

ARGENTINA, 1960: LOS CAMINOS DE LA INDEPENDENCIA. TRADICIÓN DOCUMENTAL Y CONFIGURACIÓN DEL CAMPO CINEMATOGRAFICO

María Florencia Luchetti *

Resumo: O texto analisa sociologicamente a configuração do campo cinematográfico argentino nos primeiros anos da década de 60 colocando especial ênfase no vínculo entre Estado e atividade cinematográfica. A partir da discussão da noção de *independência*, analisamos o posicionamento de um conjunto de agentes na produção de curta-metragem.

Palavras-chave: documentário independente, curta-metragem, Estado, cinematografia.

Resumen: En este texto se analiza sociológicamente la configuración del campo cinematográfico argentino en los primeros años sesenta, poniendo especial énfasis en la vinculación existente entre Estado y actividad cinematográfica. A partir de la discusión de la noción de *independencia*, se analiza el posicionamiento que tienen en el interior del campo un conjunto de agentes identificados con la producción cortometrajista.

Palabras clave: Documental independiente, Cortometrajismo, Estado, Cinematografía.

Abstract: The paper examines from a sociological point of view the field configuration of Argentine film in the early years of the 60's putting special emphasis on the relation between the State and film business. From the discussion of the notion of independence, we analyze the position that cinema agents have within the production of short films.

Keywords: independent documentary, short film, State, cinematography.

Résumé: Le texte examine du point de vue sociologique la configuration du champ cinématographique argentin dans les premières années des années 60 en mettant un accent particulier sur la liaison entre l'État et l'industrie du cinéma. A partir de la discussion de la notion d'indépendance, nous analysons la position qu'un ensemble d'agents occupe dans la production de courts métrages.

Mots-clés : documentaire indépendant, court métrage, Etat, cinématographie.

* Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales.
Email: flordetruco@yahoo.com

1. Algunas consideraciones en torno a la tradición documental en Argentina

Hay cierto consenso en considerar el origen de la producción documental en Argentina a partir de la experiencia desarrollada en el Instituto Cinematográfico de la Universidad del Litoral, desde mediados de la década del 50¹. En parte desafiando esa mirada tradicional, el trabajo publicado por Lusnich y Piedras (2009) asume que aquello que se ha identificado como iniciado en tal período -más específicamente a partir de la primera obra realizada en el marco de esa institución educativa: *Tire Dié* (1958)-, dista mucho de haberse originado allí. De este modo, postula que el elemento político y social, que es lo que suele asociarse a la *Escuela Documental de Santa Fe*, puede rastrearse hasta los mismos orígenes del cine, estableciendo así un doble desplazamiento. De una parte, ciertos elementos de la tradición cinematográfica anterior conviven en las obras producidas entre 1958 y 1976. En segundo término, es posible identificar “indicios de cine social y político” durante el período silente.

Un movimiento en cierto sentido similar, pero focalizado en el análisis del documental desde una perspectiva socio-histórica, viene desarrollándose hace algunos años en el marco de un proyecto de investigación de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires². La posibilidad de establecer una historia de las producciones

¹ Creado a fines de 1956, sus orígenes se remontan a 1954, cuando comienzan a dictarse los primeros cursos bajo la dirección de Fernando Birri, quien se había formado en el Centro Experimental de Cinematografía de Roma. El Instituto, también conocido como Escuela Documental de Santa Fe, se caracterizó por ser uno de los primeros centros de formación cinematográfica en América Latina, así como por su singularidad pedagógica y didáctica. Además de su labor específica, esta institución realizó numerosas actividades vinculadas al cine, como jornadas de exhibición, festivales, congresos, conferencias y publicaciones, y funcionó como catalizadora de experiencias artísticas en general

² Me refiero al proyecto UBACyT 01/1133 denominado “Lo político y el documental cinematográfico en Argentina. Hacia una historia integral del documental cinematográfico en Argentina 1897-2009”, dirigido por Irene Marrone, del que formo parte.

documentales en el largo plazo, principalmente a partir de la consideración de la dimensión política que las habita, implica retomar -como formando parte de la tradición- al *documental clásico* o *institucional*. Marrone (2010) propone una periodización a partir de la identificación de tres grandes etapas: la primera desplegada desde el inicio de la cinematografía hasta la década del 50, caracterizada por la emergencia del *documental institucional* cuyo modelo de representación corresponde al establecido por el noticiario cinematográfico³. La segunda abarca desde mediados de siglo hasta 1976, con la emergencia del *documental independiente*, que implica un quiebre con el modelo anterior y un cuestionamiento en el modo de representación.⁴ Finalmente, el *documental contemporáneo*, que iría desde la transición democrática iniciada en 1983 hasta la actualidad⁵.

La originalidad de la propuesta, tal como puede advertirse, estriba en la centralidad otorgada a las producciones cinematográficas noticiosas, dentro de las cuales conviven elementos informativos y narrativos. En efecto, el noticiario cinematográfico argentino se encuentra relegado en las investigaciones a la categoría de género menor y es considerado, con

³ Encontramos allí las producciones de Cinematografía Max Glücksmann, Cinematografía Valle, el Instituto Cinematográfico del Estado, Sucesos Argentinos, Noticiario Panamericano, Emelco, el Noticiario Bonaerense y Cine Press.

⁴ Esta experiencia, que se interrumpe con la implantación de la última dictadura militar, incluye las producciones de cortometraje documental, por parte de los sectores cineclubistas y las instituciones universitarias de cine, así como los llamados “cine de autor” y “cine militante”. La autora destaca particularmente el documental social (Fernando Birri), el documental poético-reflexivo (Humberto Ríos), el documental antropológico (Raymundo Gleyzer), el documental etnobiográfico (Jorge Prelorán), el documental militante o de intervención política (Cine de la Base, Cine Liberación, Realizadores de Mayo).

⁵ Las realizaciones en esta última etapa son de una diversidad tan marcada que dificulta su caracterización. Sin embargo, algunas producciones son: el documental como manual de historia (Miguel Pérez, Felipe Pigna), la producción vinculada a los grupos surgidos en torno a la Unión de Cineastas de Paso Reducido (UNCIPAR) y el Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda (IDAC), los grupos Cine Testimonio y la productora Cine Ojo y toda una serie de grupos militantes surgidos a mediados de los 90, así como la variada línea del documental performativo.

bastante frecuencia, como un simple instrumento de propaganda.⁶ Esa evaluación ha dejado poco explorado un campo sumamente significativo para comprender algunas de las formas en las que se ejerció la dominación en Argentina.

Tal apreciación tiene en parte su explicación, puesto que si bien sus características permiten considerarlo como un *género* (BAJTÍN, 2002 y LUCHETTI, 2007), buena parte de su historia se vincula a la de las realizaciones documentales, sea por haber sido producido por las mismas empresas, sea por abordar similares temas y en muchas oportunidades análogas formas de construcción del relato. Sin embargo, tampoco esa *tradicción documental clásica o institucional* tiene suficiente desarrollo en la historiografía documental. En este estado de cosas, puede ser pertinente considerar al noticiario en esta doble perspectiva: como un *género particular* pero además como parte constitutiva de la *tradicción documental*⁷. Antes de avanzar es necesario establecer algunas coordenadas teóricas. Al hablar de documental conviven habitualmente dos acepciones. Una que se basa en su carácter de *registro* o testimonio de los hechos -*dimensión mimética*- y otra que destaca su trabajo de *elaboración* de la realidad -*dimensión discursiva o comunicativa*. En el primer caso, sus orígenes se remontan a fines del siglo XIX con el comienzo del cine; en el segundo, a las décadas del 20 y del 30 del siglo XX, con la aparición de obras que se oponían al modelo clásico (ORTEGA, 2005; PLANTINGA, 2011 [2009]). Según el argumento desarrollado por Plantinga, lo que finalmente hay que tomar en consideración cuando se habla de documental es que se trata de

⁶ Situación que convive paradójicamente con la profusa utilización de sus imágenes en las producciones cinematográficas contemporáneas, como prueba documental, testimonio o evidencia de acontecimientos históricos.

⁷ La perspectiva propuesta se corresponde con la reivindicada por Paranaguá para América Latina: no puede historizarse la experiencia documental en nuestros países sin tomar en consideración a los noticiarios cinematográficos; dicho con sus palabras, “una verdadera historia del documental sólo será posible cuando logre integrar en su ámbito el *mainstream* de la producción institucional, los noticieros”. Paulo Antonio Paranaguá, *Cine documental en América Latina*, Madrid: Cátedra, 2003, p. 25.

una “representación verídica afirmada”. Esta idea supone que el documental está hecho para ser considerado verídico, es decir que la acción comunicativa que promueve es la creencia por parte de los espectadores en que la misma es “verdadera, confiable y/o exacta”.⁸ En el marco de este trabajo, la contribución principal de la concepción del documental-como-práctica-discursiva radica en que subraya el “potencial [del documental] para cambiar considerablemente percepciones públicas”; es decir, en su capacidad de producir sentidos sobre el mundo acerca del cual realiza su aserción, en su eficacia en la labor de la alteración o el mantenimiento de las ideas y sentimientos sobre la vida social.

Si bien Ortega (2005) explica que la tradición documental vinculada a la práctica discursiva surge a partir de la oposición al cine hegemónico, la ficción, y a las *actualidades*, abriendo el camino hacia la generación de un cine diferente, asumimos que las producciones del modelo clásico también pueden incluirse en la definición, toda vez que no se limitan al mero registro de la realidad, sino que elaboran un discurso cuya característica es, precisamente, la realización de afirmaciones sobre el mundo y la promoción de una creencia por parte de los espectadores⁹.

En el establecimiento de la *tradición documental* en Argentina, otro de los elementos insoslayables es la ruptura producida en los años sesenta, a partir de la convergencia de una serie de factores. Sin ánimo exhaustivo podemos mencionar, entre otros, la consolidación de la televisión como medio de comunicación audiovisual dominante hacia fines de la década y la

⁸ Por lo tanto, esa confianza no se asienta tan solo en la actividad “subjetiva” de los receptores sino más bien en los recursos de realización cinematográficos. En todo caso, tales creencias y procedimientos de justificación y argumentación dependerán de técnicas, métodos y formas específicas, definidas de modo singular en cada sociedad y momento histórico determinados. Carl Plantinga, “Documental”, en *Revista Cine Documental*, n.3, Buenos Aires, 2011 [2009].

