

**Autor:** Javier Cossalter.

**Grado académico:** Licenciado en Artes por la Universidad de Buenos Aires – Becario doctoral del Consejo de Investigaciones Científicas y Tecnológicas, y doctorando por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

**Ciudad de residencia:** Buenos Aires, Argentina.

**Título:** *Un estudio comparado entre el cortometraje documental argentino y chileno de los años sesenta y setenta: entre la denuncia y la acción.*

**Palabras clave:** Cortometraje; cine documental; cine político; Latinoamérica; identidades; testimonio.

**Resumen:** Las cinematografías de América Latina en las décadas del sesenta y setenta estuvieron marcadas por un fuerte compromiso político, en una época de agitación social. El cortometraje de carácter documental fue elegido como un dispositivo eficaz capaz de desarrollar –desde lo temático y lo expresivo– un cine de acción. De este modo, la propuesta de este trabajo se centra en el análisis comparado de un pequeño corpus de cortometrajes argentinos y chilenos, con el objetivo de examinar las similitudes y diferencias entre ambos, y plantear la noción del corto como un medio de intervención de la realidad histórica independientemente de las ideologías de turno.

**Abstract:** The cinemas from Latin America in the sixties and seventies were marked by a strong political commitment at a time of social upheaval. The documentary short film was chosen as an effective device capable of develop –from the theme and the forms of expression– an act-cinema. Thus, the proposal of this work focuses on the comparative analysis of a small corpus of short films in Argentina and Chile, in order to examine the similarities and differences between them, and propose the notion of short film as a means of intervention in the historical reality, regardless of the prevailing ideologies.

## **Introducción**

Los años sesenta y setenta en Latinoamérica constituyeron un período de gran convulsión social. La lucha por la liberación frente al dominio imperialista, el realce de la figura del trabajador y la denuncia de la miseria, el hambre y la explotación, formaron parte de los debates políticos, culturales y artísticos del momento. En este sentido, la preferencia por la práctica documental en las cinematografías de la región marcó el rumbo de un cine comprometido con las circunstancias socio-políticas, que expone cierta realidad histórica pero que propone al mismo tiempo intervenir en esta. De este modo, el cortometraje –por sus facilidades económicas, técnicas, potencialidades estéticas, y su eficacia en la relación con el receptor– se convirtió en el principal vehículo de promoción y difusión de esta corriente crítica, marginal y en algunos casos clandestina.

Entonces, el objetivo del presente trabajo consiste en realizar un estudio comparado entre el cortometraje documental argentino y chileno del período, en pos de analizar las similitudes y diferencias –en los niveles expresivo y semántico– a la hora de poner en imágenes la realidad social, para postular la noción del corto como dispositivo de acción cuya efectividad excede las diferencias ideológicas de los gobiernos de turno. A partir del repaso del tejido social y cinematográfico de cada nación y de las particularidades del film breve, examinaremos el siguiente corpus en relación a rangos de contraste agrupados en tres secciones: primero, los testimonios y la presencia activa del trabajador; en segunda instancia, la recuperación del territorio, el rescate de las identidades regionales y la lucha antiimperialista; por último, la estructura y los objetivos: elementos narrativos de extrañamiento, montaje de material heterogéneo y

denuncia. Los films seleccionados son: *Hachero nomás* (Patricio Coll, Jorge Goldenberg y Luis Zanger, 1966); *Swift* (Raymundo Gleyzer, 1971); *No nos trancarán el paso* (Guillermo Cahn, 1971); y *Nutuayin Mapu [Recuperemos Nuestra Tierra]* (Antonio Campi, Luis Araneda, Samuel Carvajal, Guillermo Cahn y Carlos Flores del P., 1971) (1).

