

# **Renovación estética e intención política en el cortometraje argentino (1957-1965) y sus vínculos con las problemáticas de la producción independiente contemporánea.**

Javier Cossalter.

Cita:

Javier Cossalter (2011). *Renovación estética e intención política en el cortometraje argentino (1957-1965) y sus vínculos con las problemáticas de la producción independiente contemporánea. IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-034/795>

Universidad de Buenos Aires  
Facultad de Ciencias Sociales

**IX Jornadas de Sociología**  
**Pre ALAS Recife 2011**  
**Capitalismo del siglo XXI, crisis y reconfiguraciones**  
**Luces y sombras en América Latina**  
**8 al 12 de agosto de 2011**

**Mesa 68 Uno y múltiple. El fenómeno del cine en Argentina: públicos, industria, estética y política.**

**Renovación estética e intención política en el cortometraje argentino (1957-1965) y sus vínculos con las problemáticas de la producción independiente contemporánea**

**Javier Cossalter<sup>1</sup>**  
[javiercossalter@fibertel.com.ar](mailto:javiercossalter@fibertel.com.ar)

Resumen

Tras la caída del gobierno de Juan Domingo Perón, y a partir de la irrupción de la dictadura militar autodenominada “Revolución Libertadora”, comienza a entreverse una apertura de posibilidades en el campo cultural que afecta directamente al cine nacional. El estancamiento de la industria cinematográfica, junto con la aparición de las primeras escuelas de cine, acompañan el surgimiento de grupos de producción independiente entre los cuales figura el movimiento cortometrajista, enarbolando las banderas de la libertad artística y la renovación de valores, así como bregando por una ley de cine que beneficie al nuevo cine en gestación.

El propósito del presente trabajo consiste en indagar el contexto que rodea al auge del cortometraje a finales de los años cincuenta (haciendo mención a los obstáculos que debió afrontar para ocupar un lugar en el cine local), para luego analizar y pensar la experimentación estética de los medios expresivos y la exploración de la temática social y política, como aquellas tendencias

---

<sup>1</sup> Licenciado en Artes con orientación en Artes combinadas, por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Integrante del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CiyNE), perteneciente al Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, FFyL, UBA.

predominantes en el cortometraje que posteriormente se constituirían en los pilares de la modernidad cinematográfica, y que surgen como resultado de las tensiones con el contexto político-institucional del país.

Finalmente, nos proponemos recuperar las problemáticas en torno a la producción independiente, sus vínculos con las políticas cinematográficas, su relación con el cine comercial, las trabas de exhibición y la escasa viabilidad de los proyectos sin subsidios estatales, en pos de examinar cómo cincuenta años después y en un contexto diferente siguen teniendo cierta vigencia.

Palabras clave: producción independiente, políticas cinematográficas, renovación estética, intención política, industria.

## **INTRODUCCIÓN**

Luego de la caída del gobierno de Juan Domingo Perón, se advirtió en la Argentina una modernización cultural que incidió directamente en el ámbito cinematográfico. En palabras de Paula Félix-Didier, “desde 1957 una importante cantidad de cineastas emprendió una renovación estética y temática en la producción cinematográfica argentina, que empezó en el terreno del film corto y se prolongó al largometraje. Con el tiempo esa renovación pasó a ser conocida como Generación del 60 (...)” (Félix-Didier, 2003: 11)

El proteccionismo extremo impulsado por el peronismo, derivó hacia 1955 en una paralización total de la industria cinematográfica. Es en este contexto que la producción independiente empezó a ganar terreno. Iniciada la década del cincuenta comenzaron a funcionar seminarios y talleres de cine que aglutinaron propuestas de formación teórico-práctica y la preparación de equipos de filmación. Entre ellos se destacó el Taller de Cine, fundado por Jorge Macario en 1951, y el Seminario de Cine de Buenos Aires, dirigido por Simón Feldman a partir de 1953. Ambos centros fueron los faros para la posterior producción continuada de cortometrajes. Asimismo, en esta misma línea pedagógica, se sumó la labor llevada a cabo por los cineclubs, que gracias a la exhibición de películas extranjeras y los debates realizados, colaboraron en la tarea formativa de iniciación en el lenguaje fílmico requerida por los jóvenes realizadores. El Cineclub Núcleo, fundado en 1954 por Alejandro Sammaritano, fue seguramente el más decisivo en este rubro. Por último, cabe mencionar la creación de las escuelas de cine respaldadas por Universidades Nacionales (en particular, la de La plata, Córdoba, y el Litoral) a fines de 1956, puestas en marcha por aquellos jóvenes que fueron al exterior en búsqueda de la formación que aquí no podían encontrar durante el peronismo.

