

## **Testimonio, contra-información y denuncia: el corto documental en Argentina en los años sesenta y setenta**

por Javier Cossalter\*

**Resumen:** El presente texto tiene por objetivo analizar un corpus de cortometrajes documentales argentinos entre 1966 y 1976 –y su inserción dentro del contexto cinematográfico, cultural y político nacional– con el propósito de examinar el papel que llevó a cabo el film breve en la lucha contra la opresión, represión y dependencia imperialista. El estudio de la posición del cortometraje en nuestro medio junto con la labor de las escuelas de cine, así como la incorporación y adaptación de modelos y recursos extranjeros –variantes del documental, innovaciones estéticas–, enriquecerán el análisis de los textos fílmicos y nos permitirán esbozar las especificidades locales y vinculaciones transnacionales del cortometraje documental en el período señalado.

**Palabras Clave:** cortometraje, documental, testimonio, agitación política, transnacionalismo.

**Abstract:** This article analyzes a corpus of Argentine short documentaries produced between 1966 and 1976 –and its insertion into the national cultural, political and filmmaking context– in order to examine the role of the short film in the struggle against oppression, repression and imperialist dependence. Research about the place of the short film, and the role of film schools in our country, as well as of the incorporation and adaptation of foreign models and resources, such as documentary options and aesthetic innovations– enriches the analysis of film texts and allows us to outline the short documentary's local specificities and transnational links in the aforementioned period.

**Key words:** short film, documentary, testimony, political unrest, transnationalism.

## Introducción

Hacia finales de los años cincuenta, la paralización de la industria cinematográfica junto con una transformación en el campo cultural que incluyó la participación activa de los cineclubs, talleres de cine y la creación de escuelas de cine dependientes de universidades nacionales, derivó en una profusión de cortometrajes de carácter alternativo –en oposición al canon institucionalizado– que plantearon una renovación en el plano temático, estético y productivo. Si bien a comienzos de la década del sesenta la experimentación con el lenguaje fílmico proveniente de los llamados Nuevos Cines europeos fue la marca pregnante del cine corto argentino, la corriente social y política se iniciaba por aquel entonces de la mano de las escuelas de cine. El cortometraje, en ese momento marginado del ámbito comercial e industrial, se perfiló como un vehículo efectivo de expresión y acción. El golpe de estado autoproclamado Revolución Argentina en 1966 produjo una radicalización política del medio cinematográfico que continuó su desarrollo –de forma clandestina mayormente– hasta el golpe de estado de 1976. Es en este período durante el cual la elección del cortometraje documental como dispositivo de concientización y transformación se volvió prácticamente unánime.

En este sentido, el objetivo del presente trabajo consiste en tomar un corpus variado de textos fílmicos documentales de cortometraje entre 1966 y 1976,<sup>1</sup> en pos de analizar el papel que este llevó a cabo en la lucha contra la opresión, la marginalización, el hambre y la dependencia del poder imperialista. A partir del análisis de los componentes enunciativos y expresivos –en gran parte innovadores, autoconscientes y experimentales, y en una relación estrecha con

---

<sup>1</sup> La selección de cortometrajes es la siguiente: *Hachero nomás* (Patricio Coll, Jorge Goldenberg y Luis Zanger, 1966); *Olla popular* (Gerardo Vallejo, 1968); *Pescadores* (Dolly Pussi, 1968); *Argentina, Mayo de 1969: los caminos de la liberación* (Realizadores de Mayo, 1969); *La memoria de nuestro pueblo* (Rolando López, 1970-72); *Swift* (Raymundo Gleyzer, 1971); *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: la huelga obrera en la fábrica INSUD* (Cine de la Base, 1974); *Monopolios* (Miguel Monte, 1975)

los Nuevos Cines– de los films de corta duración –como el uso del testimonio de sectores marginados, la presencia del montaje en contrapunto y la inclusión de recursos de distanciamiento, entre otros– podremos dar cuenta del grado de efectividad de la práctica de cortometraje en sus fines contra-informativos, de denuncia y llamado a la acción.

Por otra parte, la productividad de las modalidades del documental acuñadas en el viejo continente y los rasgos estéticos renovadores, nos llevarán a reflexionar sobre las apropiaciones foráneas. Asimismo, ejemplos como *Hachero nomás*, *Swift* y *Monopolios*, que se estructuran en torno al rescate de sectores subalternos y la lucha antiimperialista, nos permitirán interrogarnos acerca de la posibilidad de considerar una matriz de representación común a los países latinoamericanos durante dicho período, y estudiar de este modo los intercambios y especificidades de nuestra práctica local.

### **El corto y su posición en el campo cinematográfico y cultural local**

Desentrañar el papel del cortometraje en la época consignada implica conocer –al menos de modo sintético y conciso– el desarrollo del corto argentino en períodos anteriores.

El cine nació de forma breve, con las vistas de los hermanos Lumière. En el ámbito local, fue el francés Eugenio Py quien realizó la primera vista documental sobre la bandera argentina en Plaza de Mayo. Sin embargo, no sería apropiado –desde nuestro punto de vista– utilizar aquí el término “cortometraje”, puesto que era el único metraje posible hasta entonces. A medida que fueron surgiendo los primeros largometrajes –promediando la segunda década del siglo pasado– las temáticas y funciones de unos y otros comenzaron a marcar caminos diversos hasta que, con la consolidación de la industria cinematográfica en los años treinta y la institucionalización del canon “largometraje de ficción”, las fronteras de ambas prácticas quedaron asentadas.

