

Sociohistórica, n° 40, e035, 2do. Semestre de 2017. ISSN 1852-1606
 Universidad Nacional de La Plata.
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
 Centro de Investigaciones Socio Históricas

El Fondo Nacional de las Artes y el cortometraje argentino. Modernización cultural y estética

The National Fund for the Arts and the Argentine short film. Cultural and aesthetic modernization

Javier Cossalter *

* Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires/CONICET, Argentina | javiercossalter@gmail.com

PALABRAS CLAVE

Fondo Nacional de las Artes
 Cortometraje
 Modernización cultural
 Politización

RESUMEN

El presente trabajo aborda el estudio del vínculo entre el Fondo Nacional de las Artes y el cortometraje de carácter innovador en el marco de la reconfiguración del campo cultural argentino entre mediados de la década del cincuenta y del setenta. En primer lugar, se recurre a nociones tales como *época* (Gilman, 2003), *década larga* (Jameson, 1997) y otras conceptualizaciones en pos de caracterizar el dinamismo, la modernización y la politización del terreno cultural a nivel global y nacional en el período. En una segunda instancia se exploran ejemplos locales paradigmáticos de renovación estética en diferentes disciplinas artísticas. Finalmente se analiza el rol de promoción y difusión de films breves llevado a cabo por el Fondo con el interés de enmarcar el análisis textual de un corpus de cortos producidos por este organismo. Allí podrán apreciarse los rasgos centrales que han sido compartidos por el cortometraje moderno argentino y el campo cultural general de esta etapa, siendo la experimentación estética predominante por sobre el compromiso social.

KEYWORDS

Fondo Nacional de las Artes
 Short film
 Cultural modernization
 Politicization

ABSTRACT

This paper addresses the study of the link between the Fondo Nacional de las Artes and modern short film within the reconfiguration of the Argentine cultural field between the mid-fifties and the seventies. In the first place, notions such as *época* (Gilman, 2003), *década larga* (Jameson, 1997) and other conceptualizations towards characterizing the dynamism, modernization and politicization of the cultural field at global and national terms are used. In a second instance local paradigmatic examples of aesthetic renewal in different artistic disciplines are explored. Finally, the role of promotion and dissemination of short films carried out by the FNA is analyzed in order to introduce the textual analysis of a corpus of short films produced by this organism. The central features shared by Argentine modern short films and general cultural field will be therefore appreciated, where aesthetic experimentation predominates on social commitment.

Recibido: 26 de diciembre de 2016 | Aceptado: 26 de junio de 2017 | Publicado: 1 de diciembre de 2017

Cita sugerida: Cossalter, J. (2017). El Fondo Nacional de las Artes y el cortometraje argentino. Modernización cultural y estética. *Sociohistorica*, 40, e035. <https://doi.org/10.24215/18521606e035>



Esta obra está bajo licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es_AR

Introducción

Hacia mediados de la década del cincuenta se vislumbró en Argentina una modernización expandida del campo cultural y artístico en sintonía con las mutaciones puestas en marcha en el ala occidental del globo. Disciplinas como el teatro, la literatura, la pintura, el cine y la música experimentaron innovaciones tanto en términos expresivos como semánticos. Dichas experiencias fueron sustentadas por un cambio integral en el ámbito intelectual y cultural a partir de la creación de nuevas carreras universitarias, espacios de discusión política, el ingreso de corrientes y tendencias foráneas novedosas, y la fundación de instituciones privadas y estatales que posibilitaron el desarrollo de grupos y movimientos artísticos renovadores. A finales de la década del sesenta el debate acerca de la función social del arte, gestado durante los años previos, cobró protagonismo marcando una inminente politización del universo cultural que se extendería hasta el golpe de Estado de 1976.¹

En el ámbito cinematográfico local el puntapié inicial de la renovación estética, productiva y política estuvo en manos del cortometraje, anticipando y luego acompañando el proceso modernizador anteriormente descrito. Estas iniciativas tuvieron lugar en un marco alternativo al margen de las estructuras institucionales tradicionales. Como bien expresa Paula Félix-Didier, “la renovación que finalmente se produjo no tuvo su origen en la industria sino en el ambiente de los cineclubes y los talleres vocacionales que habían comenzado a funcionar desde años antes y que permitieron a las jóvenes generaciones acercarse a la historia y a la práctica cinematográfica” (2003: 12). En este sentido, nuevas entidades favorecieron el impulso del film breve. Es aquí donde situamos el interrogante que motiva el presente trabajo: ¿Cuál fue el rol del Fondo Nacional de las Artes (FNA) creado en 1958 y qué productividad tuvo en el desarrollo del cortometraje moderno, dentro del campo cultural argentino entre los años cincuenta y setenta? De acuerdo al panorama esbozado, y con el objetivo de abordar la problemática en cuestión, planteamos una hipótesis vertebrada por dos aristas complementarias. En primer lugar, afirmamos que el FNA promovió la producción de cortos argentinos modernos y funcionó como órgano legitimador del film breve nacional. En segunda instancia, sostenemos que este fenómeno se emplazó en un contexto más amplio de renovación y transformación del campo socio-cultural local iniciado a mediados de los cincuenta, cuyo despliegue en el período se materializó en los textos filmicos de cortometraje.

Entonces, el propósito de este artículo consiste en explorar los caracteres innovadores del cortometraje proveniente del FNA en relación al film moderno local de corta duración y en su vínculo con el campo cultural general. La pertinencia de esta empresa responde a la necesidad de comprender la modernidad cinematográfica argentina como un complejo de formaciones, actores, instituciones y relaciones originado en los cincuenta y culminado a mediados de los setenta, en donde el cortometraje y el FNA articularon significativamente el cine y la cultura en el marco de la modernidad. En pos de llevar adelante este cometido examinamos en un primer apartado el contexto cultural en el que se inserta el FNA, así como los rasgos destacados en este terreno durante la etapa precedente. Para ello, proponemos un diálogo de nociones relativas al campo cultural como *época* (Gilman, 2003) y *década larga* (Jameson, 1997) que caracterizan el período a nivel mundial y regional. Asimismo acudimos a conceptualizaciones en torno a la reconfiguración cultural y política nacional teorizadas e historizadas por Oscar Terán (1991; 2004), Ana Longoni y Mariano Mestman (2008), y Sergio Pujol (2002). Luego seleccionamos algunos ejemplos puntuales de renovación dentro del campo artístico que sustentan esta modernización del campo cultural teniendo en cuenta instituciones, movimientos, grupos, tendencias e individualidades dentro del área del cine, el teatro, la literatura y las artes performáticas. En una segunda sección nos enfocamos en el FNA como órgano de estímulo a la cultura y el arte argentino; especialmente en su labor de financiación, difusión y resguardo del film breve a partir del otorgamiento de subsidios y la organización de muestras, convenios y festivales. En la tercera y última parte de este trabajo indagamos en las condiciones generales que permitieron el desarrollo del corto moderno, como la creación de talleres, escuelas de cine y asociaciones, poniendo el centro de