Este espíritu de renovación y búsqueda de nuevos valores, encontró a su vez un sustento fuerte en la creación de la Asociación de Realizadores de Cortometraje, entidad que le daría a la producción de cortos un status artístico, político e institucional. Esta luchó constantemente por la concreción de una ley que beneficiara al cortometraje y le concediera un espacio significativo dentro del cine local.

De esta forma, la caída del peronismo y su consiguiente apertura de posibilidades, el estancamiento de la industria, la proliferación de grupos de producción independiente; junto con el aporte de los talleres, cineclubs, y las escuelas de cine, desembocaron en un auge del cortometraje, cuya producción alcanzó un primer clímax en 1958, con 30 cortos.

La libertad artística propia de la práctica cortometrajista sumada a su independencia económica, permitieron una experimentación en la forma y una liberalización de los contenidos. Es decir, la experimentación estética del lenguaje fílmico y la exploración de la temática social desde una perspectiva crítica, fueron las tendencias predominantes en el corto, que luego serían retomadas y desarrolladas en lo que conocemos como el cine moderno argentino. Sin embargo, no resultó fácil el camino que debió atravesar la producción independiente de cortometrajes para lograr un reconocimiento nacional e internacional.

El propósito de este trabajo consiste en analizar el contexto de gestación y explosión del cortometraje en relación a dos vertientes complementarias: por un lado, examinar cómo se materializa la renovación cultural y el espíritu de liberación en el texto fílmico bajo las formas de la experimentación en los medios expresivos y la temática de intención política, marcando el camino hacia la modernidad cinematográfica; y por el otro, indagar acerca de las trabas y los obstáculos que debió afrontar la producción independiente de cortometrajes a lo largo de su desarrollo en el período 1958-1965, para plantear finalmente un paralelismo con la situación del cine independiente local, actual.

## **ENTRE LA ESTETICA Y LA POLITICA. MARCAS DE MODERNIDAD EN EL CORTO ARGENTINO**

Como expresamos anteriormente, la paralización total de la industria cinematográfica resultante de la política proteccionista del gobierno de Perón, junto con la apertura de posibilidades iniciada tras su derrocamiento, permitieron un rápido crecimiento de la producción independiente, más precisamente del cortometraje. David Oubiña expresa al respecto que “en la Argentina, la emergencia del cine alternativo coincidió con la desaparición de la industria cinematográfica y significó, por lo tanto, una fuerte oposición a los productos masivos del cine de los grandes estudios.” (Oubiña, 2008: 32)

Son claros los números en torno a la producción de cortos en el período estudiado: 35 en 1958; 60 en 1959; 25 en 1960; 10 en 1961; 55 en 1962; 35 en 1963; 30 en 1964; y 25 en 1965. Si bien la nueva ley de cine en vigencia a partir de abril de 1957, y sus respectivas reglamentaciones, establecían en teoría el fomento al cortometraje y la obligatoriedad de exhibición, estas disposiciones –que analizaremos en el apartado siguiente, dedicado a las trabas impuestas a la producción independiente– nunca fueron puestas en práctica.

Por lo tanto, cabe preguntarse cómo y porqué fue posible este auge del cortometraje. El deseo de renovación y liberación artística y cultural, encontró en las condiciones propias del corto el vehículo propicio para su concreción. Marginalidad –independencia económica– y libertad artística son las claves para entender la cuestión. Como bien señala Paulo Pécora: “El espacio propio del cortometraje se encuentra esencialmente en los suburbios de esa extensa urbe industrial que es el cine comercial. Desde la periferia, el cortometraje rescata el espíritu cinematográfico primigenio e intenta abrirse camino fuera de la norma, en el ámbito de la creación libre y personal.” (Pécora, 2008: 381) Las inversiones privadas, los aportes de los talleres y los cineclubs, así como también la colaboración de las escuelas de cine –sin el condicionamiento de la recuperación comercial– permitieron un mayor riesgo en términos artísticos. Entonces, la experimentación estética de los medios expresivos y la exploración de la temática social, en contraposición a la narrativa clásica y la transparencia en las formas propia del cine industrial del período anterior, encontraron en las características de la producción independiente de cortometrajes, un modo dinámico para su desarrollo.

