

Renovación estética y politización en el cortometraje y el cuento argentino de los años sesenta y setenta

Javier Cossalter
UBA-CONICET
Argentina

Introducción

Finalizada la Segunda Guerra Mundial comenzó a vislumbrarse en la esfera cultural mundial un aire de fuertes cambios y variaciones. Hacia mediados y finales de los años cincuenta aquella sensación se había vuelto aún más clara. La Modernidad –o segunda Modernidad, dependiendo del continente sobre el cual se reflexione– movilizó a las artes en todas sus ramificaciones. En esta línea, Latinoamérica no fue ajena a los profundos cambios acaecidos en el seno del campo artístico-cultural, con un enérgico impacto, por ejemplo, en las letras y en el cine. Por un lado, los jóvenes representantes de la denominada literatura del *boom* –fenómeno editorial y literario que se desarrolló en las décadas del sesenta y setenta– desafiaron los convencionalismos mediante un trabajo de experimentación e innovación narrativa. Por otra parte, en el ámbito cinematográfico, la región se apropió de las características de la modernidad cinematográfica europea –que tuvo su antecedente más directo en el neorrealismo italiano de posguerra– y configuró sus propios “Nuevos Cines” colocando el énfasis en un arte de autor, expresivo y rupturista, en un claro embate contra el cine clásico-industrial.

Ahora bien, América Latina vivió un hecho que marcó por completo el rumbo político y social de cada nación, y que a su vez sembró sus semillas en el campo intelectual y cultural: la Revolución cubana en 1959. De ahí en más y a lo largo de dos décadas se desarrollaría un prolongado debate sintetizado por el lema “liberación o dependencia”, que se trasluciría de forma inequívoca en los textos artísticos (Gilman).

Dentro de la literatura y el cine, el cuento y el cortometraje se erigieron particularmente como estandartes de la renovación estética, aunque asumieron asimismo una función fundamental como instrumento político. La literatura del *boom* no sólo experimentaba con la técnica sino que exhibía también un marcado carácter político mediante el cuestionamiento de la identidad regional y nacional. El relato de no ficción testimonial tuvo a su vez un peso sustancial en esta etapa. El proyecto continental conocido como Nuevo Cine Latinoamericano (Pick) enlazó la renovación del lenguaje con la toma de conciencia del dispositivo fílmico en tanto vehículo de acción y transformación social. En Argentina, hacia finales de los años cincuenta y bajo el sustento del programa económico desarrollista¹ se advirtió una renovación del campo cultural que se tradujo en la aparición de nuevos escritores y cineastas en la escena pública². A partir del golpe de Estado de 1966 autodenominado “Revolución Argentina”, y producto de las medidas represivas adoptadas por el gobierno “de facto”, la efervescencia social se transfiguró en radicalidad política, repercutiendo en el orden cultural. En palabras de Ana Longoni y Mariano Mestman, “es hacia fines de la década que se observa una expansión de la politización del ámbito de la cultura junto con una reformulación de los modos de articulación conocidos entre cultura y política” (39). Este estado de situación impactaría directamente en las obras artísticas, abandonando estas la mera crítica propuesta por el

¹ Este modelo económico, implantado en el gobierno de Arturo Frondizi, profundizaba el proceso de industrialización iniciado en el período anterior y basaba su sostén en la inversión a través de la incorporación de capital extranjero. Asimismo, la educación y la cultura debían estar al servicio del desarrollo del país, por lo que estos se convirtieron en dos elementos centrales dentro del despliegue modernizador.

² En el terreno de la literatura, y dentro de la crítica, se produjo una renovación por parte de una generación de jóvenes pensadores llamada «los denuncialistas». A partir de un estilo ensayístico, y en contacto estrecho con el compromiso sartreano, procuraron revisar la literatura nacional desde un enfoque que manifestaba la conciencia del medio expresivo. Algunos de sus estandartes fueron Ismael y David Viñas, Oscar Masotta, Noé Jitrik, Adolfo Prieto y Juan José Sebrelí. En los años sesenta, además de Julio Cortázar como representante local del *boom* latinoamericano, varios escritores renovaron las formas expresivas como por ejemplo Juan José Saer, explicitando el artificio y experimentando con el tiempo y el espacio narrativo. En el campo del cine, los jóvenes cineastas de la llamada Generación del 60 –Rodolfo Khun, Manuel Antín, Simón Feldman, David José Kohon– pusieron en escena las preocupaciones existenciales de una clase media sin rumbo a través de recursos innovadores.

arte existencialista inmediatamente predecesor para asumir efectivamente la denuncia y la agitación.³ El golpe de Estado de 1976 autoproclamado “Proceso de Reorganización Nacional” clausuraría –debido al miedo, la represión, la muerte y la desaparición de personas– esta etapa socio-política y cultural de nuestro país.

En este sentido, el propósito del presente trabajo consiste en analizar un pequeño corpus de cuentos y cortometrajes argentinos del período consignado –tomando a su vez algún ejemplo latinoamericano⁴– con el objetivo de rastrear las similitudes y diferencias en el modo en que cada soporte asume la innovación estética y la instrumentación política. El corpus escogido es el siguiente: “Nos han dado la tierra” (Juan Rulfo, 1953), “El fiord” (Osvaldo Lamborghini, 1966-67) y “Cartas” (Rodolfo Walsh, 1967) –en derredor a los cuentos–; *La tierra quema* (Raymundo Gleyzer, 1964), *El hambre oculta* (Dolly Pussi, 1965) y *Venceremos* (Pedro Chaskel y Héctor Ríos, 1971) –en relación a los cortometrajes–. Para llevar a cabo tales fines este estudio se apoyará en tres macro-conceptos y en una serie de nociones que caracterizan a grandes rasgos la época, así como también contemplará ciertas particularidades de ambas prácticas artísticas. Dicho marco teórico nos permitirá aprehender las obras elegidas y poner en relación los textos de una y otra materialidad signica.