### **Panorama social y fílmico**

Los dos cortos documentales chilenos se insertan dentro del marco del gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende (1970-1973). Patricio Guzmán describe a la perfección el período. Tomemos algunos rasgos: en primer lugar, para esta época no había en Chile ninguna legislación en materia cinematográfica que legitimara a un organismo centralizador. Por tal motivo, *Chile Films*, la productora estatal, sería la principal promotora del cine de Allende y funcionaría con limitaciones dentro del contexto de una izquierda pluralista sin conducción única y un parlamento burgués. Asimismo, en otro texto, Jacqueline Mouesca expresa que “los tres años no fueron suficientes para producir cambios profundos y duraderos en la fisionomía cultural del país. No hubo una verdadera *política cultural*. Se careció de un código de objetivos (...)” (1988: 50). En segundo lugar, surgía el problema de cómo realizar un cine revolucionario dentro del aparato de estado burgués. Se erigió entonces una infraestructura y un aparato de comunicaciones paralelo al convencional: se estableció una revista cinematográfica, se intentó levantar un noticiario. Por otro lado, el bloqueo económico que imponían las distribuidoras norteamericanas aliadas a los distribuidores nacionales –y que provocaron el desabastecimiento de material cinematográfico– devino en la necesidad de *Chile Films* de instaurar su propia distribuidora y exhibidora, y organizar una cadena de salas propia. A pesar de los problemas reinaba un clima de entusiasmo en la labor de los cineastas –ese deseo de crear en un país oprimido artísticamente por varias décadas–, realizadores que ya habían constituido un Comité que luego produjo el Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular (2). Por último, resulta pertinente mencionar que hacia 1971 y luego de que Miguel Littin –con una concepción del cine como instrumento de masas– renunciara a la dirección de *Chile Films*, tomó el cargo Leonardo Navarro, el cual impuso un cambio hacia lo financiero y propuso un plan de producción de cortos documentales en consonancia con el carácter propagandístico del régimen.

Argentina, tanto en 1966 como en 1971 –años de producción de los films escogidos– se encontraba sometida a los gobiernos *de facto* de Juan Carlos Onganía y Agustín Lanusse, respectivamente. La disolución de los partidos políticos, el cese de los subsidios, la represión moralista, las intervenciones y el control estatal, labraron un clima de descontento social que desembocó en la conformación de grupos armados y la instalación del ideograma de la revolución como única salida posible. En este contexto, un cine de carácter contestatario debía ser producido de forma marginal o clandestina. El Instituto de Cine de la Universidad Nacional del Litoral –dirigido en un primer momento por Fernando Birri– atravesaba un segundo período (1963-69) al mando de Adelqui Camusso, y agrupaba una buena cantidad de propuestas de carácter socio-político. La administración de Onganía provocó que “algunos estudiantes optaran por abandonar los estudios. Otros recurrieron a la ayuda económica del Fondo Nacional de las Artes, o del Instituto Nacional de Cinematografía” (Ceccato y Maina 1990). Por otra parte, existían colectivos de creación como *Cine Liberación*, *Realizadores de Mayo* y *Cine de la Base* (3), que actuaban de forma clandestina. Previo a la constitución de este último, Raymundo Gleyzer filma *Swift* desde la célula del ERP –Ejército

Revolucionario del Pueblo— a modo de comunicado. Si los objetivos de quienes provenían del ámbito universitario eran la crítica y la denuncia, estos últimos optaron por la contrainformación, la agitación y el llamado a la acción.

### **El corto y sus particularidades**

El término “cortometraje” apareció como contraparte del “largometraje” en el contexto de consolidación del Modelo de Representación Institucional. Al mismo tiempo nació, por fuera de los límites del sistema, un cine de expresiones creativas y espontáneas. El corto posee ciertas libertades porque no se somete a las leyes de mercado con sus estrictos condicionamientos comerciales, y por tal motivo se convierte en un medio propicio para la experimentación estética. Paulo Pécora reflexiona sobre este en el marco de la producción independiente, haciendo hincapié en el carácter democrático, la autoconciencia y la marginalidad que lo caracterizan. El autor afirma que: “Cortometraje es sólo la denominación institucional que se le dio entonces a una obra cinematográfica corta, pero su especificidad no está en su característica física más obvia, sino más bien en su carácter de refugio y espacio de resistencia” (2008: 380). Refugio de nuevas ideas, resistencia a la convención, pero también denuncia y agitación. Ahora bien, no podemos dejar de reconocer que el carácter de brevedad concede al corto una estructura interna que permite una eficacia mayor, puesto que la unidad temática, la condensación y concentración de la acción que imprimen una intensidad mayor, juegan un papel importante en la transmisión de propuestas firmes y contundentes.