Sin embargo, desde aquellas primeras vistas podemos rastrear los orígenes de “lo documental” en el cine. Estas consistían en breves situaciones, ya sea cotidianas o relacionadas con eventos públicos, contenidas en un solo plano. Otra modalidad hizo su aparición en estos primeros momentos. Como expresa Susana Allegretti: “En una vertiente más ligada a la información, se encuentran las denominadas actualidades que representan acontecimientos recientes de interés público –políticos, militares, sociales, culturales, deportivos, etc.– según una práctica análoga a la del periodismo gráfico” (Marrone y Moyano Walker, 2006: 18). En estas, a diferencia de las vistas, había una intencionalidad narrativa, secuencial, desarrollada en varios planos a través de un montaje sencillo.

En los años veinte llegó el noticiario. *Film Revista Valle* fue el primero de ellos y funcionó durante más de diez años. La estructura del mismo era similar a la de la prensa escrita, puesto que las noticias se presentaban en bloques, sin nexos temáticos y con títulos indicativos. La duración variaba entre los cinco y los diez minutos. Cabe destacar que tanto *Cinematografía Max Glücksmann* y *Cinematografía Valle* –ambas productoras de actualidades y noticiarios en esta etapa inicial– operaron como empresas independientes sin aportes del Estado.

La fuerte incidencia del Estado en el control de los medios de comunicación se produjo globalmente en los años treinta. En Argentina, “hacia 1940 se consolida la realización de noticiarios sonoros por parte de productores privados. En 1938 aparecieron los noticiarios Grafotón, AGA Film y Sucesos Argentinos, que fueron los primeros noticiarios sonoros de aparición regular” (Marrone y Moyano Walker, 2006: 72). Posteriormente, durante el gobierno de Perón, serían estas mismas empresas las que financiaran los documentales institucionales, difusores de las obras del gobierno y promotores del prototipo de hombre de aquella “Nueva Argentina” que el peronismo quiso construir. En 1943, durante la presidencia del General Pedro Ramírez, se creó la Subsecretaría de Informaciones y Prensa –tendiente a regular las relaciones

entre el Estado y los medios masivos. Ya en 1949 y bajo la dirección de Raúl Alejandro Apold, este organismo se convertiría en el principal instrumento de propaganda gubernamental.

La política proteccionista implementada por el peronismo incidió directamente a la industria cinematográfica, puesto que esta “se vio favorecida por la inyección de dinero proveniente del aumento del gasto público (...) y por la restricción de la exhibición de films extranjeros” (Kriger, 2009: 42). Además de otorgar créditos a largo plazo, se estableció la obligatoriedad de exhibición de films nacionales y principalmente de los noticiarios, en todas las salas. Estos, junto con los documentales de cortometraje, fueron adquiriendo una intensa carga didáctica. Estos últimos compartían con los noticiarios “el tipo de producción industrial debido a su carácter seriado, anónimo y a su formato estándar, así como su alcance masivo, ya que su exhibición se lleva a cabo en las salas cinematográficas” (Marrone y Moyano Walker, 2006: 27). En este sentido, los documentales institucionales eran beneficiarios de todas aquellas medidas proteccionistas que el gobierno impulsaba, destinadas a favorecer a un cine nacional. En cuanto a su estructura, tomaban extractos de los noticiarios, tenían una duración mayor, generalmente estaban circunscriptos a un único tema, y como ya comentamos, su objetivo era difundir las obras de gobierno y los diferentes aspectos del partido mayoritario.

Por último, y como corolario de este repaso, si bien el contenido social estaba presente en todas estas producciones de carácter documental –desde las vistas, pasando por las actualidades hasta los noticiarios y documentales institucionales–, en ellas se representaba una realidad nacional conciliada, homogénea y armónica, en donde los sujetos marginados y los conflictos sociales estaban completamente ausentados.

Como consecuencia de la paralización de la industria cinematográfica hacia mediados de la década del cincuenta –debido a la falta de control dentro de

una política crediticia ilimitada que desembocó en una situación de empresas no consolidadas y pocos estudios en funcionamiento– y a partir de la introducción de nuevas textualidades –foráneas– dentro del campo cultural, se produjo la irrupción de una producción cinematográfica de tipo alternativa –es decir, por fuera del circuito industrial, comercial y oficial– conformada ampliamente por realizaciones de cortometraje. Sin embargo, estas no se circunscribieron a un único tema, formato o registro, ni tampoco a una forma establecida de producción –aportes privados, subsidios, premios, ayudas de instituciones como el Fondo Nacional de las Artes y las escuelas de cine, autoproducciones, etc. La heterogeneidad y variedad fueron una constante. Cortos de ficción, experimentales y documentales<sup>2</sup> plantearon una renovación en el cine nacional, explorando el lenguaje cinematográfico y sus recursos; impulsando una aproximación diferente hacia la realidad inmediata; asumiendo un compromiso social transformador.

En este sentido, el contexto de inscripción del cortometraje a finales de los años cincuenta estaría determinado principalmente por dos factores: la nueva Ley de Protección a la Cinematografía promulgada en 1957 y el surgimiento de las escuelas de cine dependientes de Universidades Nacionales en 1956. En cuanto al primero, el decreto ley 62/57 sancionado por la autodenominada Revolución Libertadora disponía la creación del Instituto Nacional de Cinematografía. Su objetivo era fomentar la producción nacional mediante concursos, créditos, subsidios y premios. Para ello, se estableció la creación del Fondo de Fomento Cinematográfico, que se integraba con un diez por