Ambas tendencias, centrales en el posterior cine moderno argentino, se manifestaron de manera orgánica en las producciones fílmicas del movimiento cortometrajista. Las palabras de Jorge Miguel Cosuelo extraídas del catálogo de la Muestra de Cortometrajes del Instituto Di Tella, realizada a comienzos de 1965, sintetizan esta idea: “el cortometraje puede brindar al cineasta la oportunidad total de la creación espontánea y, por tanto, un más directo contacto con la realidad, o sino la más incontaminada canalización de la creación poética.” (Cosuelo, 1965: 10)

Previo análisis del texto fílmico, sería pertinente plantear algunas nociones teóricas que sostienen por detrás a esta renovación temático-formal. Por un lado, la indagación de la realidad desde una perspectiva crítica se asocia a una concepción del cine asentada en su valor social. I. C. Jarvie, en su libro *El cine como crítica social*, explora estas nociones. La idea central del autor es la de “(...) mostrar a las películas como una fuerza en la sociedad, representándola como es, como ha sido, como puede ser, como deberá ser, como será; una fuerza que algunas veces impulsa a la sociedad a la acción.” (Jarvie, 1978: 18) Si bien el llamado a la acción es explícito recién en el cine político militante de finales de la década del sesenta, el cortometraje del período estudiado puede definirse –en una de sus facetas– como una fuerza progresiva que representa a la sociedad, y que sirve como disparador de actitudes críticas y reflexivas hacia ella. (Jarvie, 1978: 79) Otra característica del cine político propiamente dicho, que puede ayudar a comprender el desarrollo de esta tendencia crítica, es el criterio de “efectividad” acuñado por Susana Velleggia. Este apunta a las consecuencias extra-cinematográficas que se desprenden de la relación del cine con sus destinatarios. Según la autora, “el concepto clave de efectividad asociado a la utilidad social del cine (...) quedó establecido como requisito de toda práctica cinematográfica comprometida con sus circunstancias históricas.” (Velleggia, 1986: 90) Y es justamente este compromiso con la realidad circundante el que se manifiesta en buena parte de los cortometrajes en cuestión.

Por otro lado, y en relación a la experimentación del lenguaje fílmico, podríamos plantear de antemano que este es un gesto propio de la modernidad cinematográfica. En este sentido, Pécora cree que “el cortometraje es un espacio donde el cine puede interrogarse a sí mismo.” (Pécora, 2008: 385) Esta voluntad de reflexión y autoconciencia lleva a explorar al máximo el potencial del lenguaje cinematográfico. En el análisis que a continuación llevaremos a cabo, señalaremos de qué modo puede materializarse esta autorreflexión del médium expresivo.

Pasemos entonces a observar –en un pequeño corpus de textos fílmicos– cómo entran en juego estas dos tendencias particulares dentro del cortometraje independiente.

*Buenos Aires*, (David José Kohon, 1958) es una clara síntesis de renovación tanto temática como formal. Desde el comienzo se presentan dos mundos disímiles –la modernidad de la ciudad y la pobreza de sus alrededores– que en principio parecerían estar totalmente separados, marcados por la oposición de dos ritmos audiovisuales diferentes. 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. La innovación 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, pero a través de tomas y angulaciones poco comunes: tomas aéreas, planos cenitales, contrapicados excesivos de los edificios. Este abanico de recursos muestra este deseo de renovación y exploración del lenguaje fílmico. 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 sonrían, 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 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 hacia 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 por lado.

El film continúa con un movimiento sinuoso de la cámara que busca directamente a una muchacha. 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, 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. Finalmente, el cortometraje concluye con la gente que vive en el asentamiento hablando a cámara, diciendo “Sí señor, yo vivo aquí”, al tiempo que vemos imágenes de un grafiti en la pared con la inscripción de Frondizi 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. En este sentido, y como señalamos con anterioridad, este film puede ser entendido en términos de Jarvie como una fuerza progresiva que suscita actitudes críticas y reflexivas. Es decir, rescata el valor social del cine. Este cortometraje nos muestra una conjunción de ambas tendencias propuestas: la experimentación en la forma por un lado, y la temática social desde una postura crítica, por el otro.