Dentro del primer grupo aparece como punto medular la noción de “Modernidad”. Adoptamos para este ensayo el concepto de modernidad acuñado por Clement Greenberg, quien entiende que la esencia de lo moderno es el uso de los medios específicos de una disciplina en pos de realizar una autocrítica. Como añadidura

³ Junto con Rodolfo Walsh, Francisco “Paco” Urondo fue uno de los referentes de la literatura política de la época. En su serie de cuentos *Al tacto* (1967) Urondo dispone diferentes registros para, desde la base de un realismo anclado en el espacio del pueblo, activar la denuncia. Por el lado del cine, desde finales de los años sesenta, tanto las escuelas pertenecientes a universidades nacionales –las de La Plata, El Litoral y Córdoba– como los colectivos de realización clandestinos –Grupo Cine Liberación, Realizadores de Mayo y Grupo Cine de la Base–, utilizaron al cortometraje como un dispositivo eficaz para la elaboración de un cine concientizador, contrainformador, de denuncia y agitación.

⁴ Si bien el artículo estará centrado en el caso argentino, se incorporará un ejemplo representativo latinoamericano literario y uno fílmico para justificar y confirmar el contexto cultural aludido, que enmarca y contiene al fenómeno acontecido dentro de los límites nacionales.

a esta primera aproximación general recurrimos también a una de las perspectivas de la noción propuesta por Jürgen Habermas, puesto que afirma que “el término moderno expresa la conciencia de una época que se mira a sí misma en relación con el pasado” (131). De esta forma, la ruptura con la tradición y la reflexión sobre los medios expresivos son los rasgos centrales de la modernidad, anclada para nuestros fines en la experimentación y renovación de las formas expresivas: narradores, puntos de vista, temporalidades –en literatura y cine–; montaje, movimientos de cámara y encuadres expresivos –en cine–. En segundo lugar, tomamos la idea de la “intencionalidad política” de la obra y/o el “compromiso social” del artista (Gilman) que se desplegará en la textualidad bajo distintos aspectos, entre ellos la alegoría y el panfleto. Esta noción será clave a la hora de distinguir el modo y el objetivo con que cada práctica artística configura “lo político”. En última instancia nos servimos del concepto de «marginalidad» –o margen– para describir tanto el producto estético acabado como así también el sujeto sobre el cual se aboca el relato. En el primer sentido, nos referimos al canal subterráneo de producción y circulación de las obras, alcanzando en algunos casos el carácter clandestino. En la segunda línea de interpretación, el término “subalterno” teorizado por Antonio Gramsci cuadra a la perfección en la descripción de los sujetos retratados. El pensador italiano entiende al subalterno como el otro inferiorizado producto de un proceso político hegemónico. En relación a los micro-conceptos, las representaciones nítidas, las identidades nacionales y de clase, la realidad histórica, los personajes colectivos y personajes arquetípicos y los territorios específicos, nos posibilitarán bucear minuciosamente en las obras con la finalidad de trazar un panorama más complejo y completo en torno al período estudiado.

Finalmente, resulta pertinente reparar en ciertos rasgos estructurales y potenciales del cuento y del cortometraje que facilitan el despliegue tanto de la experimentación estética como de la politicidad. Si bien cada disciplina, y a su vez cada práctica particular, exhibe sus propias cualidades y modalidades de comportamiento, es

posible hallar puntos en común entre estos dos medios expresivos. En principio, ambos ocupan –todavía– posiciones marginales dentro de la Institución –con respecto a la novela, el teatro y la poesía, de un lado, y en vinculación al largometraje, del otro–. Aunque en términos comerciales este corrimiento pudiera significar una desventaja, la marginalidad les brinda una mayor libertad estética. Por ejemplo, en derredor al corto, Paulo Pécora afirma que “su brevedad, su marginalidad y el uso que a veces hace de recursos cinematográficos básicos, elementales, casi amateurs, son cosas que ayudan al cortometraje a ser lo que debería ser: un espacio de libertad inigualable” (2008: 383). Esta búsqueda de nuevos lenguajes, a partir de la recuperación de figuras del cine de los orígenes, estimula la reflexión y autoconciencia del medio, aspecto nuclear de la modernidad. En relación al cuento, esta ampliación de horizontes en el plano del lenguaje se resume en el concepto de la “sugerencia”. “La frase breve, la sugerencia, el significar cosas sin expresarlas, parecen requisitos inherentes a su lenguaje (el cuento debe mostrar, no decir demasiado ni explicar)” (Barrera Linares y Pacheco 37). Por otro lado, la brevedad constituye un factor fundamental, pero no de manera esencialista. En el film de corta duración el tiempo no opera como una limitación. Se configura una adecuación de la acción filmada a la duración. No todo lo que puede desempeñarse eficazmente en pocos minutos lo hace en tiempos prolongados, ni viceversa. Sí podríamos expresar que en el corto se produce una condensación y una compresión de la temporalidad, lo cual predispone al receptor para que adopte una actitud atenta y activa. Asimismo, en palabras de Luis Barrera Linares y Carlos Pacheco,

el cuento literario (el texto) es indudablemente una clase de mensaje narrativo breve, elaborado con la intención muy específica (por parte del autor) de generar un efecto o impresión momentánea e impactante en el destinatario (el lector) y cuya composición lingüística pareciera restringida por la escogencia focalizadora de un solo tema. (34)