⁹ En este sentido, habría que considerar otra variable en la definición, a fin de mejorar la caracterización de las obras: la tensión entre lo *dominante* y lo *alternativo*, en términos de Williams, dimensiones que operan tanto desde lo formal como desde lo temático, donde la forma es inescindible del contenido.

importancia de la publicidad, los cambios tecnológicos que abarataron las condiciones de producción y propiciaron modos representacionales y narrativos alternativos sintetizados en la emergencia del *Neorrealismo* italiano, el *Cine Directo* y el *Cinéma Vérité* - principalmente a partir de la posibilidad de movilizar equipos livianos y de registrar el sonido directo-, los procesos de descolonización, la guerra de Vietnam, la Revolución Cubana y la creciente impugnación social y política del orden dominante en América Latina y en el llamado *Tercer Mundo*. De este modo, en las propias realizaciones cinematográficas comienza un proceso de impugnación a la tradición documental vigente hasta entonces, tomando al noticiario cinematográfico y al documental clásico como objeto de disputa, criticándolo, buscando evidenciar su “falsedad”, exponiéndolo como herramientas de “des-información”.

Atendiendo a la perspectiva de largo plazo, que supone reconsiderar la vertiente del *documental institucional*, así como a la ruptura de los años sesenta, en el presente trabajo se busca reconstruir, desde una perspectiva sociológica, el campo cinematográfico argentino en los inicios de esa década compleja y crucial y, especialmente, analizar el modo en que se posicionaron los sectores identificados con la producción documental¹⁰. A comienzos de esa década, el flamante Departamento de Publicaciones del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral publicó un libro en el cual se auguraba una nueva etapa para un sector de la práctica

¹⁰ La noción de campo implica la existencia de un espacio estructurado de posiciones, definido por aquellos intereses específicos que constituyen lo que “está en juego” en dicho campo. El mismo se estructura como un conjunto de relaciones de fuerza entre los competidores por el capital específico implicado. Asimismo, supone la existencia de personas formadas en tales reglas, vale decir, poseedoras de determinados *habitus* o “disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que puedan estar objetivamente adaptadas a un fin sin suponer la búsqueda consciente de los fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos”. Ver Pierre Bourdieu, *El sentido práctico*. Madrid: Taurus, 1991, p. 92. También Pierre Bourdieu, “Algunas propiedades de los campos”, en *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo, 1990 [1976], pp. 135-141.

cinematográfica cuyo impulso renovador daría lugar a un *nuevo cine argentino*. Escrito por José Agustín Mahieu -crítico y realizador cinematográfico, ensayista, guionista y, a la sazón, docente del Instituto- interesa particularmente porque presenta una suerte de estado de la cuestión a la vez que constituye una valiosa fuente documental¹¹.

Este texto será la principal fuente de análisis, a partir de la identificación de cuatro ejes interrelacionados que serán presentados por separado a fin de lograr una mayor claridad expositiva. Dentro de un primer núcleo temático - la posición en el campo- tenemos las primeras tres dimensiones. De una parte, es significativo el modo en que se concibe la realización audiovisual y su vinculación con una cuestión clave en la época: la pregunta acerca de su funcionalidad. Por la otra, emerge la singularidad de la posición asumida por el cine de formato reducido y la tradición en la cual éste se sitúa. En tercer lugar, la específica relación existente entre la realización cinematográfica y la realidad “extra-cinematográfica”, dentro de la cual resuena casi como un imperativo el mandato de la responsabilidad o el compromiso. Por último, y formando parte de la segunda área de interés, indagaremos las complejas vinculaciones entre estos sectores y el Estado.

2. La posición en el campo

2.1. La práctica cinematográfica

En cuanto al modo en que es concebida la práctica cinematográfica es significativo que se construya un campo de oposición entre la producción

¹¹ Se trata de José Agustín Mahieu, *Historia del cortometraje argentino*, Santa Fe: Documento, del Instituto de Cinematografía de la U.N.L., 1961. Muchas de sus proposiciones son retomadas en José Agustín Mahieu, *Breve historia del Cine Argentino*, Buenos Aires: Eudeba, 1966. En este último se actualiza la problemática y se completan algunos contornos de esa experiencia a partir del análisis de las primeras realizaciones posibilitadas por el contexto pos peronista.

industrial de películas y la producción *independiente*; vertientes de la experiencia cinematográfica que se remontarían hasta los orígenes mismos de la actividad en nuestro país, a principios del siglo XX, pero que se separarían claramente en la década del treinta, con la sonorización del cine. Lo que se critica, desde los sectores proclamados independientes, no es la organización industrial de la actividad sino que la misma se organice atendiendo predominantemente al criterio comercial, dando lugar a un cine popular rudimentario y a un desarrollo sin bases sólidas. El autor, y la institución a la que representa, se oponen a un tipo de cine que:

a la manera de Hollywood, intentó una fastuosidad imitativa y la explotación de temas falsamente universales, con inocuas adaptaciones de obras extranjeras y un común barniz de internacionalidad. Con lo cual se consiguió un cine de todas y ninguna parte (...) un cine técnicamente correcto pero vacío de una significación propia (MAHIEU, 1961: 9-10).

Parte de esa crítica a la tendencia dominante en la consolidación de la industria cinematográfica se dirigía a la forma en que la política proteccionista, expresada en la cuota de pantalla (1944) y el fomento a través del crédito (1948), había fortalecido a las únicas dos empresas que mantenían una producción estable - Argentina Sono Film y Artistas Argentinos Asociados - y había aceitado los engranajes de una producción rutinaria “donde no cabía ni la audacia industrial ni la artística” (MAHIEU, 1961: 11)¹². Frente a este proceso industrial cerrado en sí mismo la actitud

¹² Tal análisis de situación coincidía con “el aire de los tiempos”: *Historia del Cine Argentino*, obra inaugural de la historización de la experiencia cinematográfica argentina, escrita por Domingo Di Núbila y publicada en 1959, presentaba un modelo evolucionista que se volvería canónico. En él se responsabilizaba del fracaso de la cinematografía local a las medidas proteccionistas -que incluían la obligatoriedad de la exhibición- impulsadas por el peronismo. En consecuencia, se mitificaba como “edad de oro” al período comprendido entre 1939 y 1943, justo antes del freno peronista. Ver Raúl Horacio Campodónico, *Trincheras de celuloide. Bases para una Historia Político-Económica del Cine Argentino*, Madrid: Fundación Autor / Universidad de Alcalá / Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, 2005.

renovadora afirmada por el *movimiento independiente* propugnaba la producción cinematográfica como una fusión entre la “experimentación formal” y la “experiencia directa de la realidad”¹³. Haciendo suyo el postulado griersoniano de “elaboración creativa de la realidad”, abogaba por una experiencia cinematográfica que fuese resultado de un compromiso y una responsabilidad con las condiciones de existencia concreta. De este modo, el nuevo cine se concebía a sí mismo como una práctica capaz de articular la valoración artística y la funcionalidad social. Estas dos dimensiones no eran advenedizas en el pensamiento en torno al cine, aunque sí fuese singular su articulación.

Las concepciones sobre el cine surgidas con el comienzo de su organización industrial en la década del treinta, caracterizadas por la importancia que cada una de ellas daba a la dimensión artística, industrial, o ideológico-política, parecen mantener su vigencia e incluso renovarse, articulando esas dimensiones con propuestas originales. El peronismo había sido capaz de sintetizar las funciones industrial y política, que hasta entonces habían sido defendidas prioritariamente por algún sector político de manera bastante excluyente¹⁴. En buena medida, esa síntesis tenía como fundamento las transformaciones que para la actividad implicaron los

¹³ Se utiliza el concepto de *movimiento independiente* a fin de resaltar lo que aparece como una apuesta, una búsqueda y un objetivo de estos sectores. En rigor, el espacio representado por ellos puede pensarse como formando parte de redes culturales antes que como un movimiento cristalizado. En el período que estamos analizando está aún en proceso de conformación, donde lo que hay es un entramado en construcción, una incipiente *formación*, para decirlo en términos de Raymond Williams.

¹⁴ Las proposiciones del cine como arte, como industria y como vehículo de difusión de ideas resumen las tres dimensiones en torno a las cuales se debatía la especificidad cinematográfica. Dos de ellas, la que enfatizaba su función industrial y aquella que reclamaba su función político-ideológica se correspondieron con propuestas legislativas específicas realizadas por diferentes sectores políticos: políticas de estímulo, políticas de control y políticas de iniciativa estatal. Esta experiencia ha sido analizada en Florencia Luchetti y Fernando Ramírez Llorens, “Intervención estatal en la industria cinematográfica. 1936-1943: El Instituto Cinematográfico del Estado”, en Raúl Horacio Campodónico et al., *Cuadernos de Cine Argentino. Cuaderno 2: Gestión estatal e industria cinematográfica*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), 2005, pp. 10-30.

conflictos internacionales en el marco de la Segunda Guerra Mundial y la inmediata posguerra, expresando la relevancia adquirida por una dimensión que hoy llamaríamos *comunicacional*. Sin embargo, el gobierno peronista no había asumido directamente el control del cine. Lo que desarrolló fue una política más compleja apoyada, en gran medida, en los productores privados. Mediante el establecimiento de cuotas de pantalla, premios y créditos a las realizaciones buscó generar un vínculo basado en mutuas conveniencias. El funcionamiento de un mercado cinematográfico oligopólico suavizó la competencia y permitió el florecimiento de una industria nacional que continuó siendo obra de empresarios privados definida como formando parte del interés público. En todo caso, lo novedoso de la política cinematográfica del peronismo fue hacer coincidir los intereses estatales y los empresariales con el interés público, redefiniendo, de tal modo, aquello que debía entenderse como estatal (LUCHETTI y RAMÍREZ LLORENS, 2007).

De parte de los productores, se generó una mixtura de convencimiento y oportunismo que quedó evidenciada en las posturas asumidas luego del derrocamiento del peronismo. La política re-fundacional de la autoproclamada *Revolución Libertadora* conquistó al mundo del cine, ocasionando pronunciamientos y diversas actividades en favor del nuevo gobierno. De este modo, el golpe de estado de 1955 y su avanzada en pro de la *desperonización* de la vida social significó una revisión crítica de la experiencia anterior y una apertura de nuevos horizontes, entre los cuales la dimensión artística de la práctica cinematográfica parecía (re)tomar un lugar destacado. Para un sector que buscaba diferenciarse tanto de los impulsores de las políticas proteccionistas como de sus antiguos beneficiarios - devenidos opositores- la vinculación entre experimentación formal y “realidad” parecía marcar el rumbo de ese movimiento autoproclamado *independiente*.