---

<sup>2</sup> Si bien tomamos la decisión de centrarnos en el cortometraje documental de tipo político – puesto que ha sido una producción central en dicho momento histórico–, resulta necesario mencionar que existieron en el período documentales de corta duración que abordaron otras temáticas, a partir de recursos estéticos explícitamente innovadores. Mencionamos por ejemplo algunos documentales dedicados al arte: *Un teatro independiente* (Simón Feldman, 1954); *Luz... cámara... acción* (Rodolfo Kuhn, 1959) y *Hombre solo* (Fuad Quintar, 1964) –dedicados al teatro, el cine y la pintura– y otros films que presentaron fronteras difusas en cuanto a la posibilidad de categorizarlos bajo el registro puro del documental: *Homero Manzi* (Edmund Valladares, 1964); *Discepolín* (Edmund Valladares, 1966) y *Grupo Grabas - Gráficos de Bs As* (Arnaldo Valsecchi, 1974) –rozando lo experimental–, *Sobre todas estas estrellas* (Eliseo Subiela, 1965) –con estrategias publicitarias y ficcionales.

ciento del precio de las entradas. Ahora bien, en el apartado sobre el cortometraje sólo se establecía la obligatoriedad de exhibición de los noticiarios y se dejaba a cargo del Instituto la regulación de las películas cortas. Las disposiciones tendientes a favorecer la exhibición y el fomento al cine de cortometraje nunca fueron directas y no han sido reglamentadas de forma debida. Es principalmente por este motivo que el cortometraje en los años sesenta ha encontrado su desarrollo por fuera de los canales habituales de producción y distribución: entre ellos, los talleres, los cineclubes y las escuelas.

En segundo lugar, hasta la creación de las escuelas de cine no existía en el país un campo de educación formal dentro del ámbito cinematográfico. El aprendizaje se realizaba en el desarrollo de la práctica misma, al interior de la industria fílmica. Las primeras escuelas de cine no sólo funcionaron como espacios de formación teórica y técnica sino que a su vez brindaron las herramientas necesarias –equipos de filmación y recursos económicos– para la realización de films, y fueron cruciales asimismo en la gestación y promoción de nuevos valores y formas renovadas de aproximarse a la realidad cotidiana a través del dispositivo cinematográfico. El cortometraje sería entonces la principal herramienta de experimentación con el lenguaje, pero también un vehículo efectivo de concientización y transformación de la realidad social. *La Escuela de Cine de la Universidad Nacional de La Plata; el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral y el Departamento de Cine de la escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba* fueron las tres más importantes del período. Las dos primeras, puestas en marcha en el año 1956 y la tercera a partir de 1964. La incorporación de realizadores como docentes invitados, el compromiso social y la utilización del registro documental serían rasgos compartidos por dichos centros formativos. Los avances tecnológicos –equipamiento liviano, película sensible y posteriormente la posibilidad de captar sonido sincrónico– permitieron acercar el cine a sujetos anteriormente marginados. La concepción inicial de Fernando Birri –fundador del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral– de

conformar un cine realista, nacional, popular y crítico, tomaría cierto vuelo en poco tiempo. Sin embargo, la radicalización política acaecida frente al golpe de estado autodenominado Revolución Argentina en 1966 intensificaría los objetivos perseguidos dentro de esta corriente socio-política, instrumentando a través del cortometraje documental la denuncia explícita, la contrainformación y el llamado a la acción.

No obstante, realizadores como Jorge Prelorán –invitado a participar en universidades como la de Córdoba o Tucumán– continuaron produciendo en este período cortos documentales de registro o relevamiento de identidades y comunidades regionales que, sin dejar de transmitir un contenido social y político, carecían de ese sesgo militante y punzante compartido por las obras que acaparan nuestra atención en este trabajo y que analizaremos a continuación.

### **La politicidad en el cortometraje documental argentino. Análisis fílmico**

¿Cuáles son los rasgos del cortometraje que permiten dinamizar cierto carácter político? El aspecto económico, la libertad estética y la efectividad en la relación con el receptor son las cualidades centrales del film breve que lo transforman en un dispositivo eficaz de reflexión y acción. Las dos primeras están estrechamente vinculadas. Como bien señala Guadalupe Arensburg:

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



En nuestro caso puntual, la marginalidad que se desprende de las formas de producción alternativas mencionadas con anterioridad, y los bajos presupuestos propios del metraje breve, derivaron en una libertad tanto de las formas expresivas como del contenido y el mensaje vehiculizado. A su vez, esta posición de independencia económica beneficiaría la apuesta del corto frente a los gobiernos autoritarios. De este modo, la libertad en la confección del film permitió encauzar los objetivos socio-políticos a través de recursos innovadores como el uso de testimonios, la autonomía de la cámara, el montaje autoconsciente, la incorporación de intertítulos, canciones y gráficos, con el propósito de establecer un vínculo directo con la audiencia. La tercera característica deviene en parte de esta estructura libre, pero también de la forma propia e inherente al film de corta duración: la unidad, la precisión, la condensación de los tiempos y la concentración de la acción –sintetizadas en la brevedad de cortometraje– posibilitan que el espectador sostenga una percepción atenta. En palabras de Mariangel Bergese, Isabel Possi y Mariana Ruiz, el espectador adquiere un rol activo puesto que “prevalece en él la idea de fugacidad que lo obliga a mantener una atención constante. Como receptor activo es el que completa los hechos y los personajes, debido a que la información que recibe actúa como disparador de un proceso que culmina en su mente” (1997). Y es justamente esta noción de un proceso activo y vivo; que convoque al pueblo a tomar partido por la situación, aquella que transmitirían los realizadores del cine político por medio del cortometraje. En este sentido, y si bien la duración es una cualidad influyente, podríamos concordar con Paulo Pécora quien expresa que: “Cortometraje es sólo la denominación institucional que se le dio entonces a una obra cinematográfica corta, pero su especificidad no está en su característica física más obvia, sino más bien en su carácter de refugio y espacio de resistencia” (2008: 380).