De este modo, observamos que tanto la brevedad como la efectividad y la unidad temática –o concentración de la acción–, son cualidades compartidas por el cuento y el

cortometraje. En cuanto a la primera categoría, así como señalamos en torno al corto, en el cuento la extensión breve debería ser más una consecuencia del tópico y las técnicas adoptadas que un aspecto determinado de antemano. Si su finalidad –que desde las conceptualizaciones de Edgar Allan Poe se ha convertido en casi unánime– consiste en promover un “efecto de intensidad” o “unidad de impresión”, entonces la brevedad resulta una condición indispensable para captar la atención del lector. En esta misma línea, el cortometraje entabla una relación directa y efectiva con el espectador. De acuerdo a Mariangel Bergese, Isabel Pozzi y Mariana Ruiz, “el espectador del corto adopta una actitud diferente ante lo que ve, porque prevalece en él la idea de fugacidad que lo obliga a mantener una atención constante. Como receptor activo es el que completa los hechos” (65). En este sentido, a pesar de las formas diferenciadas en las que las obras de una y otra práctica han llevado a cabo la experimentación y el compromiso político –desarrollo que analizaremos a continuación–, ambas evidencian algunos caracteres compartidos que posibilitan viabilizar de modo eficaz tales prerrogativas.

El cuento en tanto plataforma de experimentación y politización

Dentro de la renovación estética que caracteriza a la Modernidad, los tres cuentos escogidos presentan rasgos innovadores –en distintos grados– en el manejo de las coordenadas espacio-temporales, el lenguaje, la estructura narrativa y el punto de vista; hechos que sostienen y afianzan la pretensión de renovación expresiva en la literatura de este período. “Nos han dado la tierra” (Juan Rulfo, 1953)⁵, relato de crítica y de denuncia a la Revolución mexicana por el incumplimiento de las responsabilidades

⁵ Juan Rulfo, nuestro exponente latinoamericano elegido para el trabajo, anticipa en algunos años la experiencia del *boom* literario, no en cuanto al fenómeno editorial sino en relación a la articulación de la exploración e innovación del lenguaje con el marcado sesgo político. Posteriormente entonces aparecerán figuras como Jorge Amado en Brasil, José Donoso en Chile, Guillermo Cabrera Infante y Alejo Carpentier en Cuba, Augusto Roa Bastos en Paraguay y Mario Vargas Llosa en Perú, entre otros.

frente al campesinado, exhibe una temporalidad breve en cuanto a su enunciación, aunque la duración de la historia es de once horas. Ciertas huellas en el texto determinan la duración y el paso del tiempo: “Después de tantas horas de caminar”; “Hemos venido caminando desde el amanecer”; “Ahorita son algo así como las cuatro de la tarde”; “Hace rato, como a eso de las once, éramos veintitantos”; “Y a mí se me ocurre que hemos caminado más de lo que llevamos andado”. La sensación de un andar eterno, constante y monótono –que se desprende de la configuración temporal aludida–, sumado a los múltiples tropiezos con los que se encuentran los campesinos –desmotivados por la tierra árida del llano que les han entregado– desemboca en una encrucijada: mientras algunos desisten, otros deciden perpetuar la marcha con esperanzas de encontrar una tierra fértil. No obstante, el relato inconcluso muestra que la lucha del campesino continúa:

—¡Por aquí arriendo yo!— nos dice Esteban.
Nosotros seguimos adelante, más adentro del pueblo.
La tierra que nos han dado está allá arriba” (Rulfo 5).

El autor deja el texto abierto, constituyéndose de esta forma una eterna espera que devela la mirada utópica, pensamiento medular en las reflexiones de los años venideros.

“El fiord” (Osvaldo Lamborghini, 1966-67) centra nuestra atención en el experimentalismo del lenguaje. Una orgía sexual y política que comienza con un nacimiento y finaliza con un asesinato y ritual antropofágico, sintetizan en una primera aproximación el texto en cuestión. Como expresa David Oubiña: “En Lamborghini resulta evidente que la función de la literatura no es representar la realidad sino encarnarla. No enunciar los conflictos sino inscribirlos en la letra” (2011: 277). Se pretende eliminar la prepotencia del referente pero al mismo tiempo resistirse al juego de una mera autorreferencialidad. Es decir que la opacidad del lenguaje –en clara oposición al realismo que duplica el mundo de forma transparente– no borra por

completo la referencia –realidad histórica en este caso– sino que la palabra y los cuerpos que pronuncian son realmente quienes encarnan esa realidad desorbitante. En consecuencia, Oubiña señala que “se trata, en efecto, de un relato político pero no tanto (o no meramente) por su tema: lo es, sobre todo, en su experimentalismo extremo” (2011: 278). La violencia extralimitada del lenguaje bajo, soez y obsceno, junto con la desorganización de los núcleos sintácticos y semánticos son las claves principales del trabajo estético innovador que presenta el texto:

Y así, cuando advirtió que la fiestonga se iniciaba, la fiestonga de garchar, se entiende, empezó a arrastrarse con la jeta contraída hacia el camastro donde Alcira y yo nos refocilábamos, con el agregado, a mis espaldas, del abusivo Loco, nuestro Patrón: nunca le dábamos de cojer al entrañable Sebas, casto a la fuerza, recontracalentón, que ahora débilmente se arrastraba hacia el camastro, barriendo con la cara casi las baldosas, deteniéndose numerosas veces para recuperar el aliento vital, y murmurando a cada paso “CGT, CGT, CGT...”, como para despistar, o, en una de esas, a modo de oración. (Lamborghini 2)

En “Cartas” (Rodolfo Walsh, 1967) el gesto renovador se aboca principalmente al narrador y a la estructura narrativa. La historia de Domingo Moussompes, pequeño terrateniente que, falsamente acusado de robar ganado, es apresado y luego despojado de sus tierras en el intento de que le hagan justicia, está configurada como un relato entramado de relaciones y voces cuyas ligazones no son fácilmente identificables. Como así tampoco resulta sencillo adjudicar la figura del narrador a alguno de los personajes del cuento. Ahora bien, lo que sí queda claro es la postura de este narrador que elige, ordena y maneja el punto de vista –el cual pertenece a la clase poderosa, mientras que la víctima representa a los espacios marginales del poder– y que se reafirma en sus actos, sin tomar responsabilidades:

En conversación informal con este periódico aseveró el comisario que el tal Moussompes tiene antecedentes de cuatrero. Se investiga en su campo la existencia de numerosos animales sin señalar. Era tiempo que las autoridades tomaran cartas en este asunto del cuatrерismo que

durante tanto tiempo ha constituido un descrédito para la zona. (Walsh 38)

Por otra parte, también dentro de esta veta de experimentación e innovación, y como guiño moderno de reflexión, el narrador pareciera dialogar por momentos con un interlocutor no identificado. Finalmente, podríamos señalar que la complejidad de la estructura narrativa enredada se caracteriza por la ausencia de transiciones claras entre escenas –marcas de elipsis– y el juego de intercambios entre el diálogo y el estilo indirecto libre. Por último, agregamos que la narración misma se construye a partir de materiales de diversa procedencia –fragmentos de cartas y actas de sesión, entre otros–, recurso que adiciona una cierta densidad narrativa.

A partir del estudio de los rasgos renovadores pudo ya vislumbrarse el contenido político de los tres textos literarios. Adentrémonos entonces en el estudio de la configuración de lo político, desplegando a su vez los micro-conceptos descritos anteriormente. En “Nos han dado la tierra” se lee la denuncia directa a los constantes abusos de poder de las elites burocráticas y los grandes terratenientes hacia los más vulnerados de la sociedad mexicana –los campesinos– en el período posterior a la Revolución. Si bien hay en el texto personajes individualizados –Melitón, Faustino, Esteban y el narrador– el sujeto del cuento es colectivo y se configura como identidad de clase: el campesinado, cuya realidad –histórica– es el abandono, el despojo y el recibimiento de tierras secas, duras y devastadas. Tal como analizamos anteriormente la temporalidad, aquí la descripción del territorio –el llano– también merece atención puesto que se realiza por la negativa, acompañando la propuesta crítica del texto: “en medio de este camino sin orillas”; “al final de esta llanura rajada de grietas y de arroyos secos”; “No hay ni conejos ni pájaros. No hay nada”; “este duro pellejo de vaca”. El punto álgido del relato se establece en el encuentro de los campesinos con el delegado, acto que denota el abuso de poder, la violación de los derechos y la complicidad de la clase terrateniente:

Pero no nos dejaron decir nuestras cosas. El delegado no venía a conversar con nosotros. Nos puso los papeles en la mano y nos dijo:

—No se vayan a asustar por tener tanto terreno para ustedes solos (...)

—Pero, señor delegado, la tierra está deslavada, dura. No creemos que el arado se entierre en esa como cantera que es la tierra del Llano. Habría que hacer agujeros con el azadón para sembrar la semilla y ni aun así es positivo que nazca nada; ni maíz ni nada nacerá.

—Eso manifiésteno por escrito. Y ahora váyanse. Es al latifundio al que tienen que atacar, no al Gobierno que les da la tierra.

—Espérenos usted, señor delegado. Nosotros no hemos dicho nada contra el Centro. Todo es contra el Llano... No se puede contra lo que no se puede. Eso es lo que hemos dicho... Espérenos usted para explicarle. Mire, vamos a comenzar por dónde íbamos...

Pero él no nos quiso oír. (Rulfo 3)

A través de este pasaje se desprende la dura crítica frente a la pérdida de derecho de los ciudadanos que no pueden hacer su reclamo, la arbitrariedad en las decisiones gubernamentales y el control de las tierras por parte del latifundista. En definitiva, estamos en presencia de un claro texto político de crítica y de denuncia que se compromete con el campesinado pero que no presenta un llamado explícito a la acción, como sí veremos luego en algunos de los textos fílmicos del corpus.

En “El fiord”, en cambio, lo político no se asienta únicamente en el contenido – como ya comentamos –, sino en la expresión. La radicalidad de la propuesta se abre entonces en dos sentidos: por un lado, la alusión a una realidad histórica proscripta⁶, aunque se presenta encriptada; por el otro, el lenguaje extremo de lo literario. Ahora bien, ambas se encuentran entrelazadas puesto que como expresa Oubiña no se trata de “narrar la política mediante la literatura sino hacer la política en la literatura” (2011: 281). Este cuento, semi-clandestino, escrito durante el gobierno “de facto” de Onganía y el exilio de Perón, adopta la forma de la alegoría política, en donde lo político se

⁶ El texto remite al peronismo, partido mayoritario que ha estado proscripto desde el golpe de Estado autodenominado “Revolución Libertadora” en 1955 hasta el año 1973.

disuelve en el lenguaje de los cuerpos. De hecho, las cópulas sexuales son alianzas ideológicas. En este sentido, Josefina Ludmer entiende que “el texto refiere constantemente a la tradición de la extrema derecha del peronismo y la liga, por contigüidad y oposición, con la tendencia revolucionaria de la guerrilla” (149). Al comienzo, Carla Greta Terón –la Confederación General del Trabajo– da a luz a una extraña criatura llamada Atilio Tancredo Vacán –Augusto Timoteo Vandor– en medio de golpes, violaciones y excrementos, por parte del Loco Rodríguez –Perón–, una figura paterna y autoritaria que abusa de todos sus sometidos. También se encuentran entre ellos Alcira Fafó –Andrés Framini–, el narrador y Sebas –las bases del peronismo o el mártir San Sebastián–. No obstante, cada personaje es nombrado de distintas formas conservando siempre las iniciales o las cualidades que permiten mantener intactas las representaciones que sostienen la alegoría histórico-política. Esta violencia de y en el lenguaje se traduce en la violencia de los cuerpos, espacio donde reside el carácter político del texto. En palabras de Ludmer:

Las alianzas coyunturales, y las traiciones y delaciones (lo “bajo” de la política) están representadas en las conjunciones, disyunciones y violencias corporales y sexuales, y *también* en las conjunciones, disyunciones, violencias y cortes de las letras-nombres. Todo culmina en la transgresión y la insurrección contra el que manda y su asesinato, que es a la vez la desintegración de su nombre y el principio de la liberación. (150)

Finalmente, y luego de la liberación, el relato concluye con los habitantes del subsuelo que salen a la luz y que mediante la proclama de una serie de consignas llamando a la lucha –“No Seremos Nunca Carne Bolchevique Dios Patria Hogar”; “Dos, Tres Vietnam”; “Perón Es Revolución”; “Solidaridad Activa Con Las Guerrillas”– declaran una manifestación. Alegoría política y agitación en un texto clandestino donde la violencia extrema del lenguaje y de los cuerpos excede a la literatura y sale a la superficie para retornar al lenguaje en un acto de transgresión manifiesta.

“Cartas” también se configura como una alegoría, es decir, utiliza el pasado como metáfora del presente. De este modo el texto recorre la historia argentina desde fines del siglo XIX hasta el ascenso del peronismo para contar a través de varias voces, fragmentos de cartas, notas periodísticas, transcripción de procesos judiciales y actas de sesión de concejo deliberante, la historia del despojo a Moussompes. Empero, al igual que Rulfo, Walsh asume una postura de crítica y de denuncia frente a las injusticias acaecidas en las relaciones de trabajo, sin adoptar tampoco un tono didáctico o panfletario puesto que recurre a la forma irónica –recordemos que el punto de vista está focalizado en la clase poderosa–. Sin embargo, lo político en Walsh, como sucedía en Lamborghini, no deviene únicamente del contenido sino de los modos en que la literatura expresa y reflexiona sobre ciertos contenidos: eficacia política y autorreflexión literaria van de la mano. Por otra parte, podemos apreciar algunas de las consideraciones señaladas en la introducción: como en toda la literatura de la época –y sucede también en el cine– se le da voz a la clase media, en este caso rural. Las alusiones al campo, al ganado, el alambrado, la tranquera, los peones, etc. delimitan la representación nítida del territorio –un pueblo de la provincia de Buenos Aires–, así como también los fragmentos de cartas denotan, en sus formas de escritura particular, una determinada identidad de clase. Asimismo, la clase poderosa se encuentra asociada, como ya describimos, al punto de vista del narrador. Es posible inducir estas marcas a través de la presencia en el texto de personajes arquetípicos cuyas funciones están perfectamente circunscriptas en la acción: el capataz; el cura Trelles; el gerente del Banco, Bianucci; el mayor; el doctor Gerardo Nieves; el comisario Argañaraz; etc. Por último, la violencia, los fracasos y las frustraciones de la historia están enmarcados en una realidad histórica que exhibe huellas de una temporalidad precisa, como alusiones a fechas –“7 de enero de 1931”; “el 89 fue para él el año de la desgracia”– o contextos políticos específicos:

Había dejado de ir al Cívico cuando Irigoyen le infirió esa ofensa personal de poner el Banco Nación frente al almacén y los paisanos

retiraron la platita. Volvió de puro aburrimiento al morir su mujer en manos de la partera. De todos modos, Uriburu también lo había traicionado. (Walsh 16)

El final, como en toda la serie de cuentos de Walsh, es penoso, y en este caso concluye con la prisión. Ahora bien, la reflexión última deja entrever un profundo anhelo de justicia:

Pero si alguno pregunta como vino Moussompes á la Cárcel no hencuentra a nadie que tenga la culpa. Y la ravia mas grande que todos los ladrones mas grandes estan sueltos y la gente aca en la Cárcel pobre que da miedo (...) El que no cae es el que tiene plata ese es el mejor Juez y Abogado: pero ya les vá a yegar va á venir la igualdad sin pedirla la abundancia de todas las vacas al suelo. (Walsh 51)

En pos de completar el apartado sobre los textos literarios, analicemos brevemente el último macro-concepto incluido: la marginalidad. Si bien en cuanto al producto estético acabado esta noción presenta especial empatía con el cortometraje, podemos observar que los tres cuentos se encontraban por fuera de los circuitos masivos de distribución –“El fiord” fue publicado de forma clandestina– y sus autores no formaban parte del *boom*, sino que sus influencias literarias y políticas corrían por los bordes. En cuanto al sujeto de los textos, tanto el campesino, el pequeño terrateniente como el militante de izquierda pueden ser considerados asimismo como sujetos marginales; personajes segregados que luchan contra el sistema opresor.

El cortometraje como medio de expresión y dispositivo de acción

Frente al cine clásico-industrial, que se apoyaba en los estándares del cine de estudios, el *star-system* y el sistema de géneros, y que proponía un cine transparente que pretende borrar las huellas del dispositivo fílmico, el cine de la Modernidad rompió con las normas convencionales. Este exhibía el corte, interpelaba al receptor y motivaba

la reflexión del mismo mediante el tratamiento de temáticas nuevas, expresadas a través de recursos estéticos novedosos. Dentro del marco de los Nuevos Cines, el cortometraje –por sus posibilidades económicas y sus libertades artísticas– se erigió como un vehículo pertinente para la experimentación en las formas expresivas. Ahora bien, hacia mediados de los años sesenta el clima de efervescencia social que se vivía en Latinoamérica viró el rumbo de algunas propuestas cinematográficas hacia el cortometraje documental político, en donde se mantenían los recursos innovadores pero en el cual primaba el concepto de «efectividad» acuñado por Susana Velleggia. Dicha noción, favorecida por las condiciones estructurales del film breve, apunta a las consecuencias extra-cinematográficas que se desprenden de la relación del cine con sus destinatarios. Según la autora, “el concepto clave de efectividad asociado a la utilidad social del cine (...) quedó establecido como requisito de toda práctica cinematográfica comprometida con sus circunstancias históricas” (90).