2.2. Plantar bandera. Independencia y documental

En cuanto a la posición que se ocupa dentro del campo cinematográfico, en el texto de Mahieu coinciden de manera difusa las siguientes expresiones: cine independiente, cortometrajismo, cine experimental, cine de vanguardia, cine documental o argumental, cine de aficionados o “amateur”. El autor asume explícitamente que la definición, relativa de por sí, depende de las condiciones técnicas y formales que en cada momento influyen en los modos y los medios de expresión. En el marco del desarrollo de este movimiento de cine, lo que se destaca es la cualidad del formato reducido¹⁵ como medio de aprendizaje, formación y experimentación y su importancia como medio de difusión cultural y pedagógica.

Conviven entonces en el texto una concepción del cortometraje como un medio de expresión -lógico y necesario- legítimo para quienes buscaban hacer un cine diferente en un medio poco dispuesto a las innovaciones, con otra que lo considera un género en sí mismo, con posibilidades artísticas que le eran propias. Tal como plantea el autor:

Es correcto pensar que la mayoría de nuestros corto metrajistas han buscado a través de este género, no un campo específico sino la posibilidad de acceder al cine. Y ello a través de un medio que si bien estaba cerrado a una explotación y difusión normal, permitía al menos expresarse independientemente. Por eso, hasta ahora, Corto Metraje y Cine Independiente fueron términos habitualmente intercambiables. Sin embargo, el cine normal, el largo metraje, está frecuentemente atado a imperativos económicos tan complejos y onerosos que es difícil que pueda entregarse totalmente a una expresión libre, a un “cine de autores”, que como en el neorrealismo, el primer período de la “nouvelle vague” y en grandes realizadores aislados, pueda superar las barreras de la organización del espectáculo. Es por ello que en el corto metraje existen posibilidades enormes en una gama infinita de temas que no pueden nunca

¹⁵ Por lo general, pero no únicamente, de 16 mm.

plantearse en el cine común. Es además, repetimos, un género autónomo, con posibilidades artísticas propias, que en su tiempo específico puede crear un lenguaje (MAHIEU, 1961: 68).

Ambas nociones son manifestación, como puede advertirse, de la práctica concreta de los realizadores audiovisuales y su percepción acerca de la misma. Interesa, asimismo, resaltar su consideración sobre la dimensión ideológico-política del material documental o de formato reducido. Respecto de la importancia que se le atribuye en cuanto a su capacidad de difusión de ideas -de ser un medio de difusión- el autor reconoce y en cierta medida acepta o entiende la indiferencia del medio comercial en la utilización o el interés en este tipo de formato. Por el contrario, se extraña de lo que considera una falta de interés institucional en la materia¹⁶. No podemos dejar de llamar la atención en este punto, dado que si bien el autor sostiene que el cortometraje es “medida habitual del cine documental, del filme pedagógico e informativo” (MAHIEU, 1961: 12), la referencia que realiza en relación a las posturas oficiales hace pensar en una idea de difusión orientada específicamente por algunas valoraciones en detrimento de otras.

Dicho de otro modo, su asombro ante la indiferencia oficial solo puede explicarse por la ausencia de determinado tipo de producciones y no de las producciones *tout court*. Pareciera haber una restricción en el reconocimiento de la importancia de las realizaciones audiovisuales asociadas a *lo dominante*, al mantenimiento del orden social. Si hacemos a un lado por un momento ciertas consideraciones ideológicas, debemos

¹⁶ “La importancia cultural del cine de formato reducido (16 mm) y de los corto metrajes de tipo documental es de por sí enorme. No es extraño que su acción, generalmente alejada de la explotación comercial, no haya interesado a los productores profesionales. Pero es también un fruto sorprendente de la falta de sensibilidad o conocimiento que suele existir en instituciones oficiales y culturales, la escasa utilización del cine en este campo, que en nuestro país constituye una fuente potencial inmensa e inexplorada”. José Agustín Mahieu, *Historia del cortometraje argentino*, Santa Fe: Documento, del Instituto de Cinematografía de la U.N.L, 1961, p.12.

reconocer que estas producciones formaron parte de las definiciones de un modo de registro, de un modo de mirar y narrar lo social y de una forma de recreación de realidad. El autor no desconoce su existencia, pero el lugar que le asigna al interior del campo es limitado. Esto se explica en buena medida por la idea de independencia que rige fuertemente su trabajo: su intención es reconstruir la historia de una vertiente del campo cinematográfico, aquella que en su opinión puede contribuir a dar forma a un nuevo tipo de práctica. Sin embargo, en esa minusvaloración se pierde de vista la estrecha vinculación existente entre ambos universos. Si el discurso audiovisual dominante y el que busca ser alternativo se oponen tanto desde sus aspectos formales como desde la definición de su contenido, ello se debe a que existe una relación dialógica entre ellos. Las propuestas realizadas desde el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral, asumen como objeto de su disputa a los modos hegemónicos construidos al interior del campo. Pero no sólo a las películas de ficción del cine industrial sino también, sea de manera explícita o implícita, a las producciones documentales y de la prensa filmada¹⁷.

Por otra parte, en esta *Historia del cortometraje argentino*, la realización de películas en formato reducido queda vinculada, fundamentalmente, al movimiento de producción independiente o no profesional. Entre las excepciones se señalan realizaciones con objetivos de propaganda o publicidad, ya sea por parte de empresas privadas u organismos estatales -entre las primeras menciona las producidas por estudios San Miguel y las empresas de noticiarios; entre las segundas, las

¹⁷ Ejemplo de ello es *Tire Dié* (1958), de Fernando Birri, que realiza una clara parodia al discurso del noticiario cinematográfico de la época. Por otra parte, la misma relación dialógica se entablará posteriormente desde el llamado *Tercer Cine*, por ejemplo en obras como *La Hora de los hornos* (1968), de Fernando Solanas y Octavio Getino, *Ya es tiempo de violencia* (1969), de Enrique Juárez y *Argentina, Mayo de 1969: Los caminos de la liberación* (1969), de Grupo de Realizadores de Mayo. Por otra parte, debemos aclarar que la inclusión del noticiario cinematográfico, para el cual se utilizaba película de 35 mm, en el ámbito del cortometraje se explica no sólo por su extensión, sino también por la convivencia en el texto de Mahieu de la doble acepción aludida.

financiadas o realizadas directamente por el Instituto Cinematográfico del Estado, la Dirección de Espectáculos y la Municipalidad de Buenos Aires-. La mayoría de ellas constituyen “un panorama muy magro y siempre alejado de toda posibilidad de trascendencia artística” (MAHIEU, 1961: 18). Vale la pena citar uno de los párrafos en que se analiza esta problemática:

En el campo profesional, el corto metraje sólo atraía esporádicamente la atención de los cineastas, y esto por lo general, en el campo del film de propaganda o publicidad. Sin olvidar los execrables noticiarios que padecemos por obra de un inamovible monopolio de la “prensa filmada”. Fuera de estas actividades, cabe recordar como precursores de un cine documental inexplorado aún, los filmes realizados por Carlos Pessano en el Instituto Cinematográfico del Estado (prolongado más tarde por la Dirección de Espectáculos). Pessano, que dirigió la desaparecida revista “Cinegraf”, dirigió una serie de cuatro documentales de tipo turístico pero avalados, por cierta seriedad conceptual y un estilo plástico basado en un buen conocimiento técnico del encuadre y la iluminación. Ellos fueron Tigre, Nahuel Huapi, Vendimia y Playa Grande, realizados todos a principios de la década del 40 (MAHIEU, 1961: 18).

La cita precedente es ilustrativa de las posiciones propias y ajenas en la configuración del campo. Más allá de las connotaciones negativas con que se refiere a las producciones de la prensa filmada, reviste interés el hecho ya mencionado de la escasa importancia que se le adjudica en la conformación de ese campo - y en los saberes técnicos, temáticos y estilísticos que definen desde la práctica el “saber hacer”, es decir, los elementos centrales del *habitus* - y, en contraposición, el marcado reconocimiento a la labor de Carlos Pessano al frente del Instituto Cinematográfico del Estado¹⁸. Las realizaciones del Instituto, elogiadas por

¹⁸ Carlos Alberto Pessano fue editor de Cinegraff, publicación mensual de editorial Atlántida aparecida entre 1932 y 1938. Al igual que Matías Sánchez Sorondo –Ministro del Interior durante el Gobierno surgido del golpe de Estado de 1930, Senador nacional por la

su tratamiento conceptual y estilístico, tematizan las bellezas naturales, la prosperidad de la tierra, las costumbres nacionales, el dinamismo de las industrias, expresando una idea de nacionalidad característica del pensamiento conservador: se valoran positivamente la familia, la religión, el orden establecido (LUCHETTI y RAMÍREZ LLORENS, 2005). En términos formales, el tipo de narración empleada sitúa a esos cuatro documentales dentro del documental clásico expositivo (NICHOLS, 1997; WEINRICHTER, 2004). Interpretamos entonces, en el texto de la Universidad Nacional del Litoral, la presencia de una importante preocupación por la pericia técnica, estética, estilística y la “valoración artística” de las producciones. Sólo de ese modo entendemos la centralidad otorgada a principios de los años sesenta a las producciones estatales que parecieran situarse en las antípodas del *movimiento independiente*, tanto en lo que concierne a la concepción de la realización audiovisual (y a su función), como a las vinculaciones existentes entre el espacio profílmico y la realidad extra-cinematográfica.

Tal reconocimiento indica también las disputas que se dirimen al interior del campo. Se reivindica una posición que busca renovarlo, a la vez que reconstruye la tradición del mismo, haciendo hincapié en las perspectivas que el grupo propugna. Es decir, de una parte, se esgrimen argumentos renovadores de la práctica cinematográfica y de la otra, se hace coincidir esa actitud con los inicios de la actividad -tal como hemos visto en el análisis del primer eje- y, a la vez, se busca recrear una tradición (selectiva) dentro de la cual inscribirse. Actitud renovadora entonces, pero

provincia de Buenos Aires, Presidente de la Comisión Nacional de Cultura y responsable de la elaboración del proyecto de creación del Instituto Cinematográfico del Estado- se ubicaban políticamente en la línea de los *nacionalistas restauradores*. Conservadores, “orgánicos” al proyecto del fraudulento gobierno de Agustín P. Justo, se preocuparon ante todo por la dimensión político-ideológica del cine, rechazando las temáticas populares, las estrellas cinematográficas y los que, entendían, eran los responsables del estado deplorable del cine nacional: los empresarios que sólo buscaban el rédito económico. El proyecto de creación del Instituto, presentado al Senado en septiembre de 1938 generó un amplio rechazo por parte de los sectores de la industria cinematográfica.

que reconoce, y se asienta en, una larga trayectoria. Como si fuese posible, a un mismo tiempo, renovar-restaurar. Como si aquello que ha estado presente desde el inicio, pero subordinado, viera la oportunidad de salir a la luz, realizando una síntesis con lo *dominante*, o bien subvirtiéndolo.