En otra perspectiva, dos cortometrajes hacen particular hincapié en la autorreflexión del medio expresivo, como un gesto propio de la modernidad: *Luz... Cámara... Acción...* (Rodolfo Kuhn, 1959), y *Sobre todas estas estrellas* (Eliseo Subiela, 1965). En el primero, el tópico central es la reflexión sobre el propio quehacer cinematográfico: se muestra el recorrido del film desde que nace la idea, pasando por la filmación del mismo, hasta que finalmente se proyecta en el cine. A su vez, se pone en evidencia el carácter convencional de este arte, puesto que se develan los artificios: visualizamos la misma escena filmada y vista desde distintos ángulos —en toma cenital desde los decorados, desde el espacio del espectador, desde el set de filmación y en la sala de montaje—. Pero además, se nos enseña cómo se pone en juego el artificio, ya que presenciamos la improvisación de una lluvia, la conformación de una manifestación, y la manipulación del fuego tras los decorados. En el segundo, el tema sigue siendo el cine, en este caso centrado en la figura del extra. Aquí se utiliza una estructura por episodios y se recurre al recurso del intertítulo —al estilo del cine silente— junto con un movimiento constante de cámara. Nuevamente, formas expresivas que dan cuenta del carácter artificial del cine acompañan en este caso el recorrido del personaje hacia el estrellato. La fragmentación de los cuerpos y los primerísimos planos, la mostración de la propia cámara y las palabras de un extra que pregunta: “¿Vos crees que esto es un documental sobre nosotros?”, responden también a ese rasgo de autoconciencia que coloca al cortometraje en este camino hacia la modernidad cinematográfica.

*La primera fundación de Buenos Aires* (Fernando Birri, 1963) pone en juego las potencialidades expresivas del cine, sin desprenderse en el fondo de un tema

realista. El corto fue producido por León Ferrari, y tiene como único elemento visual un cuadro de Oscar Conti, que ilustra el testimonio de Ulrico Schmidl sobre la expedición de Pedro de Mendoza. La *voice over* y el montaje como principios estructurales, permiten que la pintura adquiera espacialidad y temporalidad cinematográfica. Los diferentes tipos de encuadre, junto con los movimientos de cámara y la repetición, hacen dialogar a los distintos fragmentos del cuadro, conformando una narración audiovisual con progreso lineal. Es un claro ejemplo de experimentación del medio expresivo sobre una temática realista y social.

*Los 40 cuartos* (Juan Oliva, 1962) y *Un largo silencio* (Eliseo Subiela, 1963), documentan la realidad social desde una postura crítica y de denuncia, a través de recursos fílmicos que potencian el carácter poético del cine. El primero, registra las pésimas condiciones de vida en las que se encuentran los habitantes del conventillo, y al mismo tiempo el film sigue la búsqueda de una pareja para encontrar una vivienda que esté económicamente a su alcance. La *voice over* y la entrevista, el trabajo con una temática social mediante el recitado de cifras, son recursos de un documental de tipo clásico. Ahora bien, los movimientos fugaces de cámara, la utilización repetitiva del zoom, los encuadres cerrados y el contrapunto entre la imagen y la palabra, sumado a la decisión de recurrir a la puesta en escena ficcional en relación al tópico de la pareja, hacen que este corto se destaque por sus innovaciones formales, pero al mismo tiempo permiten que el film, en términos de Velleggia, se comprometa con las circunstancias sociales –en este caso, mediante la denuncia al abuso de la propiedad privada– rescatando de este modo la utilidad social del cine.

En *Un largo silencio* se pone el foco de atención sobre la situación de los enfermos del hospital nacional neuropsiquiátrico de hombres. Una voz narradora masculina comienza entregando cifras y datos sobre los costos de los enfermos. Luego, mediante un largo travelling que recorre el hospital y las camas de los enfermos, se da lugar a una segunda voz, esta vez femenina, que inicia un juego verbal con la otra voz, despertando el carácter expresivo y poético de las palabras. El movimiento de cámara se hace constante y el diálogo entre las voces toma diferentes modalidades: en esta primera oportunidad la narración se bifurca, y cada voz toma un camino distinto. Una figura se repite a lo largo del corto: la cámara que recorre de lado a lado las rejas del hospital con los enfermos detrás. La expresividad nace ahora entonces de la banda de imagen. Nuevamente, las voces experimentan cambios: esta vez, la voz femenina dialoga con uno de los enfermos, que es sordomudo, a través de la escritura que se muestra a cámara. Esta habla en primera persona, como si fuera el propio enfermo. Por último, ambas voces intercalan discursos separados: por un lado, la denuncia y el arrojamiento de cifras; por el otro, las necesidades y deseos de los enfermos. Nuevamente podemos observar cómo un film puede suscitar actitudes críticas mediante recursos fílmicos que resaltan la exploración formal del lenguaje cinematográfico.