Como hemos señalado, los objetivos políticos de las obras fílmicas escogidas variaron entre la crítica y la denuncia, la contrainformación y la concientización, culminando en el llamado a la acción y la agitación. Estas diferencias

respondían tanto a la procedencia –política y estética/académica– de los realizadores, como también al contexto particular de producción del film.

En 1966 se produjo el golpe de estado autodenominado Revolución Argentina encabezado por Juan Carlos Onganía (1966-1970), Roberto Levingston (1970-1971) y Alejandro Agustín Lanusse (1971-1973). La disolución de los partidos políticos, el control del Estado, la intervención de las universidades y la reforma del Código Civil, el cese de los subsidios, y la represión moralista fueron labrando un clima de descontento social que desembocó en los acontecimientos vinculados al Cordobazo –y que marcaron la posterior caída de Onganía. Esta suspensión del funcionamiento político, junto con los límites estrictos a los aumentos salariales y las trabas al desarrollo normal de las negociaciones colectivas, derivaron en un contexto desfavorable para la clase trabajadora. Dentro de este marco se erigieron los cortos de aquellos años. *Hachero nomás* (Patricio Coll, Jorge Goldenberg y Luis Zanger, 1966) se produjo en el interior del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral –fundada por Fernando Birri en 1956/57 y con el objetivo inicial de realizar un cine realista, crítico, nacional y popular– y se aboca a la situación del hachero en la provincia de Santa Fe, agravada en estos años, pero cuyos problemas eran de larga data. Una voz *over* narradora informa acerca de La Forestal Argentina S.A., que explotó al máximo las tierras en dicha provincia entre 1948 y 1963, y una vez que agotó las reservas desmanteló las fábricas. Muchos emigraron, otros se quedaron. Y esos otros sólo disponían de su hacha. Luego de imágenes de hacheros talando, estos toman la palabra a través del testimonio en off y frente a cámara. La denuncia contra las pagas ínfimas por parte de los patrones se complementa con aires de desdicha: “yo no tengo nada, el rancho y los hijos”. La crítica y la denuncia al sistema son los objetivos principales de este cortometraje.



La lucha de los trabajadores es también retomada en *Olla popular* (Gerardo Vallejo, 1968), realizada dentro del colectivo cinematográfico clandestino Cine Liberación –conformado hacia mediados de los años sesenta por Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo, quienes concibieron quizás el máximo exponente del cine político latinoamericano: *La hora de los hornos* (1966-68). Este corto de cuatro minutos de duración consiste básicamente en un montaje contrapuntístico entre la banda de imagen –una olla popular en solidaridad de las familias obreras de San Miguel, con primeros planos de los rostros de los niños y ancianos en situaciones alimenticias precarias– y la banda sonora –el himno nacional argentino. La imagen de una mujer amamantando a su bebé –e interpelando directamente al espectador– abre y cierra el relato –por fuera del bloque patrio-sonoro– simbolizando la importancia –y la carencia– de la alimentación básica. La ausencia de una voz que informe –o contrainforme– ubica la concientización audiovisual como acción primordial.

*Pescadores* (Dolly Pussi, 1968) se coloca en esta misma senda y se aproxima de modo claro al film *Hachero nomás*. Ha sido concebido asimismo dentro del Instituto de cine de la Universidad del Litoral, como resultado de tesis de la directora. En esta oportunidad se atiende a las condiciones de vida y de trabajo de los pescadores de las zonas costeras de la provincia de Santa Fe. A través de diferentes testimonios –algunos frente a cámara– se denuncian las condiciones primitivas de explotación del pescado, puesto que los trabajadores no poseen herramientas ni embarcaciones apropiadas. Las perspectivas alentadoras de mejoras en otras zonas de la región son tomadas por la cámara en una escena de conversación libre entre dos pescadores. Asimismo, el relato se complementa con la palabra de acopiadores y especialistas, que confrontan sus posturas con la crítica explícita de los actores marginados.

Por otro lado, *Argentina, Mayo de 1969: los caminos de la liberación* (Realizadores de Mayo, 1969) es un largometraje conformado por cortos que podrían analizarse como bloques autónomos, pero con una temática en común: los acontecimientos acaecidos en Córdoba en Mayo de 1969. En este trabajo participaron Rodolfo Kuhn, Octavio Getino, Humberto Ríos, Enrique y Nemesio Juárez, Eliseo Subiela, Pablo Szir, Mauricio Berú, Rubén Salguero y Jorge Martín (Catú). Resultaría interesante observar los diversos enfoques ideológicos y estéticos que constituyeron esta obra conjunta, puesto que encontraríamos objetivos políticos variados. Rescatemos algunos de ellos.<sup>3</sup> Por ejemplo, Rodolfo Kuhn –que había participado en la denominada Generación del Sesenta a comienzos de la década, con films de ficción que articulaban formas expresivas innovadoras con interrogantes existenciales de una clase media desorientada– no estaba afiliado a ningún partido político pero colaboró con el proyecto mediante un corto –el cual funcionó a modo de prólogo– que

---

<sup>3</sup> Para obtener un análisis del film en su conjunto ver: Campo, Javier (2009), "Revolución doble. *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (Grupo Realizadores de Mayo, 1969), en Lusnich Ana Laura y Pablo Piedras (eds.) *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, Buenos Aires: Nueva Librería.