atención en dos aspectos singulares: la experimentación estética y el compromiso social. De este modo desembocamos en el análisis textual de un corpus representativo de cortometrajes del FNA focalizado en las cualidades innovadoras del corto en términos expresivos y temáticos. Allí se desprenden cuatro rasgos puntuales que enlazan a dichos textos fílmicos con la serie general de cortos modernos y con el contexto de modernización y politización del campo cultural local: la experimentación estética del lenguaje cinematográfico, la hibridación de categorías fílmicas, los intercambios entre las diversas disciplinas artísticas, y el rescate de identidades regionales.

El campo cultural argentino y su renovación. Instituciones y focos modernizadores

Los años sesenta y setenta se caracterizaron por acoger cambios significativos en términos políticos y culturales a nivel global, motivando formas particulares de periodizar este segmento de la historia mundial y trasvasando la nomenclatura tradicional de la *década*. Fredric Jameson (1997) propone pensar aquello que denomina *los 60* como la *década larga*. Esta etapa, marcada por un espíritu revolucionario, tendría sus orígenes en el Tercer Mundo a mediados de los cincuenta con los movimientos descolonizadores en África y con la Revolución cubana en 1959 como suceso central. A partir de este hecho, según el autor, se abrió un “período de innovación política inesperada” (1997: 580). En el Primer Mundo las experiencias que distinguieron a los 60, en el plano de la política y la contracultura, fueron posteriores. En cuanto al cierre de esta década, los hitos más representativos también estarían situados en el Tercer Mundo, en el primer lustro de los setenta: la creciente corrupción en los Estados independientes de África y la militarización de los regímenes en Latinoamérica. No obstante, si bien se suele conceptualizar a los 60 bajo el lema de la liberación nacional del dominio imperialista, Jameson expresa que dicha afirmación es una simplificación. De hecho, podría decirse lo contrario y repensar la supuesta crisis del capitalismo no en tanto cese sino como una nueva fase de expansión de la lógica del capital singularizada por la modernización y la transnacionalización de la economía, aunque también de la cultura.

Tomando algunos criterios similares a los articulados por el teórico estadounidense, Claudia Gilman (2003) postula la noción de *época* para reflexionar sobre la “convergencia de coyunturas políticas, mandatos intelectuales, programas estéticos y expectativas sociales” (2003: 36) en Latinoamérica durante las décadas del sesenta y setenta. Enfocada en la figura del intelectual como faro vinculante de la cultura y la política, es decir, de la rápida modernización y la fuerte expectativa revolucionaria, Gilman posiciona en la Revolución cubana el inicio de este bloque temporal y a mediados de los setenta su culminación con los sucesivos golpes de Estado: Bolivia (1971), Chile y Uruguay (1973), Argentina (1976), Nicaragua (1979). Aquello que justificaría considerar dicho marco temporal como una época –con continuidades y rupturas internas– reside en la conciencia de una sociedad que comparte un horizonte esperado de transformaciones en el campo de la cultura y que determina el discurso de lo deseable. Conjetura análoga al concepto de *estructura de sentimiento* acuñado por Raymond Williams (1988), el cual es concebido como una trama de relaciones e hipótesis culturales que nos permiten analizar las conexiones establecidas en un período definido.

Ahora bien, en pos de examinar las alteraciones acaecidas en el ámbito cultural argentino sumamos los aportes de Oscar Terán (1991; 2004) y las contribuciones de Ana Longoni y Mariano Mestman (2008), ya que asumen las premisas previamente señaladas pero ajustan ciertos parámetros al contexto local específico. Ambas líneas interpretativas acuerdan en la existencia de un espíritu modernizador dentro del campo cultural, gestado a mediados de los años cincuenta, y coinciden en la manifestación de una radicalización política del mismo hacia mediados/finales de la década del sesenta. Como bien señalan Longoni y Mestman:

Desde la segunda mitad de la década del 50 y a lo largo de la década siguiente, se vive un clima de fuerte modernización en la sociedad argentina. Este proceso, que es parte de la renovación cultural del mundo occidental, implica a nivel local el surgimiento de nuevos

impulsos así como la visibilidad o la potenciación de otros que hasta entonces se habían desarrollado en forma atomizada (2008: 41).

No obstante, resulta pertinente plantear previamente algunas cualidades del campo cultural argentino en la etapa inmediatamente precedente, durante el mandato presidencial de Juan Domingo Perón (1946-1955), y las posteriores medidas tomadas por el régimen *de facto* autodenominado “Revolución Libertadora” que se vinculan –por negación y oposición a lo anterior– con el fenómeno modernizador. Desde los inicios de la presidencia de Perón el gobierno promovió un programa económico anclado en dos vías: la puesta en marcha de un impulso industrialista y una fuerte presencia del Estado como productor. Para ello, la clave fue la sustitución de importaciones con producción de índole nacional. Este proteccionismo de lo local fue trasladado también al ámbito social y le valió al gobierno las duras críticas de la intelectualidad que lo acusaban de un nacionalismo exacerbado y de haber originado un aislamiento cultural. Si bien investigadoras destacadas en el terreno artístico del período como Clara Kriger (2009) y Andrea Giunta (1999) afirman la ausencia de una política cultural estatal específica y de un canon estético sistemático, es posible hallar ciertos rasgos que definen las estrategias del gobierno a nivel global. Esta senda de revalorización de lo nacional tuvo varias aristas. En 1947 se ratificaba el decreto-ley nº 21.344 que establecía la obligatoriedad de exhibición de las películas argentinas. Por otro lado, con la fundación de la Subsecretaría de Cultura en 1949 se pretendía “hacer posible el consumo de alta cultura a la mayor cantidad de público” (Fiorucci, 2008: 5). Esta democratización de la cultura estuvo reflejada en el Tren Cultural, un centro itinerante que recorría el país llevando el arte a sectores marginados. Otra forma de incentivación de lo local fue el establecimiento de los premios de temática folklórica.² En cuanto al componente estético el anhelo de accesibilidad a la cultura trajo aparejado una preferencia por el realismo y esto determinó una relación no tan fluida entre Perón y los grupos de artistas abstractos que exigían un espacio legitimado por los circuitos oficiales. En este sentido, Giunta expresa que: “Hasta 1956 Buenos Aires carece de un Museo de Arte Moderno que respalde, desde las instituciones, la idea del progreso y los proyectos de renovación” (1999: 63). Finalmente, la exhibición restringida de exposiciones internacionales experimentó un cambio de rumbo con una megaexposición llevada a cabo en 1952-53 en el Museo Nacional de Bellas Artes, en correspondencia con las premisas del Segundo Plan Quinquenal y la pretendida apertura hacia el exterior.