Observemos en primer lugar los rasgos renovadores en los cortometrajes seleccionados para luego centrarnos en los caracteres de politicidad y encarar la comparación con los textos literarios ya examinados. *La tierra quema* (Raymundo Gleyzer, 1964) fue realizado en el nordeste del Brasil y apunta hacia la repartición no equitativa de las tierras y el éxodo de los campesinos por la ausencia de lluvias que no permiten trabajar esos terrenos –temática que se emparenta de entrada con el cuento de Rulfo analizado–. La *voice-over* entrega datos estadísticos y el corto se focaliza en la familia de Juan Amado. Podemos apreciar de inmediato algunas características que devienen directamente del neorrealismo italiano, movimiento que anticipa al cine moderno: el realismo vinculado a lo coyuntural, la filmación en exteriores, la presencia de los niños. Por otra parte,

la cámara actúa como testigo, observa a cada uno de los personajes en su vida cotidiana, durante el trabajo y el descanso. Pero no se trata de un testigo pasivo, que pretende mostrar la totalidad de la escena, en plano secuencia, sino que selecciona, recorta la porción de realidad que quiere presentar. (Cossalter 9)

Como ejemplos de tal procedimiento citamos la escena donde la cámara, en toma cenital, fragmenta las manos del niño comiendo, y el recorte de los pies descalzos del niño caminando, en cámara baja. A su vez, esta autonomía de la cámara, propia del cine moderno que no oculta el dispositivo, se compone de paneos a los niños que miran a cámara –recurso que el cine clásico reservó para unos pocos géneros–, *travelling* y contrapicados. No obstante, y a pesar de tomar elementos del neorrealismo, los recursos del claroscuro y contraluz marcan un cuidado estético en la fotografía que exceden las propuestas despojadas del cine italiano de posguerra.

En *El hambre oculta* (Dolly Pussi, 1965) también contamos con la presencia de una *voice-over* que enuncia cifras y estadísticas, en este caso, acerca del hambre en el mundo entero. La mirada a cámara expresiva de los niños desnutridos es una constante en este cortometraje. La heterogeneidad del material utilizado –imágenes en movimiento, imágenes fijas, recortes periodísticos, gráficos animados– termina por conformar un *collage* en donde el montaje marca el ritmo narrativo del film, mientras que la voz narradora refuerza en palabras la atrocidad de las imágenes. La historia está centrada en torno a Mariana Corbalán, una madre que vive en la provincia de Santa Fe y que lleva a su hija enferma al hospital. Por otra parte, y al igual que en el film anterior, la cámara se mueve de forma autónoma interviniendo en la pasividad del espectador e invitándolo a la reflexión. Enunciamos como ejemplos el largo *travelling* a los pacientes en la sala de espera del hospital y los movimientos de cámara y multiplicidad de encuadres utilizados sobre las imágenes fijas.

Por último, en *Venceremos* (Pedro Chaskel y Héctor Ríos, 1971)⁷, la figura central del film es el montaje en contrapunto entre la clase trabajadora y la burguesía. A

⁷ Este corto chileno es el representante latinoamericano escogido dentro de una serie de films de corta duración en la región que impulsaron, a través de recursos fílmicos novedosos, la lucha contra la dependencia imperialista. Entre ellos podemos señalar *Me gustan los estudiantes* (Mario Handler, 1968), de Uruguay; *Revolución* (Jorge Sanjinés, 1963), de Bolivia; *79 primaveras* (Santiago Álvarez, 1969), de Cuba, entre tantos otros.

las imágenes de los trabajadores subiendo a un micro se contraponen la otra clase viajando en automóvil. Luego, fotografías de los pobres en las villas miseria – acompañado de una banda sonora que menciona a “los pobres de mi tierra”– confrontan con imágenes de objetos de consumo tales como joyas, autos importados y perfumes, mientras que la banda de sonido resalta la frase “yo quiero ser un triunfador”. Finalmente, y al igual que en los dos cortos comentados, el movimiento de la cámara – *travelling* a los trabajadores esperando el transporte– y la mirada a cámara –de un niño desnutrido, por ejemplo– completan la estructura narrativa que, como veremos a continuación, propone un claro llamado a la acción.

A partir de la descripción previa podemos advertir que los tres cortometrajes son de carácter netamente político. A diferencia de los cuentos analizados, donde la crítica se disemina en la historia y los personajes o se camufla bajo la forma alegórica, los films explorados se atribuyen una denuncia más directa y explícita, que en ciertos casos se transforma en agitación y panfleto. Ahora bien, encontramos algunas similitudes entre

“Nos han dado la tierra” y *La tierra quema*. Como expresamos, este corto se concentra en los últimos momentos de Juan Amado y su familia –cuatro hijos sobrevivientes de los once que tenía– en el rancho abandonado que ocupaban, que parten en busca de mejores condiciones de vida puesto que la sequía no permite trabajar la tierra. El problema de la repartición de tierras es clave, y los datos que pronuncia la *voice-over* son contundentes:

Brasil, ochenta millones de habitantes se reparten un territorio de ocho millones quinientos mil kilómetros cuadrados, pero no muy equitativamente. El ochenta por ciento de las tierras cultivables pertenecen al dos por ciento de los brasileros.