---

utiliza un montaje irónico en contrapunto entre una banda de imagen con material de archivo sobre conflictos sociales y represión, y una banda sonora en donde una voz *over* con tono ingenuo describe al país como bello. A ello se le suma la metáfora de las palomas en Plaza de Mayo –que no protestan– reforzando el carácter irónico sobre una sociedad que es sumisa y se porta “bien”. A diferencia de los films analizados hasta el momento, la contrainformación y la concientización están aquí mediados por procedimientos narrativos que le quitan todo carácter panfletario. Otro caso es el de Humberto Ríos, que militaba en las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR). Su episodio se denominó “Dos semanas de Mayo”, y consiste en un trabajo periodístico con fotografías extraídas de una revista amarillista, puestas fuera de su contexto originario que, gracias al montaje, las resemantiza. La estructura del relato está conformada principalmente a partir de la unión entre imágenes fijas en primer plano de los cuerpos muertos por la represión –los obreros Máximo Mena y Luis Norberto Blanco; el estudiante de medicina Juan José Cabral–, imágenes de barricadas y acciones represivas, y una voz *over* informativa y explicativa. El propósito central del film es la contrainformación, lograda a través del trabajo de montaje. Desde una postura más combativa y de agitación, posicionamos el cortometraje de Eliseo Subiela: un didáctico –a modo de receta– sobre cómo confeccionar de forma casera una bomba Molotov. Titulado “Didáctico sobre las armas del pueblo”, este episodio pedagógico fue el más efectivo en cuanto a su aprehensión del espectador. Por último, mencionamos el fragmento de Rubén Salguero, que consiste en un homenaje a Emilio Jáuregui –sindicalista de la Confederación General del Trabajo de los Argentinos– muerto por la policía en Buenos Aires. El corto inicia con la lista de los nombres de aquellos caídos en los acontecimientos de Mayo. Luego, las imágenes en movimiento de movilización y protesta, junto con imágenes fijas de represión, se articulan con la voz *over* informativa, expresiva y concientizadora de un militante compañero que pondera la actitud de Jáuregui e invita a la acción: “el verdadero homenaje es continuar abnegadamente con la lucha emprendida por el bien”. Al final, y tras el llamado a responder a la violencia con violencia, se suceden las ya

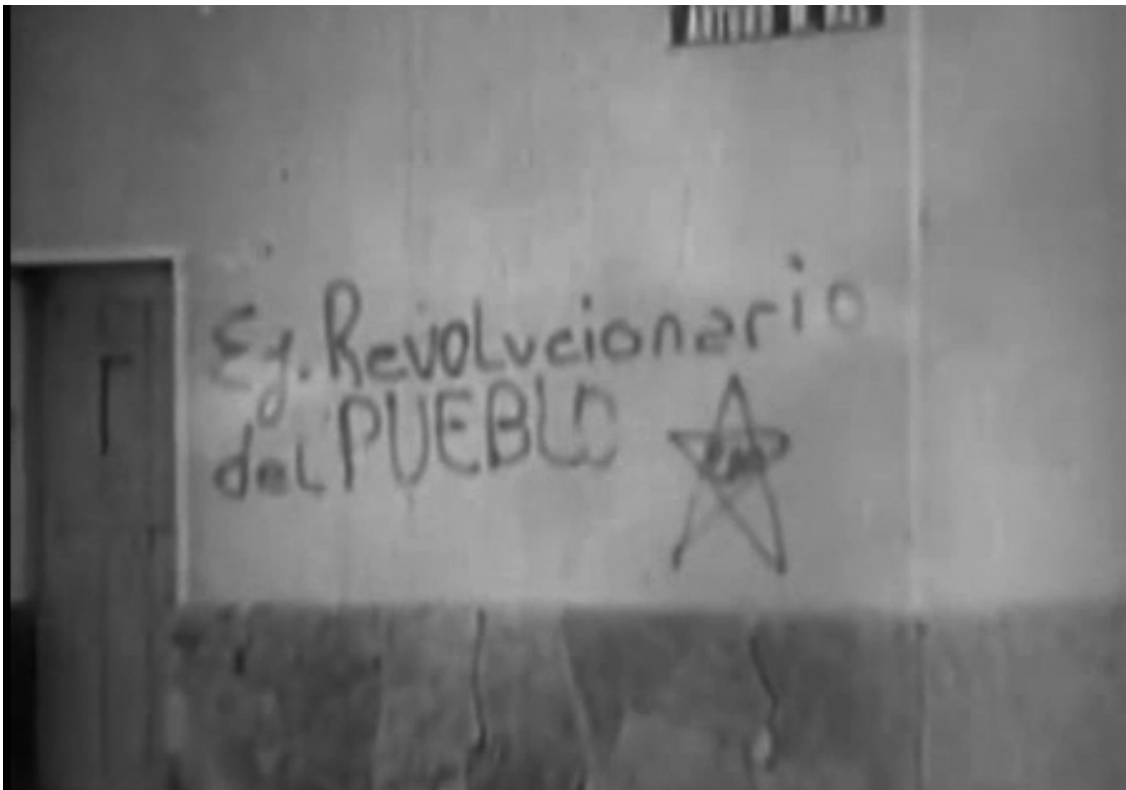
famosos imágenes de la policía retrocediendo frente al avance del pueblo en las calles de Córdoba.



Con la llegada de Lanusse en 1971, si bien se produjo una reapertura del sistema político y se levantó la proscripción del peronismo, los conflictos sociales y los problemas económicos se mantuvieron. La actividad de la guerrilla era intensa. En *La memoria de nuestro pueblo* (Rolando López, 1970-72) –realizada dentro del Instituto de Cinematografía del Litoral– la defensa y el apoyo a Perón son explícitos. El corto arranca con el testimonio de un obrero de Santa Fe que relata la explotación de la clase trabajadora. Luego de imágenes del bombardeo a Plaza de Mayo en 1955, un trabajador peronista expone la situación a través de un extenso discurso, donde propone romper con el diálogo y activar la verdadera lucha: la lucha armada.