El gobierno dictatorial que derrocó a Perón en 1955 contaba, al principio, con el apoyo de todo el frente antiperonista –clases medias, Fuerzas Armadas, Iglesia– que reclamaba restituir un orden que, según los distintos sectores disidentes, se había quebrado con la supuesta censura, falta de libertad y aislamiento político-cultural. En palabras de María Estella Spinelli, “la ‘Revolución Libertadora’ fue entre otras muchas cosas, una ilusión de regeneración cultural y política” (2005: 185). De este modo, para *restaurar* y *normalizar* el país había que romper completamente con el modelo anterior.³ Y fue justamente la tradición liberal aquella que se impuso para efectuar el cambio. Esta objetaba el cerramiento de la economía, la multiplicación de industrias *menores* y principalmente el crecimiento desmedido del control estatal. En contraposición, proponía la reducción de la intervención del Estado, la apertura de la economía al exterior a través del libre comercio y la reinserción en el panorama mercantil internacional. En términos culturales, estas premisas se tradujeron en un afán por lo externo y la renovación del campo, aunque no estrictamente determinado por una correlación con el patrón económico imperante sino más bien debido a una necesidad de hacer *tabula rasa* frente a las huellas que habían dominado la fase anterior.

Fue entonces para finales de los cincuenta que la dinámica modernizadora se encontró con un modelo económico afín: el desarrollismo. Básicamente el modelo desarrollista entendía que la parálisis económica era producto del retraso en el crecimiento de las industrias de base. Esta plataforma no cuestionaba el proceso de industrialización iniciado años atrás sino que por el contrario lo aceleraba y profundizaba. Tenía en cuenta principalmente los sectores productores de bienes de consumo durable y capital, y la

modernización de la energía, el transporte y las comunicaciones. En este sentido, la necesidad de inversión para lograr dicho cometido derivó en una doble implementación: la incorporación masiva de capital extranjero y la disminución del salario real de los trabajadores para aumentar la renta de los industriales, suceso que le valió al presidente Frondizi un malestar social generalizado.⁴ En definitiva, este programa pretendía favorecer a “los sectores más concentrados de la burguesía, nacional y extranjera y las nuevas clases medias asociadas a la expansión de los servicios y consumo más modernos en desmedro de los sectores populares” (Cavarozzi, 2002: 52). Asimismo, la modernización de la infraestructura de transporte y comunicaciones y la mejora al acceso de la educación eran también objetivos importantes. En esa línea, Frondizi apoyó enfáticamente la ejecución del programa Alianza para el Progreso puesto en marcha en gran parte de Latinoamérica por el presidente de los Estados Unidos John F. Kennedy. Este espíritu de progreso partía del concepto de un mundo subdesarrollado que sólo una política de industrialización podía revertir. Para ello, la colaboración extranjera era inevitable. De este modo apreciamos la pertinencia de las reflexiones de Jameson en torno a los cambios, la modernización y el avance del capitalismo para pensar el caso argentino.

Retomando el planteo inicial es posible vincular las bases de esta propuesta con la expansión del campo cultural. De hecho, el propio Frondizi creía que la enseñanza y la cultura debían estar al servicio del desarrollo del país. Es en aquel entonces que se produce una explícita reconfiguración del territorio cultural argentino. Según Oscar Terán:

A partir de 1958, y a la par con el programa desarrollista encabezado por el presidente Arturo Frondizi, las élites modernizadoras irrumpieron con visibilidad en el universo cultural argentino. Desde espacios generados en la sociedad civil (editoriales, revistas, asociaciones intelectuales, grupos de estudio) se organizaron diversas representaciones de la política y la historia nacional. Se fundan diversas instituciones estatales y privadas de gravitación en la reconfiguración cultural de la época (CONICET, Eudeba, Fondo Nacional de las Artes y otras) (2004: 74).

A su vez, el campo intelectual y académico se renovaba con el ingreso de corrientes como el existencialismo, el estructuralismo y el marxismo; la creación de las carreras universitarias de Sociología, Psicología y Educación; y la conformación de un nuevo aparato crítico que legitimaba la producción artística y cultural novedosa. En estrecha conexión con lo anterior asentamos la emergencia de los jóvenes como nuevo actor social. El crecimiento de la clase media y un mayor desarrollo económico y productivo hicieron que los jóvenes comenzaran a tener visibilidad. Estos podían abocarse a los estudios e intervenir en diferentes actividades culturales, fomentando la experimentación; iniciando nuevas búsquedas personales y colectivas. Esta juventud entendida como nueva categoría cultural es inseparable de su comprensión en tanto nueva categoría de mercado, ligada al consumismo del desarrollo capitalista en ascenso. Determinados géneros musicales como el *rock and roll*, la moda y el estilo de vestimenta y apariencia impactaron en los jóvenes como nuevo público de mercado.

En relación a esto último, Sergio Pujol (2002) explora los años sesenta en Argentina focalizándose en los jóvenes. Y al igual que los autores antes citados este también reconoce un aire de modernización en lo económico y en lo cultural, posibilitando un acercamiento de la política a la cultura, y viceversa. Términos que hasta entonces se encontraban enfrentados. Las promesas iniciales de cambio de Frondizi eran atentamente aprehendidas por los jóvenes en general, que habían depositado en la figura del intelectual su confianza y su voto. Ahora bien, como expresa Pujol, el *proyecto de los 60* –denominación consonante con el vocablo *época* de Gilman– tuvo un fracaso político con la caída de Frondizi. Sin embargo, esta derrota fue parcial ya que persistió “la dinámica cultural de aquel proceso político y social” (2002: 45). En otras palabras, el impulso modernizador trascendió el programa político de turno, aunque paradójicamente nunca

estuvo tan ligado a la política como en este período.