En este sentido, Mariangel Bergese, Isabel Pozzi y Mariana Ruiz postulan que el cortometraje se define asimismo por la posibilidad de cambio y transformación, y el rol activo del espectador puesto que “prevalece en él la idea de fugacidad que lo obliga a mantener una atención constante. Como receptor activo es el que completa los hechos y los personajes, debido a que la información que recibe actúa como disparador de un proceso que culmina en su mente (...) (1997). Claramente este es uno de los objetivos del cortometraje documental político que estamos analizando.

### **Las voces del margen**

El neorrealismo italiano de posguerra y los “Nuevos Cines” europeos de comienzos de los años sesenta, surgieron de la mano de una gran revolución técnica: cámaras livianas de 16 mm., una emulsión más sensible que permitiera el rodaje sin iluminación artificial y en locaciones naturales, y la viabilidad de captar sonido sincrónico. Los bajos costos de estos instrumentos llevaron a los realizadores a prescindir de las grandes escenografías y estudios, y acercar el cine a sectores antes marginados. A partir de entonces, nuevos sujetos comenzaron a tener derecho a la imagen, y ello trajo consigo a su vez la posibilidad del testimonio directo de los mismos. En este sentido, y para los fines de este estudio, resulta interesante la reflexión de Gustavo Aprea a propósito del testimonio en el cine: “Más que crear la ilusión de presentar un fragmento de la vida social frente a los espectadores, los testimonios apelan a auténticos actores sociales que validan su versión de los acontecimientos como representantes del mundo que retrata el documental” (Aprea 2010). Esta premisa se encuentra en estrecha conexión con las bases de un cine comprometido con las circunstancias socio-políticas. Y por último, el cortometraje, gracias a sus facilidades económicas y su potencial circulación por circuitos marginales y contra-oficiales, se presenta asimismo como un vehículo pertinente a la hora de llevar adelante este vínculo

con los nuevos sujetos sociales y cinematográficos. Con retraso, Latinoamérica adoptó estas nuevas condiciones técnicas y elaboró su propio fenómeno de aprehensión de los sectores emergentes.

En *No nos trancaran el paso* aparecen dos tipos de testimonios que se intercalan con imágenes de los trabajadores en sus acciones laborales –la tala y el transporte de los troncos– y de familia. Por un lado se suceden los testimonios en off mientras visualizamos las imágenes comentadas; por el otro, los testimonios frente a cámara. En ambos casos los sujetos que tienen la palabra son los damnificados de Panguipulli por la llegada en 1943 de una firma alemana a la cual se le entregaron tierras para explotar. Algunos cuentan cómo les negaban el pago, les daban vales de pulpería; otros describen al grupo de alemanes que echaba a los trabajadores de sus casas, las quemaban y se apoderaban de sus tierras. La denuncia es explícita y la fe en la acción conjunta está presente. Cito a uno de los protagonistas: “La firma Lima explotó los obreros, explotó las maderas y no deja ninguna cosa en beneficio del país (...) se están expropiando todos los latifundios y eso [sic] es lo que estamos contentos nosotros”.

**IMAGEN 1. Epígrafe:** Fotogramas extraídos del film *No nos trancarán el paso*

*Recuperemos nuestra tierra* da voz a los compañeros mapuches que sufrieron la injusticia con la llegada de los “huincas” que “mataron, robaron, quemaron pueblos y se apoderaron de la tierra”. En esta oportunidad el testimonio en off se disemina en imágenes de distinto tipo: los trabajadores haciendo cola en el “Juzgado de letras de indios” para pedir justicia –mientras que en la banda de sonido un mapuche reproduce las palabras de los opresores: “los indios terroristas se mataron solos”–; imágenes reconstruidas de la huída de muchos de ellos; y el grueso del film, conformado por un lado a través de aquellos planos del campamento mapuche donde se manifiesta la crítica central: “Por qué los mapuches no podemos hacer leyes. Tenemos derecho. Somos chilenos (...) uniéndonos todos los compañeros”. Y en segundo lugar, la presencia activa de los residentes que, como un colectivo identitario, toman los palos, rompen las cercas y recuperan las tierras.