Desde una perspectiva ideológica diferente, Raymundo Gleyzer realiza *Swift* (1971), en el marco de una serie de Comunicados producidos por el Partido Revolucionario del Pueblo (PRT) y su brazo armado, el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP). En este film, tanto la voz *over* informativa como la voz del periodista son las que guían la lucha. La detención y el juicio revolucionario al cónsul inglés y gerente del frigorífico Swift Stanley Silverstein son el puntapié inicial para retratar la pésima situación de trabajo de los obreros de la carne – los peor pagados de la industria– y activar la lucha. Mientras la voz narradora arroja datos y comunica los reclamos, el periodista recoge testimonios en la puerta de la fábrica. Finalmente –a partir de imágenes en movimiento de represión– se llama concretamente a la acción: “compañeros, queremos contribuir a la organización y movilización revolucionaria de los trabajadores. Sin la participación activa de las masas es imposible el triunfo”; “argentinos a las armas”.



El arribo de la democracia en 1973 y el ascenso de Perón al gobierno a finales de ese mismo año no calmaron del todo, sin embargo, las aguas. Para 1974 la Triple A –organización paramilitar destinada a eliminar la infiltración marxista, conducida por José López Rega, ministro de Bienestar Social durante la tercera presidencia de Perón– ya había cometido varios asesinatos y actos represivos, anticipando la persecución y el terrorismo perpetuado por la dictadura militar implantada en 1976. En este contexto, los reclamos y la lucha de los trabajadores continuaban. Hacia 1973 Raymundo Gleyzer junto con Álvaro Melián y Nerio Barberis fundaron el grupo Cine de la Base, con el objetivo no sólo de producir films contrainformativos, sino de concretar una distribuidora que llevara las obras a su destinatario real: el pueblo. *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: la huelga obrera en la fábrica INSUD* (Cine de la Base, 1974) apunta a denunciar la muerte de los obreros producto del saturnismo – envenenamiento por plomo– en la fábrica. La voz over informa la situación mediante datos y cifras concretas, pero son las voces de los propios actores



sociales las que exponen las condiciones insalubres de trabajo y proponen una lucha conjunta. En una especie de olla popular, los intercambios entre trabajadores de diferentes zonas son tomados por una cámara autónoma, atenta y observadora. Las experiencias personales y los testimonios individuales son conjugados con elementos narrativos innovadores –como canciones y *graffiti*– con el objetivo de contrainformar, denunciar, concientizar y convocar a la acción.

El último cortometraje que tomaremos es *Monopolios* (Miguel Monte, 1975), que se corresponde justamente con la última producción del Instituto del Litoral, antes de su cierre definitivo. La apuesta frente al imperialismo es clara. Imágenes de pobreza y miseria de los trabajadores son proseguidas por intertítulos sobre fondo negro que aparecen de modo repentino y que dan cuenta de los responsables de esta situación: “al imperialismo capitalista”; “a los monopolios”. Acto seguido, frases de Perón a modo de íntertítulo se articulan con una voz *over* pedagógica que explica el funcionamiento del capitalismo en nuestro país, y una animación paródica –e igualmente pedagógica– sobre los monopolios y el imperialismo.



## ¿Hacia una perspectiva transnacional? Apropiaciones, vinculaciones e intercambios

Las innovaciones tecnológicas de finales de los años cincuenta en Europa y Estados Unidos –el equipamiento liviano, la película de mayor sensibilidad y la posibilidad de captar sonido sincrónico– introdujeron nuevas formas de encarar la práctica documental. El *direct cinema* norteamericano y el *cinéma vérité* francés constituyeron dos movimientos cinematográficos que, según Bill Nichols (1997), determinaron modalidades diferenciadas del documental. La primera, denominada observacional, utiliza tales recursos novedosos para registrar la realidad sin intervenir en ella. La cámara explora la realidad cotidiana del sujeto. Por otro lado, la segunda, participativa o interactiva, no se contenta con registrar una situación sino que interpela al sujeto, lo provoca. La autoridad textual del film se desplaza hacia los actores sociales protagonistas del relato. Podríamos decir que tanto la observación como el testimonio fueron retomados por los films documentales argentinos del período estudiado, con el propósito de rescatar y poner en imagen a los sectores marginados. Sin embargo, como hemos visto, los objetivos socio-políticos específicos surgidos de la realidad local llevaron a una adecuación particular de las posibilidades técnicas y expresivas de aquellos procedimientos innovadores.

Por otro lado, podemos encontrar una clara vinculación del cortometraje documental con los llamados Nuevos Cines, gestados a comienzos de los años sesenta. La experimentación estética del lenguaje fílmico y la estructura narrativa no estuvo ausente en las realizaciones de carácter político, si bien esta quedó en muchos casos subsumida a los cometidos centrales. No todos los films se construyeron únicamente a través de un montaje de material de archivo y el cruce de voces testimoniales. Señalemos algunos rasgos en el corpus trabajado. Por ejemplo, la repetición y el congelamiento de las imágenes al final del himno en *Olla popular* evidencian una autoconsciencia narrativa que está en función de la concientización. En *Pescadores* se