Tan es así que el golpe de Estado de 1966 autodenominado “Revolución Argentina” evidenció una conducta represiva y autoritaria, reflejada en la Doctrina de la Seguridad Nacional, que tuvo un claro impacto en el campo cultural. A partir de ese año se intervinieron siete universidades públicas, se cerraron teatros independientes, se prohibieron espectáculos y publicaciones, se estableció fuertemente la censura cinematográfica, además de perpetuarse reiterados ataques represivos.⁵ En este sentido, el campo intelectual discutía la necesidad de una confluencia revolucionaria. 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” (2008: 39). El debate arte/política cobraba enorme centralidad en la región.

Este contexto de modernización cultural, conciencia política y progresiva radicalización social surgido a partir de mediados de los cincuenta puede verse reflejado en el desarrollo de agentes, instituciones y expresiones ligadas a diversas disciplinas artísticas nacionales.

La historiografía del cine en nuestro país establece el comienzo del Nuevo Cine a principios de los sesenta, aunque como veremos en el último apartado la renovación en el séptimo arte se venía gestando en los años previos de la mano del cortometraje. Con el correr del tiempo aquel cine innovador fue etiquetado como Generación del sesenta. Estos jóvenes cineastas se apartaron de las convenciones narrativas y productivas del cine canónico industrial para emprender un acercamiento subjetivo, libre e interpretativo de la realidad.⁶ Generalmente quienes han pertenecido a esta *nueva ola* –en términos de lo que la historia del cine ha establecido– fueron: Lautaro Murúa, David José Kohon, Simón Feldman, Rodolfo Kuhn, Manuel Antín. En el marco de la política desarrollista comentada, que incluyó la vinculación dinámica con cinematografías extranjeras y el intercambio entre los campos artísticos, estos realizadores exploraron el lenguaje fílmico así como también abordaron temáticas acordes a los tiempos vividos. En consideraciones de Claudio España:

La soledad; la imposibilidad del encuentro verdadero (la excusa puede ser la falta de un espacio vital donde convivir); el aburrimiento como medida del triunfo y el fracaso sobre las pequeñas cosas; la búsqueda de la misma Nada entre grupos de amigos; la insatisfacción sexual, cuando el sexo se concreta; cierto intelectualismo, también fracasado, en el intento de resolver probadas indecisiones y resolver el crecimiento personal; así como el descreimiento en los valores de lo tradicional, de la política, de la religión, de la amistad apenas, de la profesión, de la universidad y del trabajo, son los *topos* a los que acude desde aquí nuestra cinematografía (2005: 102).

En sintonía con la corriente filosófica sartreana, estos directores volcaron en imágenes sus preocupaciones existenciales a partir de recursos fílmicos innovadores y una autorreflexión del medio cinematográfico en correspondencia con los nuevos cines europeos, especialmente la *Nouvelle Vague* y las películas de Michelangelo Antonioni. Los tiempos muertos donde no hay progreso narrativo, la figura del deambular y el vagabundeo, la noción del personaje falto de objetivos y la presencia de una cámara autónoma son los procedimientos más destacados reapropiados por films emblemáticos como *Los de la mesa diez* (Simón Feldman, 1960), *Tres veces Ana* (David José Kohon, 1961), *Los jóvenes viejos* (Rodolfo Kuhn, 1962), *La cifra impar* (Manuel Antín, 1962) y *Prisioneros de una noche* (Kohon, 1962), entre otros.

En el ámbito teatral se produjo la llegada de la textualidad de Arthur Miller; los estrenos de obras de Ionesco, Beckett y Pinter; la incorporación de los métodos de actuación de Stanislavski –a través de la escuela de Lee Strasberg–; se afianzaron los actores del teatro independiente y apareció un grupo de directores nuevos. El denominado *realismo reflexivo* (Pellettieri, 1997) emergente a comienzos de la década del sesenta estaba basado en el procedimiento del encuentro personal –principio constructivo del realismo–, a partir del cual los

personajes dialogaban sobre temas superficiales –situación reconocida como *trivialidad deliberada*– para culminar el intercambio con sus relaciones personales y visiones del mundo. Es decir que, la tesis realista que presentaba dicha tendencia teatral se estructuraba a partir del conflicto de los encuentros personales. Ahora bien, esta subjetividad se instalaba por sobre la objetividad que buscaba el realismo de los años cincuenta, donde la imagen era un reflejo fiel de la realidad. El realismo reflexivo se diferenciaba de aquel puesto que incorporaba a la mostración de la realidad nuevos recursos teatrales, extraídos puntualmente de la poética de Arthur Miller en la cual se producía una tensión entre la causalidad social y la responsabilidad individual. Este nuevo realismo exhibía un universo decadente cuyo referente socio-político estaba anclado en la Argentina de finales de los años cincuenta y mediados de los sesenta; centrado en una clase media sin salida que carecía de proyectos para enfrentar el cambio. Otras características de este teatro son: el fracaso del actante que no actúa, el relajamiento de la acción, personajes inestables o en crisis (Pellettieri, 1997). Una de las obras más representativas fue *Soledad para cuatro* (1961) de Ricardo Halac, ubicada en Buenos Aires durante los días posteriores a la asunción de Frondizi como presidente, y enmarcada por el descreimiento y el fracaso político de la clase media al frente de la dirigencia del país. *Nuestro fin de semana* (1964) y *La pata de la sota* (1967) de Roberto Cossa también formaron parte del corpus de obras del realismo reflexivo. En cierta forma, los tópicos allí planteados eran similares a los que observamos en el cine de la Generación del sesenta. El dinamismo y el intercambio entre las esferas artísticas fueron altamente productivos en este período.⁷ Asimismo, la neovanguardia, sobre la cual nos referiremos luego, impulsó formas teatrales innovadoras que se desarrollaron en Argentina por estos años. Aquella estuvo claramente emparentada con el teatro del absurdo. Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky fueron sus máximos exponentes.