*Contracampo* (Rodolfo Kuhn, 1958) y *Moto Perpetuo* (Osías Wilenski, 1959) se acercan más a una postura netamente experimental. En *Contracampo*, 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 *credits* 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 la autonomía de la cámara jugará su propio papel: el hombre tira un cigarrillo a la calle y la cámara se corre hacia donde este cayó. La expresión subjetiva también es clara: 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, dando cuenta de la correlación entre esta imagen y la mirada del personaje. Contrapicados, tomas cenitales y movimientos giratorios de la cámara, completan el abanico de recursos que plasman la subjetividad en la imagen. La audacia formal vuelve a dar la nota en el desenlace, donde en vez de utilizarse el campo-contracampo para filmar un diálogo, ambas personas involucradas están sentadas una al lado de la otra y la cámara se corre horizontalmente, en un movimiento rápido, hacia quien tiene la palabra. Es un recurso interesante que experimenta sobre la forma de encarar una conversación.

*Moto Perpetuo* se conforma como un collage de sensaciones disparadas por la melodía de un pianista. Un montaje dinámico a la par de la banda sonora, acompañan a la banda de imagen que muestra a la gente en distintas actividades cotidianas. La experimentación se completa con recursos tales como la cámara baja, la toma cenital y la repetición de acciones. Es un claro ejemplo que da cuenta de la libertad expresiva y creativa que se desprende de las posibilidades del cortometraje independiente.

Por último, para cerrar este apartado, cabe mencionar un cortometraje de Raymundo Gleyzer, que anticipa al film de corte profundamente político, y que se llama *La tierra quema* (1964). En este, centrado en Brasil, el tema apunta hacia la repartición no equitativa de las tierras, y el éxodo de los campesinos por la ausencia de lluvias que no permiten trabajar las tierras. La *voice over* arroja las tremendas cifras de desocupación y muerte, mientras asistimos a los últimos momentos de la familia de Juan Amado en su rancho, que parte en búsqueda de mejores condiciones para vivir. En este corto de denuncia y reflexión, puede aplicarse el concepto de “efectividad” característico del cine político-militante, mediante el cual se propone una concientización del espectador y un llamado a la acción, poniendo en primer plano a la utilidad social del cine y sus consecuencias extra-cinematográficas.

## **PASADO Y PRESENTE. LAS PROBLEMÁTICAS DE LA PRODUCCIÓN INDEPENDIENTE**

Comenzaremos el recorrido acerca de los obstáculos que debió afrontar la producción independiente desde la etapa previa al auge del cortometraje, para luego adentrarnos en los problemas que surgen en la fase de esplendor, y finalmente realizar un salto en el tiempo en pos de comentar algunas cuestiones en relación a la situación del cine independiente local, contemporáneo.

Como bien se ha señalado con anterioridad, el proteccionismo extremo de la industria cinematográfica nacional ha sido uno de los pilares de la política de estado en relación al cine durante el peronismo. La política crediticia ilimitada, con una enorme cantidad de subsidios otorgados, se conjugó con un estricto control ideológico. Si bien no hubo un aparato burocrático de censura, el estado objetaba las formas en que se representaban los conflictos sociales y proponía aclaraciones, corte de escenas o modificaciones en los guiones. Asimismo, el temor de los productores de no recibir el financiamiento del estado, hacía que estos se arriesgaran poco en términos artísticos. En palabras de Clara Kriger: “Los productores de cine no realizaron películas que pusieran en tensión a las autoridades. Por lo general, las películas que se filmaron durante el período respondían al modelo narrativo y estético del cine clásico.” (Kriger, 2009: 100-101) De este modo, se desprende la razón por la cual la producción independiente no ha tenido un lugar significativo para desarrollarse bajo la política cinematográfica de Perón, ya que se trata de un cine marginal a la industria, que se opone al modelo narrativo clásico y que propone una reflexión sobre la realidad que el peronismo intentó camuflar.