Tal actitud, que en principio podría parecer extraña, vista más de cerca, no resulta tan paradójica. Como es sabido, dentro de las propiedades de los campos (BOURDIEU, 1990 [1976]) podemos identificar estrategias de conservación (tendencia a la ortodoxia) y estrategias de subversión (tendencia a la herejía). Habitualmente, las primeras serán desarrolladas por quienes detentan el monopolio del capital en juego. Las segundas, serán sostenidas por los poseedores de menor capital específico, por lo general, los advenedizos. En el límite de la subversión se encuentra la desaparición de las reglas del juego y, por ende, del propio campo. Es por ello que todos los participantes impondrán limitaciones a la herejía si lo que buscan es permanecer en su interior. En esto consiste la “complicidad objetiva que subyace a todos los antagonismos”: al luchar se está dispuesto a jugar, se contribuye a otorgar legitimidad a aquello que está en juego, es decir al propio campo¹⁹.

De este modo, al tiempo que se esgrime una tradición, en el proceso de negar las obras y las experiencias de las que buscan distanciarse, no pueden sino afirmarlas como antecedente, como origen del cual se viene. Se afirma-reconoce aquello a lo que busca oponerse. La actitud se corresponde con lo que se ha llamado *la generación parricida*: se reconoce al padre en el acto mismo de darle muerte. Mahieu establece explícitamente dicho paralelo, retomando el análisis de Emir Rodríguez Monegal²⁰ sobre el

¹⁹ Aquí se observa, por lo tanto, una de las propiedades de los campos de producción de bienes culturales, aquella que indica que la *subversión herética* pretende representar un retorno a los orígenes.

²⁰ Se trata del crítico uruguayo que escribió el “El juicio de los parricidas” (1957) para dar cuenta de ciertas posiciones intelectuales defendidas desde la Revista *Contorno*, editada desde fines de 1953. En palabras de uno de sus fundadores, David Viñas, se trató de un intento por tomar distancia “desde una izquierda precozmente sartreana tanto del elitismo

nacimiento de una nueva generación en la literatura argentina, explicado a partir de la irrupción de la política en 1945, las rápidas transformaciones sociales, las nuevas tendencias filosóficas, toda una serie de factores que posicionaban la obra literaria dentro de una realidad concreta que reclamaba el examen crítico del escritor “como acto previo a toda creación y a toda obra” (MAHIEU, 1961: 42), quien se transformaba, podríamos decir, en una especie de analista cultural. Similares transformaciones podrían reconocerse para el campo cinematográfico, en un período en el que, por otra parte, los límites precisos entre cada una de las prácticas culturales parecían desdibujarse. Pero estas consideraciones abren ya el camino para nuestro tercer eje de análisis.

2.3. Plantar el nuevo sistema de vigencias. Compromiso y responsabilidad

El análisis de las concepciones sobre la práctica cinematográfica y la marcación de la propia posición a partir de los criterios de funcionalidad de la misma - en vinculación con una prioritaria definición social -, así como del establecimiento del lugar del cine de formato reducido, de los antecesores y de la tradición en la cual la práctica se sitúa, nos trajo hasta la compleja discusión en torno de las relaciones entre el espacio profílmico y el extrafílmico. Tal como hemos adelantado, estas disputas tienen la marca de la época en la que se sitúan. Así, uno de los rasgos característicos que asume la pregunta acerca de la función social del cine y, particularmente, del *documental* o el *movimiento independiente*, se resume en la noción de compromiso propia del modelo de intelectual crítico:

que nos llegaba de *Sur* y de *La Nación* desde el campo liberal, como de los tonos populistas que se emitían desde el peronismo clásico”. En Carlos Ulanovsky, *Parén las rotativas (1920-1969)*. Buenos Aires: Emecé, 2005, p. 147.

No todos son (como Kohon, Birri, Feldman, Ríos o Tamayo) críticos de la realidad, “del contorno”, si bien pueden admitirse las diferencias individuales de visión. Muchos de los cortos existentes pecan de una insuficiente indagación previa, de cierta timidez en la ubicación intelectual y estética. La problematización del vacío cine existente involucra (como sucedió en la literatura), “la responsabilidad de plantar, desde las raíces mismas, el nuevo sistema de vigencias”; atacar las estructuras externas y polemizar buscando el significado interno de los errores pasados; empezar de nuevo planteándose el sentido mismo de la crítica y la creación. Este planteo a fondo -que todos reconocen teóricamente- significa dentro del campo que estudiamos acceder a una visión más lúcida de la realidad, introducirse definitivamente en la provocación que el mundo actual les ofrece. Tras esta ubicación ineludible que es una forma de conocimiento, viene su interpretación. Aquí caben las soluciones de forma que cada creador crea necesita para su propia expresión. Pero esta necesaria renovación de lenguaje está implícita en el proceso transformador de valores que alcanza ya, a todos los órdenes de la cultura (MAHIEU, 1961: 43-44).

Replantear, desde las raíces, el nuevo sistema de vigencias, las reglas del juego, las legitimidades que sustentan la práctica, es para el autor la posibilidad de redefinir la relación entre el acto – individual - de la creación y las condiciones – sociales - que aporta la realidad. Se trata de una renovación estilística, formal y axiológica en la que el propio sentido de la práctica es objeto de interrogación bajo el mandato-paradigma de la responsabilidad o el compromiso. Influenciado por el existencialismo sartreano, que en aquellos años interpelaba fuertemente la práctica de los intelectuales, este nuevo cine se rebelaba contra la práctica comercial vacía de significación artística (la cual se interpretaba, a su vez, como fruto de una relación con el contexto). En esa renovación, en esa búsqueda de alteración de los parámetros de legitimidad del campo, se reserva un rol destacado para el documental:

...la tendencia documental (en un sentido amplio, que puede abarcar obras muy disímiles) ha probado ser la ruta más fértil de una captación de las coordenadas actuales de la realidad en las

dimensiones específicas del cine de corto metraje. Las mismas modalidades técnicas de éste, que permiten un tratamiento ágil y rápido, suponen la adecuación del instrumento a una tarea de registro e indagación, que siga todos los repliegues del ser, que lo alcance en propia duración vital (MAHIEU, 1961: 44).

La síntesis propuesta, que parte de las tareas de registro e indagación de la realidad, muestra claramente la posición de un grupo de realizadores que reflexionan en torno a su práctica, replanteando su sentido en una vinculación necesaria con el mundo que los rodea. Tal concepción - característica de la *modernidad* cinematográfica- es tanto punto de partida de este *documental social* como de las prácticas y teorizaciones del posterior *Tercer Cine*²¹. Si bien son dos tendencias diferenciadas, beben -al menos en parte- de las mismas fuentes: la crítica a los modos dominantes de hacer cine, en vinculación con el medio social en que tales se originan y, por tanto, una idea de *compromiso*²². De allí la importancia otorgada a la indagación tanto formal como de contenido:

...la libertad creadora, la experimentación, la búsqueda de un estilo, no se limitan a una especulación teórica (aunque la tiene muy en cuenta). Son inseparables de la búsqueda de un sentido, de un contenido esencial. Y ese sentido es también inseparable de la grave y vital responsabilidad para con el pueblo que nos rodea (del que formamos parte); técnicos con sentido entonces, y por ende verdaderos artistas. Creemos que esto explica la fundamental

²¹ Aunque todo este proceso sea criticado como “cine de autor”, “burgués”, o “segundo cine”, desde los nuevos planteos formales y, sobre todo, político-ideológicos, de finales de la década realizados por ese Tercer Cine, cuya principal renovación consistía en pensar la práctica cinematográfica como una intervención, un film-acto, un cine-guerrilla. Con estos cuestionamientos, el cine de intervención política producirá una fractura al interior de lo que aparecía como un bloque bastante homogéneo, recuperando algunos de los exponentes de ese documental social pero rechazando muchas de las nuevas vigencias que el movimiento independiente buscaba instaurar como legítimas.

²² Paranaguá establece una línea de continuidad entre ambas propuestas, a partir de la idea de radicalización, por parte de Cine Liberación, del postulado del compromiso sustentado por la Escuela de Santa Fe. Entendemos que esto es pertinente hasta cierto punto, puesto que si indagamos acerca de *con qué y/o con quiénes* e incluso *cómo y desde dónde* se entablaba tal compromiso, comienza a aparecer cierta diferenciación. Paulo Antonio Paranaguá, op. cit.

orientación documentalista del Instituto. “La elaboración creativa de la realidad” de que hablaba Grierson como meta sigue siendo un objetivo esencial. Y también el testimonio de los problemas múltiples que presenta esa realidad en constante transformación²³.

Así, desde la experiencia pionera y amateur del cineclubismo hasta las propuestas de intervención política de fines de la década -que conciben al cine como una herramienta al servicio de los objetivos de la transformación social, y/o de la revolución-, el movimiento expresado en el cortometrajismo, aventuramos, operaría como bisagra entre el campo cinematográfico configurado hasta el peronismo -que coincide con el sistema de estudios clásico y luego con la organización industrial con intervención estatal- y la re-configuración operada a partir de la intervención autoritaria de la denominada *Revolución Argentina* (1966-1973) -que posibilitó, paradójicamente la aparición del cine de intervención política en sintonía con la ruptura o desborde de la institución-cine-.²⁴ Tal como adelantamos en la introducción, los primeros años sesenta son de fundamental importancia para comprender las evoluciones del campo, tanto las posiciones al interior del mismo, como las tensiones que, surgidas externamente, repercutían en él. Durante el transcurso de la década las diversas prácticas culturales serán objeto de reformulación bajo el imperativo de la transformación del mundo y las nuevas relaciones entre cultura y política. Si a principios de los sesenta toma forma la idea de la *responsabilidad* o el *compromiso*, hacia fines de esa década y principios de

²³ Reflexiones acerca de la experiencia fílmica del Instituto del Litoral, aparecidas en Tarea Universitaria N° 7, noviembre de 1959, citado por José Agustín Mahieu, *Historia del cortometraje argentino*, Santa Fe: Documento, del Instituto de Cinematografía de la U.N.L, 1961, p.57.