En relación a la literatura argentina y más precisamente dentro de la crítica se produjo en los años cincuenta una renovación de la mano de una generación de jóvenes pensadores que se denominó *los denuncialistas*. Ismael y David Viñas, Oscar Masotta, Noé Jitrik, Adolfo Prieto y Juan José Sebrelli, entre otros, participaron de la misma. Estos se autoproclamaban intelectuales de izquierda –pero antidogmáticos– que se proponían un revisionismo del pasado en búsqueda de una literatura nacional, superando el binarismo de propuestas anteriores a través de la perspectiva de la libertad. De este modo, sus escritos confrontaban con aquellas interpretaciones esquemáticas. A partir de un estilo ensayístico que tomaba como modelo a Ezequiel Martínez Estrada, y en estrecha vinculación con el compromiso sartreano, estos jóvenes escritores no sólo potenciaron la función social de la literatura sino que reflexionaron en torno al propio quehacer literario, evidenciando una lúcida conciencia sobre el medio expresivo. De acuerdo a Nora Avaro y Analía Capdevila:

Concretamente la literatura les sirvió para pensar los grandes temas nacionales (...) pero también para definir los rasgos de una lengua y una poética que figure ese carácter, en un esfuerzo que, evaluado en su proyección histórica, significó un cambio sustancial dentro de los estudios de la literatura argentina (2004: 11).⁸

Posteriormente, entre los años sesenta y setenta, hubo varios escritores en el terreno local que renovaron las formas expresivas de la literatura, como por ejemplo Juan José Saer con su antirrealismo, la explicitación del artificio y la experimentación de las categorías del espacio, el tiempo y los personajes. Otro artista distinguido fue Osvaldo Lamborghini cuya innovación estuvo centrada en la opacidad del lenguaje producto de la fragmentación narrativa y la exacerbación de la puntuación, junto al uso de la metáfora y la inclusión de un subtexto de carácter político. *Unidad del lugar* (1967) y *El Fiord* (1973), respectivamente, son algunas de las obras de estos literatos que ponen en juego los elementos señalados.

En simultáneo, por aquellos años la literatura evidenció una comunión regional. El denominado *boom* latinoamericano fue un fenómeno editorial y literario llevado a cabo por jóvenes cuentistas, difundido por el mundo entero, que consistía en obras experimentales de marcado sesgo político. Algunos de sus rasgos

fueron la concepción de un tiempo no lineal; la inclusión de varias voces narrativas; la complejidad técnica; el cuestionamiento de la identidad regional y nacional; y el roce de los límites con el género fantástico. Julio Cortázar fue el portavoz⁹ de este movimiento en Argentina, y obras suyas como los cuentos “Cartas a mamá” (*Las armas secretas*, 1959) y “Circe” (*Bestiario*, 1951) fueron trasladadas al cine por los realizadores de la Generación del sesenta. Ernesto Sábato también fue considerado una figura destacada del *boom*. En este caso, sus novelas *El túnel* (1948), *Sobre héroes y tumbas* (1961) y *Abaddón el exterminador* (1974) manifiestan una renovación narrativa con la superposición de tramas y una temática de corte psicológico y existencialista.

Por último, la consolidación del circuito modernizador alternativo local (Longoni & Mestman, 2008) se dio gracias al papel fundamental del Instituto Di Tella creado a finales de los años cincuenta. Este fundó tres unidades –el Centro de Artes Visuales (CAV), el Centro de Experimentación Audiovisual (CEA) y el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM)– tendientes a promover la creación estética y visibilizar las tendencias experimentales y renovadoras en el campo visual, audiovisual y musical. Los intercambios con –y apropiaciones de– experiencias vanguardistas europeas y norteamericanas eran frecuentes. En primer lugar, en el ámbito de las artes plásticas, se realizaban muestras donde exponían artistas extranjeros que participaban asimismo de la Bienal de Venecia. De este modo los artistas argentinos podían estar en contacto con las obras de sus coetáneos foráneos. A su vez, el CAV estableció relaciones con otros institutos internacionales como por ejemplo el Consejo Internacional del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Este internacionalismo puede igualmente constatar en las orientaciones estéticas adoptadas por los artistas locales, como el arte pop a través de los *environment* de Marta Minujin, o el grupo de neofigurativos con Luis Felipe Noé y Rómulo Macció como estandartes de un expresionismo figurativo perturbador, entre otros. Por otra parte, en relación al teatro, la primera representación del CEA fue *Lutero* de John Osborne, precursor del nuevo realismo, en 1965. La puesta incorporó música electrónica, gracias a la cooperación del CLAEM, y diapositivas. El mismo año se estrenó *El desatino* de Griselda Gambaro, produciendo una ruptura con el realismo a través de la estética absurdista. Esta era una de las variantes de la neovanguardia que se dieron en el Di Tella; las otras dos, según Osvaldo Pellettieri (2003), fueron la creación colectiva según la formas del *Living Theatre* y el *happening*.¹⁰ En última instancia, en cuanto a la música, el CLAEM se constituyó como un centro de experimentación, enseñanza y difusión de corrientes extranjeras. “Se entendía que la educación musical en América latina era tradicional e impresionista y que los músicos o compositores que deseaban asimilar las tendencias contemporáneas estaban obligados, si tenían dinero y la oportunidad, a estudiar en Europa o Estados Unidos” (King, 2007: 133). De este modo, el subsidio Rockefeller permitía equipar el centro y cubrir los gastos de docentes y becarios. A comienzos de los sesenta este se abocaba principalmente a las corrientes musicales modernas. Para ello, profesores y compositores internacionales eran invitados con el objetivo de complementar las clases. Aaron Copland, Maurice Leroux y Yannis Xenakis son algunas de estas personalidades. Asimismo el centro ofrecía conciertos que reunían composiciones contemporáneas y experimentales, incluyendo piezas de música electrónica.

Conforme a lo expresado anteriormente, entre mediados y finales de los sesenta la represión implantada por el gobierno de Onganía derivó en una politización radical de la sociedad argentina. En este clima el Di Tella era atacado tanto por la derecha como desde la izquierda. Los primeros enarbolaban la moral y criticaban al Instituto por *decadente*. Los segundos defendían la conciencia nacional y embestían contra este por ser *extranjerizante e imperialista*. Ahora bien, otra crítica surgió desde el interior del Instituto de la mano de un grupo comprometido que comenzó a cuestionar las bases institucionales del arte. Esta articulación entre experimentación estética y política se vio reflejada en las *Experiencias visuales 1968*, muestra que significó la ruptura de la vanguardia con la institución. Las obras, que iban desde panfletos, comunicaciones, hasta intervenciones e instalaciones, se erigieron en el interior de la entidad y en los márgenes de esta. Las mismas tenían una fuerte carga conceptual que discutía el estatuto artístico tradicional. Finalmente, a comienzos de

los setenta, la represión moralista y la politización del campo cultural e intelectual terminaron envolviendo a los centros que se disolvían marcados por sus propias contradicciones internas.

De esta forma podemos constatar que en las diferentes obras, disciplinas e instituciones examinadas sobresalen las marcas propias de una *época*: la experimentación con el lenguaje, el compromiso social y político, y los intercambios entre las esferas artísticas.