incorpora una canción con un sentido crítico en su letra, que rompe con la transparencia enunciativa y acompaña la denuncia de los testimonios de los pescadores. A propósito del film *Argentina, Mayo de 1969*, Javier Campo expresa que “su composición dio cuenta de diversas variantes expresivas como las vinculadas al informativo (Getino), la ficción (Szir), lo ‘pedagógico’ militante (Subiela), el discurso irónico (Kuhn) o el teorema (Juárez). Se demostró, con esta compilación de cortos, que la experimentación estética no era, de por sí, una extranjera en el reino de la militancia política” (2009: 444). En *Me matan si no trabajo* la apuesta estética es mayor: los testimonios de los obreros se conjugan con recursos narrativos innovadores cuya función consiste en distanciar al espectador. En primer lugar, contamos con los carteles, pancartas y *graffitis* a la hora de presentar los créditos o inscripciones como “solidaridad con los compañeros de INSUD”, “luchemos unidos contra la patronal asesina de INSUD”, y el propio título del film y el grupo realizador, pintados en muros donde la cámara –de manera autónoma– las registra y recorre. En segundo lugar, se intercalan tres canciones pronunciadas por una voz que no es técnicamente virtuosa: al inicio, sobre la olla popular –“y viva, y viva la olla popular, y nunca, y nunca tenemos que aflojar”– marcando la solidaridad de los compañeros; luego, durante los créditos, haciendo alusión al título del film; por último, un tema que llama concretamente a las armas: “preparen los fusiles (...) hagamos todos juntos la revolución social”. Finalmente, en el análisis de *Monopolios* ya hemos comentado la inclusión de un dibujo animado, paródico e irónico, que complementa la tarea contrainformativa del film.

De este modo, arribamos al último punto que nos permitiría reflexionar acerca de la existencia de una matriz de representación latinoamericana en torno al documental –y particularmente, alrededor de la práctica del cortometraje. Tanto las modalidades del documental como las innovaciones estéticas fueron puestas en funcionamiento en torno a dos temáticas comunes: el rescate de sectores subalternos y la lucha contra el imperialismo. *Hachero nomás* narra el tema de la venta de tierras fiscales en el extranjero en 1881, y relata cómo

Lucas González concreta en nombre del gobierno de Santa Fe la venta de tierras con la reserva de quebracho colorado más rica del mundo. Sobre estas tierras se constituyó en el año 1906 La Forestal Argentina S.A., que poco a poco fue monopolizando el abastecimiento de la población hasta que sus ganancias superaron el presupuesto de la provincia de Santa Fe. Luego, los sectores marginados toman la palabra. En *Pescadores* la crítica apunta hacia el sistema capitalista generalizado, que determina la precariedad de los trabajadores. A su vez, se develan las jerarquías del régimen al poner en escena el contexto favorable de los acopiadores. En el corto de Salguero en *Argentina Mayo de 1969*, la voz *over* explicita la lucha por la liberación del imperialismo con la llegada de Rockefeller a la Argentina. Asimismo, en *La memoria de nuestro pueblo*, se hace alusión a la oligarquía y al imperialismo, mediante imágenes de empresas multinacionales y un discurso que hace hincapié en la “sociedad del miedo”. Del mismo modo, *Swift* denuncia –a través de fotografías de los empresarios y gobernantes– la complicidad en la explotación de los obreros. El juicio al gerente del frigorífico es una marca explícita de la lucha contra el imperialismo. Por último, en *Monopolios*, la estructura global del film está encaminada a denunciar el dominio imperialista: las frases de Perón –“estamos contra toda forma de imperialismo; “la emancipación de los trabajadores será obra de los trabajadores mismos”–, los conceptos marxistas de producción, capital y fuerza de trabajo en la descripción de la voz en *over* pedagógica, y el ya mencionado dibujo animado que parodia el origen y el desarrollo del sistema capitalista.

En este sentido, estrategias similares recorren a ciertos cortos documentales latinoamericanos del período. En Cuba, *Now* (Santiago Álvarez, 1959) se enfoca en la represión y la opresión de los negros en Estados Unidos –a partir de la estética del videoclip– mediante una banda sonora que llama concretamente a la acción. En Uruguay, dos cortometrajes de Mario Handler resultan significativos. *Me gustan los estudiantes* (1968) se estructura a través del contrapunto de imágenes de archivo entre tres agentes sociales:

gobernantes, estudiantes y fuerzas policiales. Las reuniones de los gobernantes uruguayos con dirigentes norteamericanos se contraponen a las protestas y los reclamos de los estudiantes –banderas con las inscripciones “fuera el imperialismo *yankee*”; “fuera Johnson”–, a los cuales le siguen imágenes de represión de las fuerzas del Estado. El segundo, *Liber Arce, Liberarse* (1969), se inicia con una leyenda titulada “Mi país”, en donde se describen magnánimamente las cualidades geográficas y culturales de Uruguay, proseguida de un intertítulo que dice: “MENTIRA”. El relato entonces se organizará alrededor del contrapunto entre intertítulos en oposición al imperialismo –“de 29 bancos, 20 están dominados por el capital imperialista”; “dominado por el imperialismo norteamericano”–, imágenes de ollas populares, las actividades de la Sociedad Rural, e imágenes de movilización y represión. Finalmente, a partir de la muerte del joven militante de las juventudes comunistas, Liber Arce, el corto llama a las armas. Por último, señalamos que en Chile –durante el gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende entre 1970 y 1973– se realizaron también una serie de cortos documentales en sintonía con estas mismas temáticas y formas expresivas. *Venceremos* (Pedro Chaskel y Héctor Ríos, 1970) presenta un contrapunto entre la clase trabajadora y la clase burguesa. Por un lado, los trabajadores viajan en micro, por el otro, los burgueses lo hacen en automóvil; “fotografías de los pobres en las villas miseria –acompañado de una banda sonora que menciona a ‘los pobres de mi tierra’– confrontan con imágenes de objetos de consumo tales como joyas, autos importados, perfumes, mientras que la banda sonora resalta la frase ‘yo quiero ser un triunfador’” (Cossalter, 2014: 249). Concluyendo, leyendas en forma de *graffiti* –“venceremos”; “basta”; “pueblo: abierto está el camino”– completan el recorrido de lucha frente al imperialismo y la dependencia. En *No nos trancarán el paso* (Guillermo Cahn, 1971) se hace hincapié en los testimonios de los trabajadores de la tala de Panguipulli, damnificados por la llegada en 1943 de la firma alemana Lima que explotó las tierras. Los obreros denuncian la falta de pago y la opresión de esta empresa que echó a los trabajadores de sus casas y se apoderó de sus tierras. Al

mismo tiempo se muestran los logros del nuevo gobierno –por medio de un tema musical– que ha comenzado a expropiar las tierras a los latifundistas.