²⁴ Esta reconfiguración del campo cinematográfico puede pensarse de modo paralelo al análisis latinoamericano según el cual el documental adquiere relevancia y prestigio en la larga transición entre “la era de los estudios” y “el cine independiente o de autor”. Las fechas y eventos que acompañan la periodización son los festivales de Cine Documental y Experimental realizados en Montevideo a mediados de la década del 50 y la primera muestra del Cine Documental Latinoamericano de Mérida, en 1968. Ver Paulo Antonio Paranaguá, op. cit., p. 50.

la siguiente se producía un desplazamiento desde el “modelo sartreano” de *intelectual crítico* hacia el “modelo gramsciano” de *intelectual orgánico* subsumiendo la práctica cinematográfica a un proyecto político.

3. Los cortometrajes y su vinculación con el Estado

Con la conformación de la industria cinematográfica en la década del treinta y la organización de los estudios y el sistema de géneros se estableció, por oposición a las películas de largometraje, un espacio en el que confluían diversas realizaciones - variados tipos de documentales, dibujos animados, actualidades, entre otras- agrupadas bajo el calificativo genérico de “material corto”. Así, en las revistas especializadas, las primeras informaciones sobre documentales las hallamos junto a otro tipo de producciones, que responden a esa denominación cuyo rasgo específico atiende a la duración de la película. Asimismo, en materia legislativa las propuestas suelen referirse a la industria cinematográfica en general, con consideraciones especiales hacia las producciones de menor metraje. Antes de avanzar en el análisis específico de este cine “menor”, debemos comprender algunos componentes la situación de la cinematografía en general.

Luego del golpe de estado de 1955 se asiste a una intensa disputa entre productores y exhibidores. Con el advenimiento de la política de *desperonización* ya mencionada, los dueños de las salas iniciaron una campaña para intentar retrotraer las condiciones de explotación cinematográfica a la vigente con anterioridad al golpe de Estado de 1943. Por su parte, los productores desplegaron una medida defensiva de las prerrogativas económicas que la legislación - de la ahora considerada “tiranía depuesta”- había impulsado. En paralelo, solicitaban encarecidamente que se los tuviera en cuenta en la elaboración de la

proyectada ley cinematográfica. El central elemento de disputa era el establecimiento de cuotas de pantalla, situación de tensión que se sobrellevaba desde el último período de la gestión peronista²⁵.

Si el conflicto entre ambos sectores no era nuevo, algo notable fue que los productores agruparon detrás de sus demandas a otros sectores de la actividad, constituyendo un *Comité de Defensa del Cine Argentino*, cuyo debut se realizó con una suerte de manifiesto titulado “La verdad sobre el cine argentino”, con el cual tomaban distancia del peronismo. Lo que buscaron fue un nuevo posicionamiento a partir de responsabilizar al gobierno anterior por el lamentable estado de la industria cinematográfica.²⁶ De tal modo, su revitalización no pasaba por dismantelar lo que había sido la legislación proteccionista sino por profundizar alguna de sus medidas y suprimir sus aristas más ríspidas. Los conflictos se exacerbaban hasta la sanción de la nueva legislación (CAMPODÓNICO, 2005)²⁷.

El Decreto-ley N° 62/57 de “Fomento de la Cinematografía Argentina”, firmado el 4 de enero por Pedro Eugenio Aramburu e Isaac

²⁵ Puede encontrarse un análisis detallado del proceso abierto con el golpe de Estado de 1955 en Raúl Horacio Campodónico, op. cit.; para los años posteriores Claudio España (dir.) *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1983*. Volumen I y II. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005 e Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker (comps), *Disrupción social y boom documental cinematográfico. Argentina en los años sesenta y noventa*, Buenos Aires: Biblos, 2011.

²⁶ Criticaron principalmente la censura y la falta de libertad de creación y la insuficiencia de la política crediticia y de los convenios internacionales “de reciprocidad”, estos últimos por haber sido realizados “a espaldas de la industria”. El Comité estaba formado por autores de libretos, directores, escenógrafos, productores y laboratorios. Raúl Horacio Campodónico, op. cit.

²⁷ La pelea mencionada, que cristalizó en una batalla de solicitudes, no fue la única. Paralelamente a esa disputa se fueron estableciendo posiciones. La desavenencia entre los directores no tardó en llegar, de modo similar en la Asociación de Cronistas Cinematográficos. Estos re-posicionamientos expresaban diferencias ideológicas pero también de renovaciones formales y modos de comprender la propia realización cinematográfica. Un corolario de este proceso fue la vinculación entre sectores de la industria y un *movimiento* del cual participaron realizadores de cine de formato reducido (los cortometrajistas analizados por Mahieu), críticos cinematográficos, directores no vinculados con los estudios (los llamados *independientes*). Para Campodónico el pronunciamiento de la nueva entidad de directores -Asociación de Directores de Películas, ADP- representa “el documento fundante del nexo cine-literatura”, algo así como el punto de partida de un cine de intención intelectual. Horacio Raúl Campodónico, op. cit. p. 344.

Rojas, aparece entonces como resultado de la búsqueda de la conveniencia común, luego de comprender la situación de suma cero a la que se había llegado. En un primer momento, habiendo entendido que la virulencia del conflicto, lejos de haber beneficiado a algún sector, perjudicaba a la industria en general, la ley aparece como producto del trabajo impulsado por los distintos sectores de la actividad, agrupados en catorce entidades. Como síntesis de ese proceso, Mahieu menciona la conformación de la Unión del Cine Argentino (UCA), de la cual participó la Asociación de Realizadores de Corto Metraje Argentina (ARCMA)²⁸, la Asociación de Cine Experimental (ACE)²⁹ y la Federación Argentina de Cine Clubes (FAAC). Por intermedio de esta medida se creó un sistema de fomento y regulación de la actividad, basado en la consideración del cine en tanto “industria, comercio, arte y medio de difusión y educación” y en la vigencia de la libertad de expresión. A ese respecto, merece destacarse la equivalencia postulada entre las actividades cinematográficas y las periodísticas.³⁰ Sus rasgos salientes fueron la creación del Instituto Nacional de Cinematografía

²⁸ Formada a fines de 1955, participó del primer Congreso Latinoamericano de Cineastas Independientes -realizado en Montevideo en 1958, en simultáneo con el tercer Festival Internacional de Cine Documental y Experimental- con un informe en el que sintetizó parte de las tareas desarrolladas para lograr un reconocimiento hacia el cine de formato reducido en los sectores de la industria, así como cierto consenso general en torno a su importancia, aceptando “la necesidad del fomento y la obligatoriedad del corto, la creación de una escuela nacional de cinematografía, el apoyo al cine experimental y a los cine clubs, la creación de una cinemateca, etc.” José Agustín Mahieu, José Agustín Mahieu, *Historia del cortometraje argentino*, Santa Fe: Documento, del Instituto de Cinematografía de la U.N.L., 1961, p. 46. Esas tareas se verían reflejadas en la sanción y reglamentación de la ley.

²⁹ Tal Asociación nace de la creación, a principios de 1956, de una rama experimental en el marco de la mencionada ADP. Con la redacción de sus estatutos, en el transcurso de ese año, especifica sus propósitos de capacitación “en el campo de la experimentación, como una permanente tentativa de renovación del lenguaje cinematográfico” y posteriormente redacta y presenta al INC proyectos de estímulo al cine nacional y, especialmente, de la creación del Centro Experimental. José Agustín Mahieu, *Historia del cortometraje argentino*, Santa Fe: Documento, del Instituto de Cinematografía de la U.N.L., 1961, p. 46.

³⁰ Si bien se comprende la voluntad de diferenciación de la legislación peronista en la materia, resaltando una de las aristas más conflictivas de la misma -la censura-, no está de más recordar que la búsqueda de un tratamiento legislativo similar para el campo cinematográfico y el periodístico ya había sido propuesto por el peronismo en 1948.

(INC) y de un Centro Experimental Cinematográfico, destinado a la formación de artistas y técnicos.

En cuanto al fomento de la producción, una de las medidas estaba referida a la calificación de películas, según pudieran acogerse a los beneficios de la ley, y en ese caso se establecía la obligatoriedad de la exhibición - las de clase A -. Por oposición, las de clase B eran aquellas que no gozarían de tales beneficios y serían consideradas de exhibición no obligatoria. Frente a la legislación anterior, que establecía la obligatoriedad por el solo hecho de ser realizaciones nacionales, y retomando una de las críticas que se le había imputado, verbigracia, la promoción de la mala calidad de muchas realizaciones - la presente ley tenía como meta el discernimiento de las producciones en función de su "calidad artística". Esto, como veremos, también parece ser un reclamo de los sectores advenedizos³¹. El decreto dispuso, asimismo, la formación de un fondo - a partir del 10% de lo recaudado por la venta de entradas, las tasas de visación de películas extranjeras y multas o similares - y de un sistema de créditos, fondos de recuperación industrial y premios y se promovió la difusión en el exterior de las películas clase A.

En el capítulo III, "De la Exhibición obligatoria", el artículo 10 establecía la obligatoriedad de la exhibición de noticiarios cinematográficos

³¹ También se clasificaron las salas, determinándose los turnos de exhibición y los porcentajes que sus dueños debían pagar a los realizadores y se estableció una subcomisión calificadora a fin de garantizar la "protección de la minoridad". Resulta llamativo, por otra parte, que en tanto se establecía este sistema de clasificación de películas se dispusiera la aplicación de sanciones a quienes "ejercitaren censura o impidieren la libre circulación y exhibición de una obra cinematográfica". No estamos en condiciones aquí de desarrollar esta dimensión de análisis pero no podemos dejar de poner en evidencia la contradicción que supone la institución simultánea de, por un lado, la potestad -legítima- para ejercer la clasificación (que al fin y al cabo supone la aplicación de una violencia simbólica) y, por el otro, la constitución de la censura como un objeto de sanción. Para un análisis sociológico de la censura ver Florencia Luchetti y Fernando Ramírez Llorens, op. cit. y Fernando Ramírez Llorens, "Los límites de la independencia: cine, Estado y nuevos realizadores en la década del 60", en Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker (comps.), *Disrupción social y boom documental cinematográfico. Argentina en los años sesenta y noventa*. Buenos Aires: Biblos, 2011, pp. 43-59.

argentinos en las salas del país, en cada una de las secciones bases de sus programas. Allí mismo se indicaba que el Instituto de Cinematografía sería el encargado de establecer el tratamiento a seguir en lo relativo a exhibición de películas de cortometraje. Se hacía partícipe a estas películas en el régimen de premios y se establecía que el Instituto haría lo conducente a fin de atender “el fomento del cortometraje y estímulo al cine experimental” (artículo 17, inciso g).