En el cuento de Rulfo la crítica también nace de la mala distribución de las tierras, y así como se culpa al gobierno de la Revolución –a través de la escena entre los campesinos y el delegado–, en el film queda asentada esta intención, no sólo a través de

las palabras de la voz narradora, sino mediante la inscripción de “Alianza para el progreso” en la caja que el niño usa como cuna y que queda atascada en el éxodo de la familia. Este es un claro ejemplo de denuncia frente al gobierno que promete planes pero que no los cumple. Por lo expuesto, quedan notificadas a su vez las representaciones nítidas del territorio –el nordeste del Brasil y las tierras áridas que la cámara recorre a lo largo del film– y la identidad de clase –a partir de la pobreza, la falta de alimentación y el trabajo rural–. Por último, si bien este corto se asemeja un poco a los cuentos en cuanto al tratamiento más reflexivo de la crítica y no se revela tan combativo, el mismo finaliza con un gesto de pesimismo y falta de fe, en ese cuadro de Cristo que el niño voltea contra la pared.

El hambre oculta proyecta asimismo datos informativos y cifras, aunque la crudeza de las palabras y las imágenes exceden la mera constatación crítica y constituyen un evidente intento por despertar la conciencia del receptor y estimularlo a la acción. La historia de Mariana Corbalán, cuya hija melliza –su hermana ha muerto– se encuentra enferma por falta de alimentación y por ello deciden acudir al hospital, es el pretexto para trazar el problema del hambre en el mundo, focalizándose casi exclusivamente en la provincia de Santa Fe, la zona agrícola ganadera más rica de Argentina –circunscripción nítida del territorio–. Las imágenes del hospital abarrotado de niños esperando ser atendidos dan el puntapié para la acumulación de premisas e imágenes del horror: “cincuenta mil niños por año mueren de hambre”; “este produce retardo en el crecimiento, ojos desorbitados, delgadez extrema, piel manchada”, dice el narrador mientras percibimos imágenes fijas de niños con estas enfermedades. “Cada cuarenta y dos segundos muere un niño en Brasil”, expresa la voz en alusión directa a *La tierra quema*. Los niños desnutridos mirando a cámara junto a los recortes de revistas con consignas contra el hambre componen el grueso del film. Nuevamente las referencias a las responsabilidades de los poderosos son invocadas: “Pueblos que para alimentarse dependen de la producción, de la justa distribución de la riqueza”.

Finalmente, la *voice-over* interpela al receptor para que se movilice y mantiene en el aire un hilo de esperanza, de optimismo y un deseo de justicia, tal como sucede en el final del cuento “Cartas”:

Luchar y exigir para que las formas de vida sean iguales para todos, porque todos tienen derecho a alimentarse. Sí, sépalo Ud. que los que sufren hambre ya no esperan más, la muerte les impide seguir esperando, y no será el cañón quien mantendrá el orden sino el pan.

Venceremos es el mejor ejemplo fílmico para observar las representaciones nítidas de clase y los personajes colectivos, puesto que la base del film se construye a partir del contrapunto visual y sonoro entre la clase trabajadora y la burguesía. Este montaje de confrontación, con imágenes de pobreza, villas miseria, desnutrición, malas condiciones de transporte; automóviles lujosos, mansiones, perfumes y demás objetos de consumo, propone suscitar un claro gesto de reflexión en el receptor. Asimismo, la representación de la clase pudiente se alude a través de las imágenes de la Sociedad rural; presencia característica en los films latinoamericanos de la época que luchan por la liberación y frente al imperialismo. Los primeros planos de los trabajadores y la imagen fija del rostro del niño desnutrido establecen con lo anterior un paralelo contrapuntístico en las representaciones de clase. Ahora bien, promediando el cortometraje cambia la atmósfera del mismo y se tensiona aún más –en la banda sonora se incorpora el suspenso– puesto que presenciamos imágenes de represión por parte de la policía hacia el estudiantado que se moviliza en las calles. Ambas son entendidas como fuerzas de representación colectiva inmersas en la realidad histórica convulsiva del período. Luego de las escenas de violencia, en contrapunto, visualizamos a una masa de estudiantes en una mega manifestación festiva. Finalmente, el corto culmina con la mostración de una serie de *graffiti* con precisas consignas de agitación y movilización, similares a las premisas que los habitantes de “El fiord” proclaman al final del mismo: “Basta”; “Pueblo: abierto está el camino”; “Hacia el nacimiento del hombre nuevo”; “Venceremos”.

En última instancia, podemos corroborar que estos tres cortos, debido a su explícito contenido político de denuncia y llamado a la acción –y frente a los regímenes autoritarios que sometían a la región–, fueron concebidos en los márgenes de la producción oficial. Todos los casos estuvieron financiados por universidades que desde mediados de la década del sesenta habían trastocado sus objetivos de aprendizaje por planes ligados a la comunicación, la expresión y la transformación social. *La tierra quema* fue concebido por la Universidad Nacional de La Plata⁸; *El hambre oculta*, por la Universidad Nacional del Litoral⁹; *Venceremos*, por la Universidad de Chile. Ninguna de estas tres obras gozaron de una exhibición comercial y han circulando de forma clandestina en barrios, villas y organizaciones políticas. En cuanto a los sujetos privilegiados en dichos films, tanto los trabajadores como los pobres y los estudiantes, al igual que en los cuentos contemplados, se presentan como sujetos subalternos y marginales en fractura con el orden institucional impuesto.

Conclusiones

Para concluir, a lo largo del presente trabajo dedicado al cuento y al cortometraje argentino –y en menor medida, latinoamericano– de los años sesenta y setenta, hemos podido rescatar a través del análisis una serie de similitudes y diferencias en el tratamiento que ambos soportes dieron a los dos postulados más pregnantes de la época: la modernización estética y el carácter político. En las dos materialidades, gracias a

⁸ Raymundo Gleyzer, posteriormente a la realización de ese corto y durante el período de mayor efervescencia social, produciría una serie de films breves documentales modernos con gran impacto en la escena política: *Swift* (1971), *Banco Nacional de Desarrollo* (1972), *Ni olvido ni perdón* 1972, *la Masacre de Trelew* (1973), *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: la huelga obrera en la fábrica INSUD* (Grupo Cine de la Base, 1974).