En cambio, en *Hachero nomás* es la *voice-over* narradora aquella que introduce el tema de la venta de tierras fiscales en el extranjero en 1881, y cuenta cómo Lucas González concreta en nombre del gobierno de Santa Fe la venta de tierras con la reserva de quebracho colorado más rica del mundo. Sobre estas tierras se constituyó en el año 1906 La Forestal Argentina S.A., que poco a poco fue monopolizando el abastecimiento de la población hasta que sus ganancias superaron el presupuesto de la provincia de Santa Fe. Luego observamos imágenes de los trabajadores talando y transportando el quebracho –como en el primer film chileno. Ahora sí, ellos toman la palabra, y del mismo modo que en *No nos trancarán el paso*, se desarrollan los testimonios en off de trabajadores que denuncian que no reciben dinero porque los patrones les descuentan; otros relatan cómo era el pueblo en la época de La Forestal. Y por otra parte, mediante el testimonio frente a la cámara, el hachero expresa su desdicha: “Trabajo que no le deseo a nadie”; “Yo no tengo nada, el rancho y los hijos”; “No van a la escuela. No tienen la posibilidad. No tienen pa ponerse. Son 10 los hijos y a lo mejor tiene uno alpargatas”, al tiempo que la cámara nos muestra a su familia numerosa y sus condiciones de vida.

**IMAGEN 2. Epígrafe:** Fotogramas extraídos del film *Hachero nomás*

Por último, en *Swift* es la *voice-over* y la voz del periodista quienes informan y guían la lucha. El testimonio del obrero queda relegado a un segundo plano, y esto tiene que ver con el didactismo y el carácter panfletario del film. La voz narradora inicia el relato: “El ejército revolucionario del pueblo informa. Comunicados número 5 y 7 sobre la detención y juicio revolucionario al cónsul inglés y gerente del frigorífico Swift de Rosario”. Mientras que el narrador arroja datos, comunica reclamos y resoluciones, el periodista toma algunas palabras de los obreros y vecinos que se amuchan en la puerta del frigorífico a la espera de la entrega de alimentos y frazadas, pero cuyos testimonios no resultan decisivos. Por otro lado, y en cuanto a esta presencia activa del trabajador en la imagen, podemos observar a los obreros de la carne –los peor pagados de la industria– en plena jornada laboral.

### **La dialéctica de lo propio y lo expropiado**

A propósito del concepto de identidad, Rogers Bruckbaker y Frederick Cooper entienden que el mismo exhibe una carga polivalente, y reconocen varios usos del término, algunos de ellos en tensión. Mientras que por un lado se destaca una igualdad homogénea y solidaria, en donde identidad es “invocada para nombrar algo *pretendidamente profundo, básico, perdurable, o fundacional*” (2001: 9); por el otro, se rechaza la noción de una igualdad fundamental, puesto que se invoca una realidad inestable y fragmentaria, que considera a la identidad “(...) tanto como un producto contingente de la acción social y política cuando como un suelo o base para la acción subsiguiente” (2001: 9). Si la primera acepción rescata la naturaleza armónica de la identidad, la segunda insiste en el carácter fluctuante y contingente de la misma. Esta última es la noción que aplicaremos a los cortos escogidos puesto que estamos en presencia de una identidad marginal, disidente y en tensión con el sentir nacional, global y oficial, la cual puede verse reflejada en los objetivos y propósitos que estos films pretenden desarrollar.