El Fondo Nacional de las Artes

Como bien comentamos en el apartado anterior, a mediados de los años cincuenta se produjo una intensa modernización de la sociedad argentina sincrónicamente con el resto de occidente. La reorganización del campo cultural se sustentó mediante la gestación de nuevas instituciones y el fortalecimiento de impulsos renovadores dentro de las instituciones que ya existían (Longoni & Mestman, 2002). El intercambio entre las diferentes esferas artísticas fue una constante producto del dinamismo que estaba adquiriendo el nuevo panorama al interior del campo cultural. Dentro de este marco ubicamos la creación del FNA en 1958, organismo autárquico estatal cuyo propósito se fijó en la conformación de un sistema financiero con el fin de sostener y fomentar las actividades artísticas y culturales del país. Esta entidad estaba directamente respaldada por la Dirección General de Cultura, dependiente del Ministerio de Educación y Justicia. El objetivo general quedaba asentado en el segundo artículo de la ley que daba origen al Fondo: “Otorgar créditos destinados a estimular, desarrollar, salvaguardar y premiar las actividades artísticas y literarias en la República y su difusión en el extranjero”.¹¹ Asimismo se reservaría dinero para construir infraestructura de apoyo al desarrollo artístico. Las operaciones en pos de cumplir sus metas eran variadas, desde préstamos a personas reales o jurídicas, financiación para realizar concursos y exposiciones, hasta subvenciones a museos y otras instituciones con finalidades artísticas. Finalmente, en la reglamentación del FNA efectivizada meses más tarde se especificaba qué tipo de manifestaciones eran comprendidas bajo la etiqueta de “actividades artísticas”: las artes plásticas, la arquitectura, el teatro, la cinematografía, la radiofonía, la televisión, la música, la danza, las letras y las expresiones folklóricas.¹²

En el rubro del cine el film de corta duración merece nuestra particular atención puesto que el FNA fue una de las instituciones que más ha respaldado al corto de carácter innovador entre finales de los años cincuenta y mediados de los setenta, promoviendo realizaciones con temáticas renovadoras y una marcada experimentación estética. Si bien desde sus orígenes este ha financiado diferentes obras breves, en junio de 1962 se dispuso un Régimen de Fomento al Cine de Cortometraje y en la resolución N° 1635/62 se estableció

la conveniencia de estimular la producción de películas de cortometraje orientadas a servir de un modo más directo los objetivos del FONDO NACIONAL DE LAS ARTES y que la contribución económica del organismo a la producción de películas de cortometraje reside en aquellas que tienden a convertirse en vehículos de difusión del patrimonio artístico y literario nacional en sus aspectos más amplios.¹³

El mismo otorgó préstamos de hasta el cien por ciento del presupuesto de la película a cortometrajes que debían revestir determinadas características: exponer la obra de artistas plásticos, compositores, intérpretes teatrales y de danza; reseñar sobre historia del arte; difundir el folklore argentino; documentar técnicas artísticas; documentar el desarrollo de actividades culturales. En resumen, las temáticas estimuladas fueron: artes plásticas, música, teatro, danza, cine y folklore, manteniendo estas cierta analogía con los alcances generales del Fondo. A su vez, el artículo 5° de la resolución disponía que: “Las películas para cuya realización se solicite la ayuda económica del FONDO podrán ser filmadas indistintamente en paso de 35 o 16 mm. en colores o en blanco y negro y su duración no debe ser inferior a 5 minutos ni exceder de 20

minutos”.¹⁴ Por otra parte, resulta pertinente destacar que el artículo 8º expresaba la facultad del FNA para adquirir una copia de los cortos financiados bajo el régimen y así utilizarlas con el objetivo de “difundir las artes”. Lo interesante de esto reside en su efectiva concreción: por un lado, veremos luego la labor del Fondo en el terreno de la difusión; por el otro, hasta la actualidad el FNA alberga en su archivo una inmensa cantidad de cortometrajes que ha financiado dentro del período aquí abordado y otros que adquirió posteriormente, disponibles para su consulta. En este sentido, el trabajo de preservación del patrimonio audiovisual nacional que ha llevado a cabo el FNA no tiene comparación. Por último, mencionamos que en 1969 el FNA puso nuevamente en vigencia el Régimen de Fomento al Cine de Cortometraje para otorgar subsidios a partir del año siguiente, guardando la misma modalidad anterior y haciendo hincapié en la obtención de copias para utilizar “en el sistema de préstamos de su cineteca o en sus planes de difusión en el interior y/o exterior” (citado en *Heraldo del Cinematografista* Nº 2001/2002, 1969: 2). Es decir que, la gran cantidad de cortometrajes proveniente de los años sesenta y setenta que podemos actualmente visualizar en torno al FNA responde a una doble causalidad: el apoyo contundente a la producción y la tarea de conservación.

En cuanto a las características de los cortometrajes a fomentar, Javier Campo señala que “bajo el amparo de este régimen se establecía que sólo serían financiadas ‘películas documentales sobre temas de arte’, dejando afuera películas de ficción o de ‘carácter comercial’” (2012: 41). Aunque la mayor parte de los cortos subsidiados fueron de índole documental, no faltaron aquellos donde el límite con la ficción era imperceptible, así como también los que utilizaron recursos de animación y otros donde rotundamente se asumía una postura netamente experimental.¹⁵ De este modo podemos distinguir los cortos que pertenecen claramente a la categoría documental de los films breves híbridos que comparten rasgos ficcionalizantes, documentalizantes y experimentales. A su vez, reconocemos al menos tres grandes premisas en el corpus global de cortos del FNA: las relaciones entre el cine y las distintas artes, la exploración de los recursos cinematográficos y el registro de identidades regionales, invisibilizadas en períodos anteriores. Dentro de las dos primeras vertientes mencionamos, entre otros, a *Buenos Aires en camiseta* (Martín Schor, 1963), relato constituido por dibujos donde la preeminencia del encuadre y una voz en *over* se encargan de fabricar una narración sobre las costumbres porteñas; *El bombero está triste y llora* (Pablo Szir y Elida Stantic, 1965), en relación a la experiencia del arte y los niños; *Sobre todas estas estrellas* (Eliseo Subiela, 1965), obra autorreflexiva y con autonomía de cámara que pone en escena el trabajo de los extras en el cine; *Guernica* (Alfredo Mina, 1971), film experimental con rasgos documentalizantes en torno a la imagen de la pintura homónima; y *Grabas* (Arnaldo Valsecchi, 1974), corto experimental acerca de cuatro artistas y sus producciones innovadoras. En cuanto a la temática literaria y su vinculación con el cine citamos a *Permanencia* (Mario Sábato y Pablo Szir, 1969) y *El Nacimiento de un libro* (Sábato, 1963). En la tercera corriente situamos a ciertas obras que interrelacionan el arte y las festividades con la identidad de una región particular del país, y otras estrictamente abocadas a la temática social y cultural. Los siguientes films de corta duración pertenecen a esta categorización: *Tierra seca* (Oscar Kantor, 1962), *Casabindo* (Jorge Prelorán, 1965), *Pictografías del Cerro Colorado* (Raymundo Gleyzer, 1965), *Iruya* (Prelorán, 1968) y *En busca de San la Muerte* (Jorge Ott y Mario Molina y Vedia, 1972).

