivel formal como temático, anticipando la exploración y reflexión llevada a cabo por el Nuevo Cine Argentino, a inicios de los años sesenta.

Resta por resolver el interrogante planteado acerca de la autonomía del cortometraje. La permanencia de varios realizadores en el cortometraje a lo largo de su carrera, así como la alternancia de otros entre el largo y el corto, y aquellos que retornaron a éste luego de una estadía en el largometraje, quiebra la noción del film corto como una mera etapa de aprendizaje, y constituye una primera premisa que corrobora el postulado sobre la autonomía del mismo. Simón Feldman, Fernando Birri, Osías Wilenski y Enrique Dawi, se iniciaron en el cortometraje, y si bien incursionaron en el largometraje con films claves como la mencionada ***Los de la mesa 10*** (Feldman) o***Los inundados*** (Birri, 1962), hicieron su carrera cinematográfica en el corto. Raymundo Gleyzer, alternó cortometrajes y

largometrajes. Jorge Prelorán, realizó una carrera prolífica únicamente en el cortometraje. Rodolfo Kuhn, iniciado en el corto y desarrollado en el largo, vuelve al film de corta duración durante el cine político. Estos son sólo algunos ejemplos que nos muestran que el cortometraje no es únicamente una etapa inicial que debe superarse en la filmografía de un director.

Si bien algunos realizadores utilizaron el corto como medio de aprendizaje y pasaje al largometraje, muchos de ellos continuaron trabajando con los mismos temas y formas de expresión, que ya habían construido plenamente en el corto, lo que demuestra el valor artístico del mismo como pieza autónoma. Y este es justamente el segundo y último tópico que tomamos en el camino hacia la autonomía. Todos los textos fílmicos analizados anteriormente, ya sean de realizadores que desarrollaron su carrera íntegramente en el corto o de quienes hayan pasado luego al largometraje, muestran al cortometraje como un objeto regido por sus propias leyes, o mejor dicho, como una práctica libre y creativa. Aquellas características del corto como la libertad artística y la independencia económica, se convirtieron en pilares de una práctica continuada y autónoma, que permitieron la experimentación y exploración de nuevos temas y formas.

De este modo, se generó un puente directo con las propuestas que el cine moderno argentino de largometraje comenzaría a desarrollar entrada la década del sesenta. Por último, esta noción de la autonomía del cortometraje lleva a indagar sobre la particular relación que el film corto mantuvo con la modernidad cinematográfica, pero esta reflexión escapa a los propósitos de este artículo.

CITAS Y NOTAS

1 Paula FÉLIX-DIDIER, “Introducción”, Fernando Martín Peña (ed.), *60 Generaciones. Cine argentino independiente*, Buenos Aires, Malba-Colección Constantini, 2003, pág. 12.
2 José Agustín MAHIEU, *Historia del cortometraje argentino*, Santa Fé, Editorial Documento del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, 1961, pág. 23.
3 El cine-club Gente de Cine publicó la revista *Gente de Cine* entre 1951 y 1957, con 44 números. El cine-club Núcleo editó la revista *Tiempo de Cine* entre 1960 y 1968, con un total de 23 ejemplares.
4 Para más información sobre la situación del cine durante el Gob. de Juan Domingo Perón, consultar el libro de KRIGER, Clara, *Cine y peronismo. El estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.
5 Simón FELDMAN, *La generación del 60*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, INC, Legasa, 1990, pág. 40.
6 MAHIEU, op. cit., pág. 57.
7 Claudio ESPAÑA (Comp.), *Cine argentino, modernidad y vanguardias 1957/1983*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2005, vol. I, pág. 71.
8 El decreto ley 62/57 insistía en la obligatoriedad de exhibir películas nacionales, estímulo proteccionista que venía del peronismo.
9 ESPAÑA, op. cit., pág. 74.
10 MAHIEU, Ibíd., pág. 47.
11 Leandro LISTORIT, “El cortometraje en los 60”, Fernando Martín Peña (ed.), *60 Generaciones. Cine argentino independiente*, Buenos Aires, Malba-Colección Constantini, 2003, pág. 298.
12 Domingo DI NÚBILA, *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, Edición Cruz de Malta, 1959, vol. II, pág. 244.
13 MAHIEU, Ibíd., pág. 45.
14 Ken COOPER, Pat & DANCYGER, *El guión de cortometraje*, Madrid, Instituto oficial de Radio y Televisión, 1998, pág. 9.
15 MAHIEU, Ibíd., pág. 68.
16 COOPER, Ibíd., pág. 13.
17 MAHIEU, Ibíd., pág. 12.
18 En el año 1958 se realizaron 35 cortometrajes; en 1959, 60; en 1960, 25; en 1961, 10; y en 1962 subsidios del Instituto remontan la producción de cortos que llega a 55.
19 AA. VV., “Simón Feldman”, Fernando Martín Peña (ed.), *60 Generaciones. Cine argentino independiente*, Buenos Aires, Malba-Colección Constantini, 2003, pág. 103.
20 Ver ***Los inundados*** (Fernando Birri, 1961).
21 MAHIEU, Ibíd., pág. 28.