A fines del año 1957, a través del Decreto-ley 16.386/57, se reglamentaron los porcentajes correspondientes al sistema de premios y de fomento. El 30% del fondo de fomento cinematográfico se destinaría a otorgar premios a las películas de corto y largometraje calificadas como “A”. Los porcentajes aplicados a los *Premios al cortometraje* se distribuían de la siguiente forma: los tres primeros premios se beneficiarían con el 0,75% cada uno, los tres segundos premios, con el 0,50% cada uno y los cuatro terceros premios, con el 0,35% cada uno. Sin embargo, según consta en el Informe de la ARCA y la FACC presentado en Montevideo en 1958, las disposiciones legales no se habían concretado completamente. Es importante consignar las propuestas de la Asociación relativas al fomento al cortometraje. Decía el informe:

aquél [el fomento] cubriría únicamente el costo de la producción a las películas previamente calificadas por su calidad técnica y artística suficientes, evitando, de esa manera, que los grandes estudios se vuelquen a la producción de cortos, desvirtuando así el sentido del fomento (MAHIEU, 1961: 47-48).

De esta manera, los cortometrajistas demandaban al Estado el apoyo de una actividad “de calidad artística y técnica”, y no parecían tener reparos ni objeciones en cuanto a la necesidad de calificación con el objetivo de determinar la adecuación de las realizaciones a los requisitos previstos. Antes bien, parecerían requerir su intervención, precisamente, a fin de

asegurar la calidad de las producciones. Así como las productoras de los años cuarenta saludaron la iniciativa oficial³², adecuando sus películas a los requerimientos estatales, en los primeros años sesenta, un grupo de cineastas *independientes* demandaban la protección estatal de su actividad, confiando en que el espacio abierto por la *Revolución Libertadora* en el campo cultural, así como posteriormente el frondicismo en el gobierno, no pondrían obstáculos a tal independencia temática, estilística y formal. Posiblemente, la ley se evaluara como (fuese fruto de) una elaboración colectiva, nacida en parte de estos mismos sectores que la habían impulsado. A lo que quizás también se sumara una confianza nacida en la política desarrollista del gobierno encabezado por Arturo Frondizi y en la particular relación de fuerzas sociales y políticas que la misma suponía representar. Como resultado de esa particular relación de fuerzas -política en general pero también al interior del campo cinematográfico en particular- podría explicarse, que la Asociación de Cine Experimental (ACE) integrara, por ejemplo, las comisiones calificadoras de películas y la comisión de fomento al corto metraje.

En otro orden de cosas, debemos retomar brevemente las argumentaciones que fundamentan aquella solicitud de políticas destinadas al desarrollo del cortometraje. Las mismas recuerdan una serie de tópicos en los que insistían décadas atrás los sectores que hemos identificado como “orgánicos” al proyecto de restauración conservadora iniciado en 1932³³. En

³² En rigor, no sólo manifestaron una buena acogida para la medida, sino que la misma había sido constantemente demandada, sobre todo desde el comienzo de la Segunda Guerra Mundial que produjo la escasez de celuloide virgen.

³³ Aquellos, como hemos mencionado, apelaban a la dimensión político-ideológica del cine para justificar la intervención estatal en la materia. En el marco de la conflagración mundial estos justificativos, en principio opuestos a aquellos que insistían en la dimensión industrial del cine, serían profundizados, tanto desde su importancia como medio de propaganda como desde una justificación económica por parte de los productores. Éstos harán uso de una retórica en la que aparecen entremezclas, como superponiéndose en una sinonimia auto evidente, las ideas de desarrollo industrial con las de defensa de la soberanía, conformando así un particular mosaico nacionalista. Aquello tópicos, por otra parte, pueden vincularse incluso a ciertas premisas rastreables hasta el período silente, vinculadas con los discursos

un manifiesto elaborado por la ARCMA en 1960 buscaban hacer comprender que la producción de cortos era una actividad “*necesaria para el país*”, por cuanto se trata de un preciado medio de formación, de investigación, de difusión. De este modo, demandaban la tan diferida promulgación de la reglamentación relativa al cortometraje, a fin de asegurar:

una cantidad de películas necesarias en este momento, para que la Argentina sea más conocida en el exterior, no sólo por sus bellezas y sus industrias sino también a través del enfoque de una generación joven que vuelca su vocación y su necesidad de expresión en el arte más dinámico y moderno: EL CINE (MAHIEU, 1961: 50).

No buscamos establecer continuidades ideológicas donde, evidentemente, no las hay. Lo que estamos considerando, sin embargo, es la posibilidad de asociaciones en cuanto a los modos de comprender la práctica cinematográfica. Si bien de signo ideológico inverso, las apreciaciones se acercan en lo referido a la prioridad asumida por la dimensión político-ideológica del cine en vinculación, aunque modo novedoso, a su dimensión artística. Sea que se lo conciba como medio de transformación o de expresión social, o que se reclame su vigilancia por la peligrosidad de su prédica, hay coincidencia en cuanto a la impronta comunicacional que se le reconoce. Además, su utilización sustentada en la necesidad de la difusión de una imagen del país y particularmente de sus

nacionalistas y positivistas de principios del siglo XX, tales como su idoneidad como medio de educación patriótica y su potencialidad como medio de difusión y exaltación de la modernidad. Para un análisis de esa temática ver Irene Marrone *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*. Buenos Aires: Biblos, 2003 y Andrea CUARTEROLO, Andrea, “Los antecedentes del cine político y social en la Argentina (1896-1933)”, en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (comps.), *Una historia del cine político y social en Argentina*, Buenos Aires: Nueva Librería, 2009, pp. 145-172.

bellezas naturales y sus industrias, así como la insistencia en la utilidad de tal promoción, son elementos rastreables en los sectores aludidos³⁴.

Por otra parte, no debemos perder de vista el uso del conector “sino” en el párrafo citado. En efecto, en él puede verse una suerte de reconocimiento de las reglas del campo en el que se quiere intervenir, desplegando una argumentación ya aceptada como formando parte de las reglas de juego e introduciendo, a continuación, el aporte específico de estos nuevos sectores. Así, lo novedoso aquí reside en el acento puesto en la formación de nuevas generaciones de cineastas. Esto se vincula con una doble necesidad para este sector: de una parte, la posibilidad de garantizar la formación de nuevos directores que, por fuera de la industria, revitalizaran la práctica cinematográfica, sus temas, sus lenguajes, sus producciones y, de la otra, la *profesionalización* del campo, estableciendo de manera sólida la posibilidad de generar un espacio estable de producción y circulación de las obras. Se insistía así en la necesidad de instituir lo que la ley había previsto: la obligatoriedad de la exhibición de cortos en todas las salas del país y la posibilidad de recuperación económica de la inversión realizada, a fin de permitir la continuidad en su trabajo y el reconocimiento en dicho campo, cuyos sectores parecían aún renuentes a la inclusión demandada. Simultáneamente, es posible suponer en aquella argumentación, simplemente un uso del sistema de vigencias propio del campo, a fin de afirmar su pertenencia al mismo.

Por último, el acento puesto en la dimensión generacional no llama la atención en el contexto de los años sesenta, caracterizados por la existencia de una *revolución cultural* que otorgó un rol inédito a la

³⁴ Podría pensarse así en una suerte de nacionalismo de signo invertido: se mantienen varios de los esquemas de pensamiento pero se les invierte la carga valorativa. De tal forma, todo aquello considerado evitable o no deseable para los sectores del nacionalismo restaurador se concebiría como algo deseable, al menos en principio, y viceversa.

juventud, cuya concepción misma estaba siendo alterada³⁵. El ya mencionado paralelo con la renovación generacional en la literatura puede pensarse ahora como una continuidad con aquello que posteriormente se llamó *Generación del 60*. Es que tal renovación -impulsada principalmente por la experimentación formal y la indagación estética- es producto, también, de las modificaciones legislativas en materia cinematográfica. Y éstas, a su vez, se explican como hemos visto, por el proceso político abierto por el consenso antiperonista, primero, y por el desarrollismo, después. Procesos que posibilitaron la confluencia entre sectores intelectuales y políticos, tanto en la literatura como en el cine.

Los largos reclamos condensados en el manifiesto de la Asociación de Realizadores de Corto Metraje parecen haber tenido mayor acogida durante la gestión de Arturo Frondizi (1958-1962). Si en 1957, los diversos sectores de la industria cinematográfica -vinculados a los cuales se encontraba este *movimiento independiente*, pero de modo subordinado- habían conseguido la sanción de la Ley de cine, en 1961 parecía llegar el turno de los cortometrajistas³⁶. En agosto se volvió a insistir con la reglamentación de la ley de 1957, en lo referido al “fomento del corto metraje y estímulo al cine experimental”. A través de la Resolución del Instituto Nacional de Cinematografía N° 674/61 se creó la Comisión para el

³⁵ Si bien el concepto desarrollado por Hobsbawm refiere a los países centrales, algunas de sus caracterizaciones valen para los periféricos, toda vez que el impulso económico alimentado por la producción y consumo de bienes “culturales” se proyectó internacionalmente. Por otra parte, las políticas desarrollistas impulsadas desde el frondicismo implicaron, precisamente, una modernización económica y cultural con referencia constante a esos países centrales, los cuales funcionaban como espejo para países como Argentina, poco inclinada a reconocer su pertenencia continental. En buena medida los proyectos políticos y culturales contra hegemónicos iniciados en la década del sesenta pueden entenderse como una reacción a ese estado de cosas.