En este sentido, como expresamos en la introducción del trabajo, las cualidades que trazó la línea del FNA se convirtieron en rasgos marcados del campo artístico –el intercambio entre las diversas esferas– y del cortometraje moderno general del período –el cruce de categorías fílmicas, la experimentación estética y la temática social–. Estos elementos significantes y textuales serán abordados con detalle en la última sección de análisis.

Por otra parte, el FNA no sólo funcionó como un centro de producción aislado sino que colaboró con otras instituciones y operó en tanto espacio de difusión que dio amplia visibilidad al cortometraje. En primer lugar,

estableció un convenio con el Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán para llevar a cabo el Relevamiento Cinematográfico de Expresiones Folclóricas Argentinas, programa que se desarrolló bajo la dirección del cineasta Jorge Prelorán –quien había viajado a Estados Unidos y estudiado a comienzos de los años sesenta en la UCLA– y la coordinación del Dr. Augusto Raúl Cortázar, entre julio de 1963 y diciembre de 1967. Esta experiencia le permitió al realizador viajar por el país y retratar el folklore nacional. En total se registraron diecinueve películas como parte de esta travesía, la mayoría cortometrajes y algún mediometraje,¹⁶ y fueron estrenadas conjuntamente en un ciclo acaecido en el Teatro San Martín en noviembre de 1969. Asimismo, el Fondo realizó un convenio con la Universidad Nacional de Córdoba para producir películas con directores ya reconocidos que realizaban funciones pedagógicas dentro del Departamento de Cine de dicha Universidad. Entre ellos se encontraban Humberto Ríos, Raymundo Gleyzer y Jorge Prelorán.

En segundo lugar, el FNA concedió premios, coordinó festivales y envió obras al exterior. En este sentido, mencionamos el Premio del Fondo otorgado en el I Festival Internacional Cinematográfico de Mar del Plata (1959), los premios proporcionados en conjunto con el Instituto Nacional de Cinematografía en los años 1963 y 1964, y los premios a la sección artística de la Muestra Internacional de Cortometraje emprendida por la Dirección de Cultura del Ministerio de la Nación en sus ediciones de 1962 y 1964. Destacamos también la organización del I Festival Argentino del Film de Arte (1964) desarrollado con éxito de público y otorgando un millón de pesos en premios,¹⁷ y el envío de cortos argentinos al 24° y 25° Mercado Internacional del Film, del Film TV y del Documental en Milán, celebrados en 1971 y 1972 respectivamente. En las notas del *Heraldo del Cinematografista* donde se anuncian estas últimas dos celebraciones se expresa que: “Esta participación argentina a la mencionada Muestra abre la posibilidad de que nuestro cortometraje sea conocido internacionalmente y sus producciones adquiridas por las organizaciones cinematográficas europeas” (N° 2090, 1971: 519). Es decir que el FNA tuvo un rol fundamental en la divulgación del corto local más allá de las fronteras nacionales.

Si bien el FNA es un organismo cuyo programa de financiamiento continúa vigente en el presente, su productividad en torno al cortometraje innovador fue mermando a partir de mediados de los años del setenta, en sintonía con el nuevo panorama político y cultural instaurado por el autoproclamado “Proceso de Reorganización Nacional”. No hay registros de nuevas ediciones de ciclos y festivales para esta época, y sólo unos pocos cortos fueron realizados bajo el régimen de fomento hacia finales de década.

En resumen, podemos afirmar que el Fondo Nacional de las Artes fue una entidad vital en el desarrollo del cortometraje argentino en los años sesenta y setenta por su fomento a la producción y su labor de difusión. Este advirtió que el film de corta duración era un medio eficaz para transmitir y hacer circular el arte y la cultura local. Sin buscar una recuperación económica mediante sus aportes apoyó a los films de cortometraje con temáticas nuevas, formas experimentales y modernas, incluso en una proporción mayor que el propio Instituto Nacional de Cinematografía. Dejando librado al productor de la película la posibilidad de su explotación mercantil, el FNA comprendió al cortometraje en tanto medio de expresión cultural más que como una mercancía de rentabilidad comercial.

El film breve moderno y los aspectos innovadores en el cortometraje del FNA

Hemos ya descripto el contexto cultural modernizador en el que se inserta el accionar del FNA. Resulta pertinente, previo al análisis del corpus de cortos escogido, revisar las condiciones específicas que permitieron la gestación y el desarrollo del cortometraje moderno local durante el período estudiado. El Fondo, de acuerdo a lo expresado, fue uno de los eslabones de dicho entramado de fuerzas y agentes.

A comienzos de los años cincuenta la creación de talleres y seminarios de cine, así como la paralización

momentánea de la industria cinematográfica avanzada la década, junto con la fundación de las primeras escuelas de cine y la entrada al campo cinematográfico de avances tecnológicos, nuevas textualidades y prácticas extranjeras innovadoras, posibilitaron el crecimiento de una producción de cortometrajes que presentaba modalidades alternativas frente al canon institucionalizado, tanto a nivel expresivo como semántico.