Los cuatro films toman una postura semejante frente al imperialismo y la complicidad de los gobiernos que oprimen a los trabajadores, y de este modo se proponen reivindicar los valores de las comunidades e identidades regionales –o de clase. En algunos casos, este acto se materializa en la recuperación del territorio; en otros, únicamente –y no es poca cosa– de sus derechos. En *No nos trancarán el paso* se repudia el accionar de la firma alemana Lima, que explotó a los trabajadores, los atropelló, quemó sus casas, explotó sus tierras. Sin embargo, como expresa la canción al comienzo y al final del film, se han tomado cartas en el asunto: “se han recuperado las tierras el verano pasado”, y “bajo este gobierno el presidente les quitará los vicios a los latifundistas”. Como su nombre lo indica, *Recuperemos nuestra tierra* registra la situación de la comunidad mapuche que fue despojada de sus tierras y que se dispone activamente a recuperarlas, exigiendo los derechos que les corresponden como a cualquier ciudadano chileno y exhibiendo la falta total de apoyo hacia este colectivo regional. *Hachero nomás* se levanta contra La Forestal S.A. que explotó al máximo las tierras en la provincia de Santa Fe entre 1948 y 1963, y una vez que agotó las reservas desmanteló las fábricas. Desaparecidas las fuentes de trabajo, la mitad de la población debió emigrar. Aquellos que se quedaron no disponían más que de su hacha. No había servicios médicos ni escuelas. Ellos no tenían nada. Finalmente, en *Swift* se hace explícita la reivindicación del obrero mediante la detención del Sr. Silberstein –cónsul inglés y gerente del frigorífico que lleva el nombre del film– y por medio del reclamo en pos de mejorar las condiciones de trabajo y de vida del obrero de la carne: reducción del tope de producción, cese del trato policial por parte de los jefes internos, disminución

del frío en el frigorífico. Asimismo, es clara la denuncia frente a la complicidad del gobierno y algunos dirigentes que prefieren defender los intereses imperialistas.

### **El marco y sus alcances**

En relación al cine político de los años sesenta y setenta, Susana Velleggia (2009) afirma que este está influido por tres grandes movimientos de la historia del cine: el cine soviético del período clásico; el neorrealismo italiano de la posguerra y el cine de autor francés que se inicia a finales de los años cincuenta. Si este último aporta la irrupción de la subjetividad en las coordenadas espacio-temporales; y el segundo, la temática real vinculada a lo coyuntural, y la filmación en exteriores de sujetos marginales –ambos emparentados claramente con la modernidad cinematográfica–; el primero brinda el marco para un cine autoconsciente y comprometido. En este sentido, David Bordwell (1996) describe la inmersión del cine histórico-materialista soviético dentro del cine político de la modernidad, al cual denomina “cine interrogativo”, y que se caracteriza por un impulso referencial; la concepción del personaje como supraindividual; una narración abierta, autoconsciente y enjuiciadora –que incluye recursos como por ejemplo el cartel expositivo–; el uso constante del montaje; y el esfuerzo cognitivo por parte del receptor, entre otros. Asimismo, Velleggia asocia el concepto de “efectividad” al cine político, puesto que aquel apunta a las consecuencias extra-cinematográficas que se desprenden de la relación del cine con sus destinatarios. Es decir, las distintas formas en que el dispositivo fílmico actúa e interviene en la realidad social.

En la totalidad del corpus, la estructura de la obra –gracias al montaje de materiales heterogéneos y junto con los testimonios– está en función de un objetivo primordial –suscitar una transformación en la conciencia y en la realidad–, que presenta en cada caso distintas gradaciones: la crítica, la denuncia, la agitación y el llamado a la acción. En *No nos trancarán el paso* es nítida la alusión a recursos narrativos de extrañamiento, al estilo del teatro épico brechtiano –evidenciando la autoconciencia narrativa. El film se inicia y concluye con una canción que relata en primera instancia la historia que vamos a presenciar y que deja en claro desde el primer momento que se han recuperado las tierras. En el tramo final, el tema musical convierte explícitamente al film en un acto de propaganda de Estado y llama concretamente a la unión y a la acción: “Ahora la cosa es distinta, tenemos un presidente que acabará con los vicios de tanto terrateniente (...) mientras más juntos estemos, mejor será nuestra acción”. Por otro lado, la utilización de carteles complementa esta tarea de concientización del receptor – “Muerte al momio explotador. MCR”; “La tierra para el que trabaja”; “Todos como un solo hombre en la lucha”– insertos en una secuencia acompañada por un fragmento de la canción que increpa a los opresores: “(...) No vayan a propasarse, se pueden arrepentir”.