³⁶ En 1959 se presentó una reglamentación de fomento al corto metraje y de subvención al cine experimental. Allí se establecía la obligatoriedad en la exhibición de cortos, lo que no pudo implementarse debido al rechazo de los exhibidores. De todos modos, el retorno económico provisto por las escasas exhibiciones garantizadas en la propuesta no alcanzaba a cubrir el costo de las películas. José Agustín Mahieu, *Historia del cortometraje argentino*, Santa Fe: Documento, del Instituto de Cinematografía de la U.N.L., 1961.

cortometraje y el cine experimental³⁷. Se especificaba lo que se entendía por película de corto metraje -aquellas comprendidas entre los 5 y los 20 minutos de duración-³⁸ y por cine experimental: “actividad tendiente a la capacitación técnico artística orientada profesionalmente y que tenga en cuenta o signifique un intento de renovación del lenguaje cinematográfico”. Se establecía también la distribución de fondos. Según lo establecido por el Decreto N° 6948/58 y la Resolución del Instituto Nacional de Cinematografía N° 644/59, se destinaba el 3% de los fondos del Fomento Cinematográfico para el estímulo del cortometraje y del cine experimental. La distribución se realizaría destinando el 70% para el Corto Metraje (según lo estipulado por el artículo 5) y el 30% para el Cine Experimental (los artículos 12 y 16 de la presente Resolución). A su vez, el total destinado al estímulo del cine experimental se repartiría por partes iguales entre los trabajos particulares y las actividades de las instituciones experimentales reconocidas³⁹.

³⁷ Que estaría compuesta, hasta un máximo de ocho miembros, por dos representantes de la ARCM y otros dos de la Asociación de cine experimental, presididos por un miembro del directorio del INC y ateniéndose a ternas propuestas por las entidades. Durarían un año en funciones, pudiendo ser reelegidos. La medida establecía las funciones de la comisión (artículo 3), entre las cuales se hallaba la clasificación de los films aceptados para su posterior promoción y la inspección de la exhibición del cortometraje en el país; el régimen de desarrollo de su actividad (artículo 4).

³⁸ En el texto de Mahieu, la duración de estas películas se establece entre 5 y 10 minutos, sin embargo en la Resolución 674/61 se establece la medida mencionada. La legislación puede consultarse en *Anales de la Legislación Argentina*, Tomo XXI B, página 1225.

³⁹ Entre los primeros: a) trabajos de experimentación sobre nuevos medios de expresión artística y/o técnicos, en todos los campos que abarca la realización cinematográfica, que puedan o no culminar en filmación y trabajos de investigación que se refieran especialmente a problemas teóricos y su publicación; b) filmaciones en 16 mm, blanco y negro, sonoro que sean la primera realización del peticionante; c) becas de estudio o perfeccionamiento, dentro o fuera del país, para la realización de trabajos indicados en el inc. a del presente artículo (artículo 12). Las segundas deberán presentar un plan anual de actividades con el cálculo del costo que demandará la realización de las mismas. Se excluyen de este beneficio a las instituciones oficiales, semioficiales o mixtas y todas las que persigan fines comerciales o estén patrocinadas o subvencionadas por empresas privadas de orden comercial (artículo 16).

En cuanto a la política de subsidios, entre los requisitos para su obtención figuraban estar inscripto en un registro de realizadores,⁴⁰ presentar una declaración de costos adjuntando comprobantes, no incluir propaganda comercial, no haber sido producidos ni subvencionados por organismos estatales o empresas privadas y reunir un “mínimo de condiciones artísticas y técnicas a criterio de la comisión”. Tampoco podía recibirse el subsidio si la película se hubiese beneficiado con el sistema de premios establecido en el artículo 17 del Decreto-Ley 62/57. Las películas debían ser presentadas “en formato estándar” y los rubros en que se las clasificaba eran: temática general, divulgación artística, educativas, didácticas, científicas, infantiles y turísticas. Según esa clasificación, la Comisión se encargaría de estudiar la distribución a través de salas de exhibición, organismos oficiales, empresas privadas, etc., para su difusión, comercialización o venta, tanto en el país como en el exterior. También se detallaba la modalidad en que se aplicaría el régimen subsidios, uno de cuyos ejes estaba puesto, como se ha dicho ya, en el impedimento de convertirlo en una fuente de ganancia económica⁴¹.

Esta nueva reglamentación se basaba en la admisión de que el único estímulo para la producción de cortos que se había implementado hasta ese momento, y de manera infructuosa, era el sistema de premios a la producción anual, destacándose, asimismo, la dificultad de aplicar la

⁴⁰ Para ingresar en este “Registro de Directores-Productores” era necesario poseer antecedentes cinematográficos en dirección técnica, interpretación, libro, crítica o estudio, y presentar un proyecto concreto de filmación (artículo 7).

⁴¹ Tal como puede leerse en el artículo 8: una vez conocido el monto destinado a tal efecto - a fines del mes de abril-, se procede a repartirlo por partes iguales entre todas las películas beneficiarias (se incrementa un 33% cuando se trata de películas en color). Se establece que el monto no podrá superar el costo real de las producciones; si ello ocurriese, la diferencia se reintegrará al monto total del fondo para ser nuevamente distribuida entre las restantes beneficiarias. Si una película subsidiada obtuviera por cualquier medio ingresos monetarios que superaran (incluido el subsidio) el costo real más los costos originados para obtener esos ingresos, se deberá reintegrar la diferencia al fondo de fomento (sin superar el monto del subsidio). Ningún director podrá ser subsidiado en más de dos películas por año. Se podrá adelantar el 50% del subsidio. Las películas beneficiadas con el adelanto del subsidio que perciban luego premio, deberán reintegrar el adelanto.

obligatoriedad de exhibición de los cortos. Si el objetivo de máxima era instituir las condiciones para una producción estable, los subsidios y créditos eran un paso necesario pero insuficiente. Lo fundamental, sostenía Mahieu (1961: 69) era “establecer el concepto de una producción considerada de interés cultural”. Para ello, se debía organizar un sistema de exhibición obligatoria semejante al que funcionaba para las películas de largo metraje. Algunos años después el autor insistía en marcar esa dificultad:

El cortometraje, que se desarrolla en condiciones difíciles por falta de una exhibición normal, es uno de los medios potencialmente más efectivos para documentar el rostro ignorado de nuestro país y sus problemas vigentes. Es también un instrumento cultural invaluable. Entidades como la Asociación de Realizadores de Corto Metraje luchan desde hace tiempo para que este movimiento no se frustre en el silencio de la incomunicación (MAHIEU, 1966: 56).

Este resultaba entonces uno de los elementos centrales en la prédica de estos sectores. Si bien en los considerandos de la reglamentación se destacaba la importancia cultural y formativa del cine de formato reducido⁴², es posible pensar que la misma nunca logró la difusión proyectada como para trascender la demanda sectorial y ser tomada por otros sectores del campo cinematográfico o incluso por algún movimiento social más amplio, como para volverse una demanda más universal o menos anclada. Es posible, asimismo que los intereses de los exhibidores hayan sido más fuertes que los de los advenedizos sectores de la producción, puesto que la obligatoriedad nunca pudo aplicarse.

⁴² “el corto metraje como género, es fundamental dentro de del panorama artístico-cultural cinematográfico del país y como base de la promoción de nuevos realizadores (...) para el desarrollo integral del cine nacional se requiere la formación de elementos técnicos y artísticos capaces no sólo de concretar obras correctamente realizadas, sino formas nuevas de expresión cinematográficas”. José Agustín Mahieu, *Historia del cortometraje argentino*, Santa Fe: Documento, del Instituto de Cinematografía de la U.N.L., 1961, p. 51.

Nuevamente, en agosto de 1964 se presentó una reglamentación del fomento al cortometraje. La Resolución N° 610/64 del Instituto Nacional de Cinematografía establecía la existencia de dos tipos de subsidios: uno para la realización de proyectos y el otro para películas ya realizadas que fuesen óperas primas. Se cuentan entre sus objetivos la promoción de la comercialización en el país y el extranjero, su exhibición en salas y su difusión en centros culturales, artísticos y educativos. El fomento se aplica a películas cortas (entre 5 y 20 minutos) realizadas en 35 mm, destacando significativamente el “principio de autonomía e independencia” que se considera propio de este tipo de producciones. Asimismo, el artículo 2 de la resolución deja entrever el trabajo de los representantes de las Asociaciones de Realizadores de Corto Metraje y de Cine Experimental que habían integrado la Comisión creada en virtud de la Resolución 674/61. En dicho artículo se consideraba, en efecto, a estas realizaciones como “medio de expresión estética, instrumento de plasmación y difusión de nuestra cultura y vehículo de nuestras circunstancias humanas y naturales en sus valores más cumplidos”.

Hay, sin embargo, una modificación en el modo de administración y aplicación del subsidio en la nueva resolución, que permite adivinar las complejidades prácticas de sostener el fomento. En la nueva reglamentación se determinaban dos presupuestos tipo: uno para producciones en blanco y negro y otro para realizaciones en color. Según el monto total destinado al fomento del corto metraje, se procedería a dividir ese total con los presupuestos tipo, a fin de determinar la cantidad de subsidios a establecer (art. 12). Así, la lógica de otorgamientos de subsidios se invertía. En 1961, la cantidad disponible se dividía entre las películas aptas para recibir el beneficio, en tanto que en 1964 se fijaba un modelo de presupuesto tipo para luego, en función del dinero disponible, ver la cantidad de películas a las cuales se podía beneficiar. La euforia del inicio estaba en franca

declinación. Según Mahieu (1966), las medidas de fomento no alcanzaban a cubrir los crecientes costos de producción.