### **Reflexiones finales**

A lo largo del presente trabajo hemos intentado por un lado, dar un panorama general acerca de la posición del cortometraje en la cinematografía nacional, señalando cualidades, modalidades y funciones; por el otro, examinar –a través del análisis de un corpus de textos fílmicos– el papel que llevó a cabo el cortometraje documental en los años sesenta y setenta. Para ello, tuvimos en cuenta tres factores. En primer lugar, los rasgos propios del cortometraje, en donde rescatamos la independencia económica, la libertad estética y la efectividad en la relación con el receptor, entre otros. En segunda instancia, las especificidades locales tanto textuales como contextuales: la renovación del campo cultural, la labor de las escuelas de cine en cuanto a su promoción de nuevos valores y formas expresivas de aproximarse a la realidad social, la radicalización política producto del golpe de Estado de 1966 y las medidas tomadas por el gobierno autoritario –que aumentaron el descontento social y que en el ámbito cinematográfico desembocaron en la constitución de los colectivos de realización clandestinos–, y los objetivos políticos diferenciados, que variaron entre la crítica y la denuncia, hasta la contrainformación y la agitación. Sin embargo, los recursos fílmicos utilizados para lograr dichos propósitos rozan ineludiblemente el tercer eje del análisis: las vinculaciones transnacionales. En el marco de los avances tecnológicos de finales de los años cincuenta, tomando las experiencias europeas y norteamericanas en relación a las modalidades observacionales y participativas del documental, por una parte; y teniendo en cuenta las innovaciones estéticas y enunciativas del lenguaje fílmico –característico de la modernidad cinematográfica–, por otra, el testimonio de los sectores marginados, el montaje en contrapunto, el uso de intertítulos contrainformativos y agitadores, la autoconsciencia de la cámara, el material de archivo y las canciones de protesta, se erigieron como rasgos

comunes a una cinematografía latinoamericana que, a pesar de responder a especificidades contextuales propias de cada nación, pueden reconocerse en una matriz de representación que se ha forjado a favor de ciertos fines compartidos: la lucha contra la opresión, la represión y el dominio imperialista.

De este modo, creemos que el cortometraje documental –por sus cualidades estructurales y sus potencialidades extraestéticas– se ha convertido en un dispositivo eficaz de aprehensión del espectador y transformación de la realidad social que excedió las fronteras geográficas y culturales –así como ideológicas y sociales– pero que se acomodó dinámicamente a las problemáticas coyunturales locales.

### **Bibliografía**

- Aprea, Gustavo (2010). “Dos momentos en el uso de los testimonios en autores de documentales latinoamericanos” en *Cine Documental*, año 2010, nº 1.
- Bergese, Mariangel, Isabel Pozzi, Mariana Ruiz (1997). “Anatomía de cuerpos menudos. Sobre el pasado y el presente del cortometraje nacional” en *Ossessione*, Año 1, Nº 1, noviembre-diciembre 1997.
- Cossalter, Javier (2014). “Huellas enunciativas y autoconciencia narrativa en la representación de los procesos revolucionarios y revueltas antiimperialistas en el cine latinoamericano de la modernidad” en Lusnich, Ana Laura, Pablo Piedras y Silvana Flores (editores) *Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región*, Buenos Aires: Imago Mundi.
- Félix-Didier, Paula (2003). “Introducción” en Fernando Martín Peña (Ed.), *60 Generaciones. Cine argentino independiente*, Buenos Aires: Malba-Colección Constantini.
- Fernández, Lola y Montaña Vázquez (1999). *Objetivo: corto. Guía práctica del cortometraje en España*, Madrid: Nuer Ediciones.
- Kruger, Clara (2009). *Cine y peronismo. El estado en escena*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Marrone, Irene y Mercedes Moyano Walker (2006). *Persiguiendo imágenes. El noticiario argentino, la memoria y la historia (1930-1960)*, Buenos Aires: Del Puerto.
- Mestman, Mariano (2010). “Testimonios obreros, imágenes de protesta. El directo en la encrucijada del cine militante argentino” en *Cine Documental*, año 2010, nº 2.
- Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad*, Barcelona: Paidós.

Pécora, Paulo (2008). “Algunas reflexiones sobre el cortometraje” en Eduardo Russo (Comp.), *Hacer Cine: Producción audiovisual en América Latina*, Buenos Aires: Paidós.

Weinrichter, Antonio (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.

---

\* Javier Cossalter. Lic. en Artes Combinadas (FFyL- UBA). Graduado con diploma de honor. Becario doctoral del CONICET y doctorando por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), con un proyecto sobre el cortometraje alternativo en la Argentina y su relación con la modernidad cinematográfica (1950-1976). Es docente en la cátedra de Semiología del Programa UBA XXI y adscrito a la cátedra de Introducción al lenguaje de las Artes Combinadas de la carrera de Artes, (FFyL – UBA) Forma parte del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE), perteneciente al Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (FFyL-UBA). Desempeña el rol de Secretario general de la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa) y actualmente es miembro de la comisión directiva de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA). E-mail: [javiercossalter@gmail.com](mailto:javiercossalter@gmail.com)