Con la creación de la Asociación de Realizadores de Corto Metraje, tras la caída del gobierno de Perón, parecía que la situación de la producción independiente comenzaba a tomar otro rumbo. Rescatamos un fragmento en el cual la Asociación define sus propósitos:

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. (Mahieu, 1961: 45)

Esta institución luchó férreamente por la concreción de una ley que beneficiara al cortometraje. Sin embargo, una vez dictaminada dicha ley –conocida como decreto ley 62/57– esta, junto con sus correlativas reglamentaciones, fue escamoteando las disposiciones en torno al corto.

En abril de 1957 se aprobó la nueva ley de Protección a la Cinematografía. 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. “(...) asimismo se especificaban premios a los cortos calificados “A” cada año para su exhibición y se disponía de la creación (...) de un Centro Experimental de Cinematografía para la formación de artistas y técnicos (...) el fomento al cortometraje y el estímulo al cine experimental.” (Mahieu, 1961: 47) Recién el 6 de octubre de 1958, se dictaminó la

reglamentación por la cual el Instituto Nacional de Cinematografía establecía el régimen para la exhibición de películas nacionales de cortometraje y el fomento al corto. Y exactamente un año después, el 7 de octubre de 1959 “las autoridades del Instituto dan a publicidad la resolución interna N° 644 (...) Por la misma se determinaba el destino del 3% del Fondo de Fomento, asignando un 70% de ese fondo a ‘...préstamos para la realización de cortometraje...’ y el 30% a ‘...estímulo del cine experimental’.” (Fernández Jurado, S.f.) Esta misma reglamentación, expresa que los préstamos “se acordarán a las personas y entidades que se inscriban en un registro a habilitarse.” (Anónimo, 1959: 244) A su vez, el Artículo 7° menciona que: “Las salas cinematográficas que formen sus programas con películas de corto metraje incluirán obligatoriamente una película de corto metraje de categoría “A”, como mínimo, en cada una de sus exhibiciones.” (Anónimo, 1959: 244)

En abril de 1960, en una conferencia de prensa, la Asociación de Realizadores de Corto Metraje expresa su malestar con respecto a las resoluciones del estado: “(...) la política cinematográfica oficial debe enderezarse a promover el cortometraje, fomentándolo, subvencionándolo.” (Anónimo, 1960) Esto demuestra como aquella disposición de 1959 nunca entró en vigencia. Más precisamente, una nota del boletín semanal *El Heraldó* con fecha del día 23 de agosto de 1961, refuerza esta cuestión. En ella se anunciaba la creación de un Reglamento de Fomento al Corto Metraje y de Estímulo al Cine Experimental, como si fuese la primera vez que se intentara dar fomento al cortometraje. Y a su vez, “se adelanta que luego de este paso se luchará para obtener la exhibición obligatoria de estos films y que ha de crearse una comisión que tendrá a su cargo el cumplimiento de lo dispuesto.” (Anónimo, 1961: 223) Nuevamente se pone de manifiesto el hecho de que todas estas reglamentaciones y disposiciones nunca se pusieron plenamente en práctica.

Sin embargo, y como ya mencionamos, la producción independiente de cortometraje experimentó un auge en este período. Debemos mencionar entonces el gran apoyo brindado por el Fondo Nacional de las Artes, fundado en 1958; los aportes de la Universidad de La plata y la del Litoral fundamentalmente, así como las inversiones directas de los propios realizadores.

Resumiendo, el apoyo del estado hacia la producción independiente durante el peronismo fue nulo; prácticamente ningún cortometraje del período 1958-1961 fue realizado con un crédito estatal; un 90% de los cortos producidos no han sido proyectados jamás sobre la pantalla de una sala de cine comercial, y los realizadores de aquellos cortos exhibidos no han recuperado ni una mínima porción de los gastos efectuados. Como se puede apreciar, la marcha del cortometraje en la época moderna del cine argentino ha tenido un impulso propio, más allá de los “beneficios” que el estado pudiera llegar a brindar.

A partir de mediados de los años noventa, y también gracias a la aparición de varias escuelas de cine, se preparó el contexto para el surgimiento de jóvenes cineastas. “Frente a un cine de costos elevados, obligado a recuperar la inversión comercial, y entonces, sin demasiado margen para innovar, aparecía un cine independiente casi siempre de bajo presupuesto, con propuestas

innovadoras y que asumía riesgos formales.” (Oubiña, 2008: 36-37) Así como sucedía con la producción independiente de cortometrajes, aquí también la renovación del cine tuvo el apoyo de todo tipo de financiamientos, y de los nuevos espacios de experimentación. Casi todos los films producidos en los años noventa recibieron subsidios de distintas fundaciones.