*Recuperemos nuestra tierra* también incorpora elementos heterogéneos y de distanciamiento para generar un impacto sobre el espectador. El corto comienza con un intertítulo –letras negras sobre fondo blanco– que se desliza sobre el cuadro y que introduce el problema de la comunidad mapuche. En segundo lugar, mediante dibujos se representa la llegada de los huincas y la opresión sobre los mapuches, intercalándose con reconstrucciones del hecho. Al mismo tiempo, y junto a los dibujos, aparecen referencias escritas con nombres propios sobre quién causó y quiénes recibieron el daño: “Fuerhake mató a Pedro Melita”; “Carlos y Juan Marileo robados y muertos por Pedro Figueroa”; “Elías Montecino usurpó a Pedro Molfinqueo”. Por otra parte, se utilizan a su vez pancartas: “Los pobres bienvenidos (...) los ricos a la mierda. MCR”;

“Campamento ‘Lautaro’. Tierra o muerte, venceremos”. La denuncia y la agitación que incitan tales recursos narrativos se completa al final del corto con una imagen simbólica de victoria, de un mapuche en contraluz haciendo sonar el cuerno.

**IMAGEN 3. Epígrafe:** Fotogramas extraídos del film *Recuperemos nuestra tierra*

En *Hachero nomás* no hay recursos de extrañamiento pero sí materiales variados. Aquí la *voice-over* es quién repone la información y guía la crítica –junto con los testimonios– y se intercalan en las imágenes contemporáneas de los hacheros, documentos, fotografías y recortes periodísticos de la época en apoyo a las voces de la película. La diferencia en la estructura con los films chilenos marca el grado de confrontación de la propuesta: un informe, una crítica y una mera denuncia.

*Swift* mantiene la *voice-over* como guía, pero radicaliza los objetivos. Y aquí en vez de carteles o pancartas aparece un *graffiti* en la pared, indicando la fuente enunciativa del comunicado: “Ejército revolucionario del pueblo”. Asimismo, se incorporan recortes periodísticos en relación al secuestro del cónsul, fotografías de los empresarios y gobernantes cómplices en la explotación de los obreros, e imágenes fijas y en movimiento de acción y represión. Hacia el final del film reaparecen los *graffiti* –“La guerra ha comenzado. Ejército revolucionario del pueblo”– y como en los cortos chilenos pero de un modo más radical y a través de la voz narradora sobre imágenes de movilización y agitación, se llama concretamente a la acción: “Compañeros, queremos contribuir a la organización y movilización revolucionaria de los trabajadores. Sin la participación activa de las masas es imposible el triunfo”; “Respondamos con la guerra popular”; “Argentinos a las armas”.

**IMAGEN 4. Epígrafe:** Fotogramas extraídos del film *Swift*

### **Reflexiones finales**

Por lo expuesto, a pesar de encontrar diferencias en los modos de articular la realidad histórica –mayor o menor presencia de los testimonios, voces narradoras, intertítulos, canciones, recortes y *graffiti*– y variaciones en los objetivos y grados de instrumentación del film –crítica, denuncia, agitación, llamado a la acción–, las similitudes que presentan estos cortos argentinos y chilenos situados en dos contextos socio-políticos dispares –en el compromiso por los oprimidos, la presencia activa del trabajador, la lucha antiimperialista, la contrainformación, la concientización, y a la hora de entender al film como un medio potencial transformador– nos permiten reforzar la premisa del cortometraje documental como gestor y vehículo de acción.