Por otra parte, no debe perderse de vista que pese a la ambiciosa medida decretada por la *Revolución Libertadora*, su aplicación demandó un largo proceso de disposiciones provisionales y negociaciones permanentes. La reglamentación de la ley dio lugar a todo un conjunto *ad-hoc* de decretos, resoluciones y proyectos que se extendieron por un lapso de varios años. Uno de los principales problemas fue la discrepancia entre productores y exhibidores, causada por el rechazo constante de los últimos en torno a la obligatoriedad de la exhibición, que en la práctica supuso incumplimientos de la ley, acuerdos provisorios, convenios conciliatorios y posteriores amnistías generalizadas.⁴³ Asimismo, el sistema de premios impulsado como uno de los pilares del fomento a la cinematografía argentina generó numerosas críticas entre los implicados (Mahieu, 1966; Marrone, 2011). Si a principios de la década del sesenta “la concreción de un movimiento coherente, que instalara nuevas bases conceptuales y expresivas para nuestro cine, era más bien parte de una especulación teórica y anticipatoria” (MAHIEU, 1966: 54), hacia 1966 el panorama no era tan

⁴³ Tal situación se expresa, por ejemplo, en la sanción del Decreto-Ley 7.070/63 de agosto de 1963 por la cual se proyecta la creación de una Comisión Especial a fin de realizar reformas al régimen legal cinematográfico. La Comisión, que debía expedirse en un plazo de tres meses, se conformaba, por partes iguales, con representantes del Ministerio de Educación y Justicia, del Instituto Nacional de Cinematografía, de la producción y de la exhibición. Por otra parte, el decreto adjunta un convenio suscripto el 13 de agosto de 1963 por la Federación Argentina de Exhibidores Cinematográficos, la Asociación de Empresarios Cinematográficos, la Asociación de Empresarios Cinematográficos Independientes, la Asociación Empresarios Cinematográficos de la Provincia de Buenos Aires, la Cámara de la Industria Cinematográfica Argentina, la Asociación General de Productores Cinematográficos de la Argentina y la Asociación de Productores de Películas Argentinas (APPA). Su objetivo era diagramar la programación para completar el ciclo de explotación de las películas ya estrenadas. Allí manifestaban su conformidad con la derogación del art. 14 del Decreto-Ley 16.385/57 (sobre calificación de las películas y prohibición para menores de 18 años) y se comprometían a respetar la obligatoriedad de la exhibición a través de la libre contratación. Particularmente, los exhibidores acatarían la medida “con el film que ellos elijan entre los que estén en condiciones de ser exhibidos, en cada turno de exhibición”. También es sugerente de los problemas que la legislación cinematográfica presenta en el período los sucesivos nombramientos, impugnaciones, modificaciones, e intervenciones en el directorio del Instituto Nacional de Cinematografía.

alentador. El anunciado “camino a un nuevo cine” parecía cerrarse con el siguiente panorama: “1965: la crisis del cine argentino se mantiene sin variantes. La producción del 64 es mayor: cerca de 40 films de estreno aún incierto. El decreto del 6 a 1, repetidamente anunciado, duerme en antecámaras. El Instituto anuncia copiosas deudas de productores, acumuladas por diversas razones, entre ellas la difícil explotación de los films” (MAHIEU, 1966: 76).

4. Conclusiones y nuevas perspectivas

Con el objetivo de contribuir al análisis de una *tradición documental* en Argentina, que incorpore las producciones clásicas de toda la primera mitad del siglo XX, hemos considerado la posición que en el campo cinematográfico asumió un sector de realizadores que se ha reconocido en la categoría de *independiente*. Se trata de una propiedad, la *independencia*, que se reivindica tanto desde los integrantes de la experiencia como desde trabajos posteriores donde se la retoma y utiliza sin una suficiente interrogación. Tal como analiza Ramírez Llorens (MARRONE, 2011) la *Generación del 60* era en todo caso independiente de la producción industrial, es decir de los grandes estudios (y eso tampoco es tan evidente) pero no del Estado.

Para el caso de los *cortometrajistas*, reivindicaban para sí un nombre -y una práctica- que desde las esferas oficiales había designado hasta el momento producciones que no se distinguían en calidad u orientación, sino por su duración. Se ponían así en el marco de una tradición que ayudaban a rehacer, a recrear. Como hemos visto, en la forma en que se piensa al cortometraje convive la idea de *género* con la idea de *medio* de formación y experimentación. Ello se explicaba no solamente por condiciones económicas, sino también argumentando que el formato reducido, al estar

menos sujeto al control, permite mayor independencia temática y formal. No deja de ser llamativo que en aras de la independencia se demande al Estado la satisfacción de una serie de medidas que implican, como contrapartida, la clasificación y selección de las producciones. Solamente una profunda confianza en ser parte de quienes estarían encargados de realizar las evaluaciones puede explicar que se piense que estas medidas garantizarían y ayudarían a consolidar la producción independiente.

Por otra parte, la aplicación de la medida más importante, la obligatoriedad en la exhibición, no pudo lograrse. Posiblemente, hipotizamos, esta situación pueda explicarse por una cisura dentro del *movimiento independiente*, que dibujaría dos zonas próximas pero diferenciadas y que en buena medida se corresponde con la doble acepción que convive en el texto de Mahieu. Si algunos realizadores fueron integrados a la lógica de producción patrocinada por el estado, fueron aquellos cuyas medidas pudieron ser promovidas, es decir los realizadores de largometrajes (para quienes el cortometraje fue un *medio* de acceso al cine). Los que se mantuvieron en el ámbito de realización del cortometraje (asumiendo sus posibilidades expresivas, de la mano de su concepción como *género*) no pudieron generar un consenso amplio en torno a sus demandas particulares. Es posible, por otra parte, que entre este subgrupo y el cine de intervención política puedan existir más cercanías que con el cine *independiente* en general.

Asimismo, los “cortos” *institucionales* - categoría utilizada por Paranaguá (2003) para remitir a la zona de producción vinculada con los noticiarios cinematográficos- sí tenían garantizada la exhibición obligatoria, tal como establecía el decreto 62/57. Tratándose de empresas productoras es posible que la situación haya generado tensiones o conflictos entre estos intereses y los de los cortometrajistas *independientes*. El breve resquicio abierto por el frondicismo no parece haber alcanzado para lograr los objetivos de máxima de los nuevos sectores. Pero, por otra parte, es el

propio éxito obtenido en las demandas realizadas desde los sectores identificados con la independencia el que condujo a la doble situación analizada.

Por su parte, el Estado ya tenía garantizada la instrumentalización política de este tipo de producción en beneficio de objetivos conducentes al mantenimiento del orden social y aquí entonces la posibilidad planteada por los sectores cortometrajistas dependía de las relaciones de fuerza que el Estado representa en cada contexto.

Referências bibliográficas

- AGUILAR, Gonzalo et alii. (2007). *Imágenes de lo real: la representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires: Librería.
- ARAÚJO LIMA, Mónica Cristina (2006). “Cinema e transformação social: o Instituto de Cinematografia de Santa Fé (1956-1962)” in: *História*, v. 25, n. 2, São Paulo, pp. 162-178.
- BAJTIN, Mijaíl (2002). “El problema de los géneros discursivos”, in: *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 248-293.
- BARNOUW, Eric (1998). *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa, [1974].
- BENJAMIN, Walter (1973). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, in: *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus, [1936], pp. 17-59.
- BOURDIEU, Pierre (1991). *El sentido práctico*, Madrid: Taurus.
- _____ (1990). “Algunas propiedades de los campos”, in: *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo, [1976], pp. 135-141.

- BUCHRUCKER, Cristian (1987). *Nacionalismo y peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955)*, Buenos Aires: Sudamericana.
- BURCH, Noël (1989). *El tragaluz del infinito*, Madrid: Cátedra.
- CAMPODÓNICO, Raúl Horacio (2005). *Trincheras de celuloide. Bases para una Historia Político-Económica del Cine Argentino*, Madrid: Fundación Autor / Universidad de Alcalá / Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano.
- ESPAÑA, Claudio (2005). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1983*. Volumen I y II, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- _____ (2000). *Cine argentino. Industria y clasicismo 1933-1956*. Volumen I y II, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- GETINO, Octavio y VELLEGGIA, Susana (2002). *El cine de las historias de la revolución. Aproximaciones a las teorías y prácticas del cine "de intervención política" en América Latina (1967-1977)*, Buenos Aires: Grupo Editor Altamira / Museo del Cine Pablo C. Duckós Hicken.
- LUCHETTI, María Florencia (2007). "Discurso audiovisual y subjetividad. Consideraciones en torno al noticiario cinematográfico in: Argentina", en *Actas de las I Jornadas de Investigación en Ciencias Sociales. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*. Comodoro Rivadavia: Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco.
- LUCHETTI, Florencia y RAMÍREZ LLORENS, Fernando (2007). "El espectáculo informativo. Cine e información: el debate sobre el rol de la cinematografía al término de la Segunda Guerra Mundial", in: *Actas de las VII Jornadas de Sociología. 50 Aniversario de la Carrera, Pasado, presente y futuro 1957-2007*, Buenos Aires, Argentina.

- _____ (2005), “Intervención estatal en la industria cinematográfica. 1936-1943: El Instituto Cinematográfico del Estado”, en Raúl Horacio Campodónico et al., *Cuadernos de Cine Argentino. Cuaderno 2: Gestión estatal e industria cinematográfica*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), pp. 10-30.
- LUSNICH, Ana Laura y PIEDRAS, Pablo (2009). *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros (1896-1969)*, Buenos Aires: Nueva Librería.
- MAHIEU, José Agustín (1961). *Historia del cortometraje argentino*, Santa Fe: Documento, del Instituto de Cinematografía de la U.N.L.
- _____ (1996). *Breve historia del cine argentino*, Buenos Aires: Eudeba.
- MARRONE, Irene (2010). “Apuntes para una historia integral del cine documental argentino”, in: *Revista Documental. Para re-pensar el cine hoy*, n. 2, Buenos Aires, pp. 42-47.
- _____ (2003). *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*, Buenos Aires: Biblos.
- MARRONE, Irene y MOYANO WALKER, Mercedes, (comps.) (2011). *Disrupción social y boom documental cinematográfico. Argentina en los años sesenta y noventa*, Buenos Aires: Biblos.
- NICHOLS, Bill (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós.
- ORTEGA, María Luisa (2005). “Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación”, in: Casimiro Torreiro y Jostxto Cerdán (eds.), *Documental y vanguardia*, Madrid: Cátedra, pp. 185-217.
- ORTEGA, María Luisa y GARCÍA, Noemí (2008). *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto*, Madrid: T & B Editores.
- ORTEGA, María Luisa y MARTÍN MORÁN Ana (2003). “Imaginaris del desarrollo: un cruce de miradas entre las teorías del cambio social y

- el cine documental latinoamericano”, in: *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, n. 18, Madrid, pp.33-48.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (2003). “Orígenes, evolución y problemas” en *Cine documental en América Latina*, Madrid: Cátedra, pp. 13-78.
- PAZ, María Antonia y MONTERO, Julio (1999). *Creando la realidad. Cine informativo 1895-1945*. Barcelona: Ariel.
- PLANTINGA, Carl (2011). “Documental”, in: *Revista Cine Documental*, n.3, Buenos Aires [2009].
- SOLANAS, Fernando y GETINO, Octavio (1973). *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- TRANCHE, Rafael y SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (2001). *NO-DO. El Tiempo y la Memoria*, Madrid: Cátedra / Fimoteca Española.
- ULANOVSKY, Carlos (2005). *Paren las rotativas (1920-1969)*, Buenos Aires: Emecé.
- WEINRICHTER, Antonio (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no-ficción*, Madrid: T&B/Festival de las Palmas.
- WILLIAMS, Raymond (2009), *Marxismo y Literatura*, Buenos Aires: Las cuarenta [1977].