⁹ Hacia finales de los sesenta, en la etapa de mayor politización, la Universidad del Litoral albergó a una gran cantidad de cortometrajes que, por medio de procedimientos novedosos como el montaje en contrapunto, los intertítulos, las canciones y los testimonios, proponían una denuncia explícita frente al subdesarrollo, el hambre, la represión y el imperialismo de los gobiernos de turno. Entre ellos citamos a *Pescadores* (Dolly Pussi, 1968), *La memoria de nuestro pueblo* (Rolando López, 1970-72) y *Monopolios* (Miguel Monte, 1975).

cualidades estructurales y potenciales como la marginalidad, la libertad estética y la efectividad, observamos innovaciones en las formas expresivas tales como variaciones temporales, rupturas en la estructura narrativa y el punto de vista, la reflexión dentro del lenguaje mismo –en literatura–; miradas a cámara, autonomía de la cámara, montaje en contrapunto, encuadres marcados –en el cine–. A su vez, apreciamos semejanzas en el estudio de los micro-conceptos: la presencia clara de la representación de la clase trabajadora –el campesino en Rulfo, el trabajador rural en Walsh y en Gleyzer, los trabajadores urbanos en Chaskel/Ríos– y la pobreza –en prácticamente todos los textos analizados–; la representación nítida del territorio –el campo, el rancho, la chacra, la provincia de Santa Fe, el nordeste de Brasil, México, el Fiord–; y los personajes colectivos como el campesino, el trabajador, el militante y el estudiante.

Ahora bien, el punto en donde los caminos se bifurcan es en la intencionalidad política, o mejor dicho, en la forma de ofrecerla. Mientras que los cuentos proponen una crítica a la realidad histórica –Rulfo, a la Revolución mexicana; Lamborghini y Walsh a los gobiernos antidemocráticos de turno en la Argentina– a partir de la ficción y la alegoría política, los cortometrajes se caracterizan por tomar la forma del documental militante, donde la crítica y la reflexión van acompañadas –y superadas– por la denuncia explícita, la agitación y la movilización, convirtiendo al cine en un verdadero instrumento de acción y transformación. Por tal motivo, la marginalidad y la clandestinidad adquieren un mayor grado de radicalidad en el cortometraje que en el cuento, perfilándose el audiovisual como el medio expresivo que con mayor eficacia logró difundir en espacios concretos y laterales las propuestas de un arte político, combativo y transformador.

Para finalizar, resulta pertinente señalar que el corpus de cuentos y cortos argentinos y latinoamericanos en dicho período que intentan poner en diálogo las variables de la innovación estética del lenguaje y el carácter político del medio, es vasto y heterogéneo. Este trabajo es sólo un puntapié inicial que pretende promover una

investigación comparada más profunda entre el corto y el cuento dentro de este marco temporal. Partiendo de los macro-conceptos centrales expuestos –la modernidad, la intencionalidad política y la marginalidad– son innumerables las formas de abordaje y las micro-nociones que se pueden aplicar a esta gran producción artística y comunicacional.

© **Javier Cossalter**

Bibliografía

- Avaro, Nora, Capdevila, Analía. *Denuncialistas: literatura y polémica en los años 50. (Una antología crítica)*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2004.
- Barrera Linares, Luis, Pacheco, Carlos. *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila latinoamericana, 1993.
- Bergese, Mariangel, Pozzi, Isabel, Ruiz, Mariana. “Anatomía de cuerpos menudos. Sobre el pasado y el presente del cortometraje nacional”. *Ossessione*, 1. 1997, pp.: 65-66.
- Cossalter, Javier. “Innovación formal y politicidad en el cortometraje latinoamericano moderno: Santiago Álvarez, Raymundo Gleyzer y Mario Handler” en *Actas III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, ISBN: 978-987-25871-3-0. Córdoba: AsAECA, 2012.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2003.
- Gramsci, Antonio. *Escritos políticos (1917-1933)*, editado en *Cuadernos de Pasado y Presente*, n° 54. México: Siglo XXI editores, S.A, 1981.
- Greenberg, Clement. *La pintura modernista y otros ensayos*. Madrid: Ediciones Siruela S.A, 2006.
- Habermas, Jürgen. “Modernidad: un proyecto incompleto”. *Punto de Vista*, 21. 1984, pp.: 27-31.
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Libros Perfil S.A., 1988.
- Longoni, Ana, Mestman, Mariano. *Del Di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2008.
- Oubiña, David. “Construcción sobre los márgenes: itinerarios del nuevo cine independiente en América Latina” en Russo, Eduardo (comp.), *Hacer Cine: Producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- . *El silencio y sus bordes*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Paranaguá, Paulo Antonio (Ed.) *Cine Documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Pécora, Paulo. “Algunas reflexiones sobre el cortometraje” en Russo, Eduardo (comp.), *Hacer Cine: Producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- Peña, Fernando Martín, Vallina, Carlos. *El cine quema. Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2000.
- Pick, Zuzana. *The New Latin American Cinema. A Continental Project*. Austin: University of Texas Press, 1993.

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

Textos literarios

Lamborghini, Osvaldo. "El fiord" en *Novelas y Cuentos*. Barcelona: Del Serbal, [1966-67] 1988.

Rulfo, Juan. "Nos han dado la tierra" en *El llano en llamas*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1953.

Walsh, Rodolfo. "Cartas" en *Un kilo de oro*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, [1967] 2010.

Textos fílmicos

Chaskel, Pedro, Ríos, Héctor. *Venceremos*, 1971.

https://youtu.be/6x_7l4XQopc

Gleyzer, Raymundo. *La tierra quema*, 1964.

<https://www.youtube.com/watch?v=xdp6l8Rl4V0>

Pussi, Dolly. *El hambre oculta*, 1965.

<https://www.youtube.com/watch?v=PM51CYQStLE>