De este modo, podríamos incluir la reflexión sobre el dispositivo documental breve dentro de la premisa mayor de Marc Ferro, quien entiende al cine como agente histórico, y donde “esta intervención del cine se ejerce por medio de un cierto número de modos de acción que dan a la obra eficacia y operatividad” (1980: 13). Como hemos desarrollado en este trabajo, el cortometraje documental se presenta en tanto medio eficaz y funcional en esta labor de acción, intromisión y transformación de la conciencia histórica.

### **Bibliografía**

AA.VV., *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, Fundación Mexicana de Cineastas, A.C., México D.F., Vol. I, 1988.

- APREA, G., “Dos momentos en el uso de los testimonios en autores de documentales latinoamericanos”, *Cine Documental*, n°. 1, enero de 2010.
- BERGESE, M., I. POZZI y M. RUIZ, “Anatomía de cuerpos menudos. Sobre el pasado y el presente del cortometraje nacional”, *Ossessione*, Año 1, n°. 1, noviembre 1997.
- BOLZONI, F., *El cine de Allende*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1974.
- BORDWELL, D., *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona, 1996.
- BRUCKBAKER, R. y F. COOPER, “Más allá de “identidad”, *Apuntes de investigación del CECYP*, Fundación del Sur, Buenos Aires, Año V N° 7, 2001.
- CECCATO, G. y M. MAINA, “El Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral (1957-1975)”, *Cuadernos del ENERC*, Paraná, Mayo 1990, Cuaderno n°. 1.
- FERRO, M., *Cine e Historia*, Editorial Gustavo Gilli, S. A., Barcelona, 1980.
- GUZMÁN, P., “Breve análisis: El cine chileno durante el gobierno popular” en VELLEGGIA S. (ed.), *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*, Editorial Altamira, Buenos Aires, 2009.
- MOUESCA, J., *Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*, Ediciones del Litoral, Madrid, 1988.
- NICHOLS, B., *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Indiana University Press, Bloomington, 1991. Traducido como *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós, Barcelona, 1997.
- PEÑA, F. M. y C. VALLINA, *El cine quema. Raymundo Gleyzer*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2000.
- PÉCORRA, P., “Algunas reflexiones sobre el cortometraje” en RUSSO E. (comp.), *Hacer Cine: Producción audiovisual en América Latina*, Paidós, Buenos Aires, 2008.

## Notas

(1) La elección de estos textos fílmicos es puramente arbitraria. Debido a la extensión del trabajo se impuso un recorte de dos cortometrajes por cinematografía, pero la propuesta podría incluir una cantidad mayor de realizaciones que en este período se ajusten a los parámetros descritos. Por el lado de Chile, *Mijita* (Sergio Castilla, 1970); *Reportaje a Lota* (Diego Bonacina y José Román, 1970) y *Santa María de Iquique* (Claudio Sapiaín, 1971), centran su atención en la reivindicación de los valores y derechos de la mujer, el desamparo de la ciudad, y la explotación del imperialismo inglés y la oligarquía nacional, a través de –como veremos a continuación en el análisis– la incorporación del testimonio y el uso de formas expresivas heterogéneas, como pueden ser los intertítulos, las canciones y el material periodístico. En relación al cine argentino, *Tierra seca* (Oscar Kantor, 1962); *Pescadores* (Dolli Pussi, 1968) y *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: la huelga obrera en la fábrica INSUD* (Raymundo Gleyzer, 1974), abordan la miseria y el éxodo obligado, la situación de marginalidad y pobreza de los pesqueros, y las condiciones de insalubridad de los obreros de una fábrica, a partir de similares recursos y estrategias.

(2) Es posible revisar dicho documento en el siguiente sitio web: <http://www.cinechile.cl/archivo-66>

(3) En pos de obtener una descripción precisa y detallada acerca del cine político en Argentina, se recomienda la lectura íntegra de: LUSNICH A. L., P. PIEDRAS (ed.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, Nueva Librería,



Buenos Aires, 2009; y LUSNICH A. L., P. PIEDRAS (ed.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Nueva Librería, Buenos Aires, 2011.