Ahora bien, como expresa Ezequiel Schmoller en relación a la ley de cine, “muchas de las películas financiadas por el Instituto de Cine están sólo una o dos semanas en cartelera (...) sería más lógico que el Estado, además o en vez de imponer cuotas de pantalla, promoviera circuitos de cine alternativos, con buena calidad de imagen y sonido, que no respondieran a la ‘lógica de mercado’ de los multicines.” (Schmoller, 2009: 34) Vemos entonces, que si bien el Estado otorga subsidios, las trabas en la exhibición de películas independientes siguen estando presente cincuenta años después.

Esta situación de la exhibición afronta en la actualidad una nueva problemática: las nuevas tecnologías. Sabemos que los costos de producción en digital son claramente inferiores a las inversiones requeridas para formatos como el 35 mm., por lo cual esto representa un camino mucho más favorable y viable para la concreción de proyectos de carácter independiente. En este sentido, el Instituto establece premios para proyectos digitales, y mediante la ley de cine, se compromete a otorgar subsidios para equipar las salas con las tecnologías más modernas, y poder proyectar de esta forma películas en diferentes formatos. Sin embargo, esto no sucede en la práctica, al igual que aquellas disposiciones tendientes a favorecer el fomento y la exhibición de cortometrajes en los años sesenta, que nunca entraron en vigencia.

Pero volviendo a la cuestión de los financiamientos por parte del Estado, las nuevas tecnologías no son tenidas en cuenta no sólo en la etapa de exhibición, sino tampoco en la fase de producción. A fines de los años noventa, “por la ley de cine sólo eran consideradas películas nacionales merecedoras de un subsidio estatal las películas terminadas en 35 mm., de altos costos y difícil recuperación.” (Sartora, 2009: 48) Por lo tanto, el formato digital no tiene todavía un respaldo estatal como para convertirse en una herramienta de producción y exhibición que beneficie a los cines que se encuentran al margen del circuito comercial. Es un escenario que de a poco se está modificando.

En cuanto a la distribución del cine independiente, su situación no es tampoco alentadora, puesto que se relaciona directamente con los problemas de exhibición. Siguiendo las reflexiones de Jorge La Ferla, “la falta de control por parte del Estado del negocio de la exhibición y de los circuitos de salas y distribución independiente llevaron a un colapso casi total de esta actividad, excepto en lo que se ha convertido de hecho en la única opción, es decir, los complejos multisalas de marca internacional.” (La Ferla, 2008: 218) El autor expresa que si tal situación prosigue, en nuestro país sólo habrá complejos multisalas donde no podrá proyectarse un tipo de cine no convencional.

Por ahora contamos con dos complejos de exhibición: el privado, que exhibe este cine de consumo masivo; y las salas estatales, sostenidas por fondos públicos. Ahora bien, como ya expresamos anteriormente, estas salas

presentan una situación de colapso tecnológico, impidiendo que las producciones de bajo presupuesto puedan encontrar su público. De esta forma, los festivales representarían el único espacio de promoción y exhibición tendiente a favorecer al cine de producción independiente, al igual que sucedía con el cortometraje moderno. Sin embargo, este canal no permite la continuidad y constancia de los nuevos proyectos. En los últimos debates acerca de esta penosa situación, surge la idea de pensar en otros medios para la difusión de películas, como por ejemplo los canales de televisión pública, pero este es un proyecto que necesita recorrer todavía un largo trayecto antes de poder ofrecer algún beneficio concreto. Por otro lado, la Internet se presenta como un medio democrático que permite la difusión de todo tipo de propuestas, hacia donde muchos directores independientes apuntan hoy en día.

De todo esto se desprende que, si bien la situación de la producción independiente contemporánea comporta ciertas características similares a las que podíamos encontrar en los años sesenta, su relación con el cine comercial ha sufrido una transformación con el correr de los años. En palabras de David Oubiña: “El margen que queda para determinado cine más allá del *mainstream* se ha angostado respecto del espacio que quedaba libre hace cuarenta años. Si el cine moderno sólo podía entenderse en tensión con la industria (...) en la actualidad, en cambio, las fronteras de la industria se han expandido hasta tal punto que no parecería quedar nada afuera de ella.” (Oubiña, 2008: 40)

En resumen, “los cambios tecnológicos (...) los problemas de distribución y los cambios en la exhibición, la poca claridad de criterios en el otorgamiento de subsidios para la producción, la falta de acceso a la difusión televisiva, la excesiva politización y conflictividad interna de los festivales, el magno poder del INCAA (...)” (La Ferla, 2008: 241) son algunos de los problemas que afectan al cine independiente en todas sus facetas. Con algunas diferencias, como por ejemplo el tema de las nuevas tecnologías y la relación con el cine comercial, las problemáticas de la producción independiente de cortometrajes en los años sesenta, no distan mucho de aquellas que acabamos de mencionar.