22 David Bordwell, “La narración de arte y ensayo”, *La narración en el cine de ficción*, Madrid, Paidós, 1996.
23 David Bordwell, “La narración de arte y ensayo”, *La narración en el cine de ficción*, Madrid, Paidós, 1996, pág. 209.
24 MAHIEU, Ibíd, pág. 66.
25 Ibídem.
26 Ibíd., 64-65.
27 AA. VV., “Ricardo Becher”, Fernando Martín Peña (ed.), *60 Generaciones. Cine argentino independiente*, Buenos Aires, Malba-Colección Constantini, 2003, pág. 56.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV., “David José Kohon” (entrevista), en: Fernando Martín Peña (Ed.), *60 Generaciones. Cine argentino independiente*, Buenos Aires, Malba-Colección Constantini, 2003.
- ----------, “Ricardo Becher” (entrevista), en: Fernando Martín Peña (Ed.), *60 Generaciones. Cine argentino independiente*, Buenos Aires, Malba-Colección Constantini, 2003.
- ----------, “Rodolfo Kuhn” (entrevista), en: Fernando Martín Peña (Ed.), *60 Generaciones. Cine argentino independiente*, Buenos Aires, Malba-Colección Constantini, 2003.
- ----------, “Simón Feldman” (entrevista), en: Fernando Martín Peña (Ed.), *60 Generaciones. Cine argentino independiente*, Buenos Aires, Malba-Colección Constantini, 2003.
- BIRRI, Fernando, *La escuela documental de Santa Fé*, Rosario, Prohistoria Ediciones, 2008.
- BORDWELL, David, “La narración de arte y ensayo”, en: *La narración en el cine de ficción*, Madrid, Paidós, 1996.
- COOPER, Pat & DANCYGER, Ken, *El guión de cortometraje*, Madrid, Instituto oficial de Radio y Televisión, 1998.
- DI NÚBILA, Domingo, *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, Edición Cruz de Malta, 1959, Vol. II.
- ESPAÑA, Claudio (Comp.), *Cine argentino, modernidad y vanguardias 1957/1983*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2005, Vol. I.
- FELDMAN, Simón, *La generación del 60*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, INC, Legasa, 1990.
- FÉLIX-DIDIER, Paula, “Introducción”, en: Fernando Martín Peña (Ed.), *60 Generaciones. Cine argentino independiente*, Buenos Aires, Malba-Colección Constantini, 2003.
- GAUDREAULT, André & JOST, François, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1995.
- LISTORTI, Leandro, “El cortometraje en los 60”, en: Fernando Martín Peña (Ed.), *60 Generaciones. Cine argentino independiente*, Buenos Aires, Malba-Colección Constantini, 2003.
- MAHIEU, José Agustín, *Historia del cortometraje argentino*, Santa Fé, Editorial Documento del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, 1961.

FILMOGRAFÍA

- Leonardo Favio, *El amigo*, Argentina, 1960, (cortometraje).
- David José Kohon, *Buenos Aires*, Argentina, 1958, (cortometraje).
- Rodolfo Kuhn, *Contracampo*, Argentina, 1958, (cortometraje).
- Ricardo Becher, *Crimen*, Argentina, 1962, (cortometraje).
- Leonardo Favio, *Crónica de un niño solo*, Argentina, 1965, (largometraje).
- Simón Feldman, *Los de la mesa 10*, Argentina, 1960, (largometraje).
- Fernando Birri, *Los inundados*, Argentina, 1961, (largometraje).
- Rodolfo Kuhn, *Los jóvenes viejos*, Argentina, 1961, (largometraje).
- Rodolfo Kuhn, *Luz… cámara… acción*, Argentina, 1959, (cortometraje).
- Osías Wilenski, *Moto Perpetuo*, Argentina, 1959, (cortometraje).
- Simón Feldman, *El negoción*, Argentina, 1959, (largometraje).
- David José Kohon, *Prisioneros de una noche*, Argentina, 1960, (largometraje).
- Simón Feldman, *Un teatro independiente*, Argentina, 1954, (cortometraje).
- Fernando Birri, *Tire Dié*, Argentina, 1956-58, (cortometraje).
- Ricardo Becher, *Tiro de gracia*, Argentina, 1969, (largometraje).
- David José Kohon, *Tres veces Ana*, Argentina, 1961, (largometraje).

Javier Cossalter. Es Licenciado en Artes Combinadas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (Argentina). A su vez integra el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE). Se ha presentado en diversos congresos nacionales e internacionales y ha publicado críticas y artículos de cine en revistas digitales como por ejemplo: *El Ángel exterminador*, *Imagofagia* y *Cine Documental*.