Y si decimos que los problemas de la producción independiente son similares en ambos períodos, también podemos corroborar que su espíritu de trabajo y sus deseos de renovación se mantienen intactos. Por eso estamos de acuerdo con las reflexiones de Paulo Pécora, cuando expresa que “a veces, la fidelidad a una idea, la perseverancia, la vocación de trabajo, el compromiso y la pasión hacia un proyecto, pueden ser más útiles que un gran presupuesto.” (Pécora, 2009: 129)

## **REFLEXIONES FINALES**

Concluimos entonces que, tanto la producción independiente de cortometrajes de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta y el cine independiente contemporáneo, debieron afrontar –y este último todavía debe hacer frente a– problemas en el ámbito de la producción, distribución y exhibición de sus realizaciones fílmicas. Y así como postulamos al cortometraje

como el terreno de una liberación y renovación total en el campo cinematográfico del período moderno, el cine independiente contemporáneo también se reconoce como el espacio de una nueva transformación, que se desarrolla por caminos similares a los trazados por el film corto. Oubiña señala que “con estrategias estéticas que provienen del cortometraje, y siguiendo modos de producción alternativos, es posible advertir en las nuevas películas los desafíos, las propuestas y también los riesgos de toda renovación.” (Oubiña, 2008: 39) Creemos que esta afirmación debe justificarse profundamente con bibliografía teórica y ejemplos fílmicos, tarea que escapa a los objetivos de este trabajo. Pero sí queda en claro, luego de haber atravesado este recorrido, que la producción independiente, por sus formas y métodos, es el vehículo más completo para la concreción de toda renovación.

## BIBLIOGRAFÍA

Anónimo. (1959). "Ha sido reglamentado el apoyo al cortometraje". *El Heraldó*. N° 1468.

Anónimo. (1960). "Dicen los Realizadores de Corto Metraje". *Archivos periodísticos del Museo del Cine*, s/d.

Anónimo. (1961). "Más cortometrajes: son fundamentales". *El Heraldó*. N° 1565.  
Cosuelo, Jorge Miguel. (1965). "Realidad del cortometraje". *Muestra Cine corto argentino 1958-1964*. Buenos Aires: Instituto Di Tella.

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

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

Félix-Didier, Paula. (2003). "Introducción". En Fernando Martín Peña (Ed.), *60 Generaciones. Cine argentino independiente*. Buenos Aires: Malba-Colección Constantini.

Fernández Jurado, Paulina L. (S.f.). "Una realidad para el cortometraje argentino". *Festival del cortometraje argentino*. Bahía Blanca: Cine Club Bahía Blanca.

Jarvie, I.C. (1978). *El cine como crítica social*. Mexico: Ediciones Prisma.

Kruger, Clara. (2009). *Cine y peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

La Ferla, Jorge. (2008). "El cine argentino. Un estado de situación". En Eduardo Russo (Comp.), *Hacer Cine: Producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.

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

Oubiña, David. (2008). "Construcción sobre los márgenes: itinerarios del nuevo cine independiente en América Latina". En Eduardo Russo (Comp.), *Hacer Cine: Producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.

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

----- (2009). "De un lado y de otro". En Sergio Wolf (Comp.), *Cine Argentino. Estéticas de la producción*. Buenos Aires: Bafici – Ministerio de Cultura.

Sartora, Josefina. (2009). "La continuidad en el tiempo". En Sergio Wolf (Comp.), *Cine Argentino. Estéticas de la producción*. Buenos Aires: Bafici – Ministerio de Cultura.

Schmoller, Ezequiel. (2009). "Cuatro tiempos y un epílogo". En Sergio Wolf (Comp.), *Cine Argentino. Estéticas de la producción*. Buenos Aires: Bafici – Ministerio de Cultura.

Velleggia, Susana. (1986). *Cine: Entre el espectáculo y la realidad*. Mexico: Claves Latinoamericanas.