En primer lugar rescatamos la formación del Taller de Cine en 1951 y el Seminario de Cine de Buenos Aires en 1953, con una labor medular en el posterior *boom* del film breve.¹⁸ Este último nucleó su propuesta de formación en el dictado de cursos y la preparación de equipos de filmación, y como corolario de este proyecto independiente se realizó el cortometraje *Un teatro independiente* (Simón Feldman, 1954). En segunda instancia señalamos la fundación de la Asociación de Realizadores de Cortometraje en 1955, entidad que le brindó al corto un sustento artístico, político e institucional. La misma, que logró personería jurídica a mediados de la década del sesenta, fue creada con el objetivo de aunar a los realizadores de cortometraje y defender los derechos de los asociados, difundir las potencialidades del film corto, impulsar la producción regular del mismo, y concientizar acerca de su valor en tanto medio de formación y expresión cultural. Asimismo, la asociación bregó fervientemente en pos de conseguir la reglamentación de dos disposiciones puntuales en torno al film breve dentro de la nueva ley de cine sancionada en 1957: la obligatoriedad de exhibición del corto y el estímulo a la producción. En tercera posición resaltamos la importancia de las escuelas de cine dependientes de universidades nacionales. En 1956 se creó la Escuela de Cine de la Universidad Nacional de La Plata; en 1957, el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, y en 1964, el Departamento de Cine de la escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Las tres cumplieron una función específica en materia de formación de realizadores y técnicos, y brindaron a los aprendices un impulso tendiente a retratar una nueva realidad cultural y social. Las relaciones con las cinematografías foráneas, la necesidad de difundir las actividades a través de festivales y encuentros diversos, los proyectos y planes de estudio organizados, la búsqueda de profesionalización mediante la incorporación de realizadores reconocidos como profesores invitados, y la adaptación a las circunstancias socio-políticas mediante reestructuraciones de las carreras y el compromiso con la realidad circundante fueron rasgos compartidos por estos centros formativos. El cortometraje, por sus bajos costos, fue la piedra angular de la producción fílmica de las escuelas, convirtiéndose en un dispositivo eficaz de expresión y acción, de experimentación y transformación social.¹⁹ Finalmente, en los años sesenta y setenta dos instituciones alojaron al cine experimental estimulando principalmente la producción y difusión de cortometrajes así como el contacto con cinematografías de otras regiones: el Instituto Di Tella y el Instituto Goethe. En relación al primero, el Centro de Experimentación Audiovisual organizó experiencias visuales, muestras de cortos y proyecciones de films extranjeros. Alrededor del segundo se congregaron realizadores como Narcisa Hirsch, Marie-Louise Alemann y Claudio Caldini entre otros, los cuales formarían a comienzos de la década del setenta el Grupo Goethe dedicado a la realización de cine experimental, aunque también organizó concursos, ciclos de cine y seminarios.

En definitiva, el carácter renovador del corto moderno, respaldado por este circuito de producción y difusión alternativo a los canales tradicionales, puede condensarse en dos postulados medulares: la experimentación estética del lenguaje cinematográfico y el compromiso con la realidad cultural y social que, a finales de los sesenta en ciertos sectores, se transformó en accionar político radical. De hecho, son estos dos rasgos, con sus variantes, aquellas cualidades compartidas por la gran mayoría de los cortos del FNA.

El corpus de cinco cortometrajes del FNA seleccionados para el análisis pretende tomar en consideración casos representativos que involucran algunas de las cuatro características señaladas en la introducción: la exploración de recursos fílmicos, la combinación de categorías cinematográficas, los intercambios y el diálogo entre las artes, y el rescate de identidades regionales. De ningún modo debe reducirse la producción

moderna del FNA a este puñado de films breves. Ejemplos mencionados en el apartado anterior y no examinados aquí, junto con títulos como *Filiberto* (1965) y *Fuelle Querido* (1966) de Mauricio Berú, *Buenos Aires Beat* (Néstor Abel Cosentino, 1971) –en relación a la música–; *Cuatro pintores hoy* (Fernando Arce, 1964), *Carta de Fader* (Alfredo Mathé, 1965), *Mundo Nuevo* (Simón Feldman, 1965), *Cándido López* (Jorge Abad, 1966), *Aida Carballo y su mundo* (Mara Horenstein, 1970) –en torno a la pintura–; *Yavi Capilla en la puna* (Fernando Arce, 1966) y varios cortos de Jorge Prelorán –acerca del folklore–, entre tantos, merecerían su atención para la comprensión global del cortometraje en la modernidad cinematográfica.

El primer cortometraje contemplado es *El Nacimiento de un libro* (Mario Sábato, 1963). Este narra el origen de la novela de Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas* (1961), a través de una conjunción de registros documentales y situaciones ficcionales. Una voz en *over* femenina comienza relatando un hecho policial acaecido en Buenos Aires en 1955 y luego agrega que así empieza la novela *Sobre héroes y tumbas*, para finalizar su breve introducción con el interrogante acerca de “cuáles son las partes de la realidad y de la ficción que posibilitaron esta novela”. Esta conjunción de la ficción –el texto literario– y lo documental –el hecho real policial– en la obra de Sábato se traslada de forma metadiscursiva a la estructura del relato audiovisual de Sábato hijo. Luego de los créditos el autor de la novela se hace presente, mostrado en el acto simbólico de creación frente a una máquina de escribir, y mirando a cámara inicia un recorrido verbal sobre la búsqueda de motivos para su relato. Ahora bien, aquello que nace como un documental tradicional se quiebra en el instante en que imágenes ficcionales de los personajes que forman parte de la novela hacen su aparición.²⁰ “Un muchacho adolescente tenía que ser el centro de la novela”, dice la voz en *off* de Sábato mientras que vemos mediante una cámara en mano a un muchacho de espaldas caminando por la calle, solitario, pensativo. Es Martín, el protagonista de la novela. La voz del autor continúa anunciando y exponiendo a los personajes al tiempo que sus representantes en la ficción audiovisual asoman en la imagen –Alejandra y su padre, Fernando–. Posteriormente, al trazar las locaciones, la cámara realiza un paneo sobre Barracas. Es decir que se genera un entramado particular entre los datos documentados propios de la novela –personajes, relaciones, lugares–, las imágenes cinematográficas puramente ficcionales creadas específicamente para el cortometraje, y las imágenes reales, documentales, de los espacios referenciales en donde ocurre la ficción literaria, recorridos por la ficción cinematográfica.

Otro recurso que rompe con la modalidad clásica del documental es la incorporación de esa otra voz narradora –femenina– que aporta datos de contexto pero que también plantea interrogantes como los del inicio y dialoga o completa las frases de la voz del autor. Por momentos ambas se silencian para darle completa autonomía a las imágenes de ficción. A su vez, hay en el film otro elemento autorreflexivo y metalingüístico: la correspondencia temática entre el texto literario y el cine ficcional del momento que se traduce formalmente en las escenas ficcionales del cortometraje en cuestión. La novela alude a una juventud desesperanzada, con personajes solitarios, tristes, inmersos en el fracaso de las relaciones y el hastío de la vida; “personajes que se crean sus propios problemas”, como expresa la voz en *over* femenina. Estos son los mismos tópicos que podemos encontrar en el cine de ficción argentino en derredor a la Generación del sesenta y en el realismo reflexivo teatral. Tanto la literatura como el teatro y el cine de la época compartieron la construcción semántica de una juventud sin rumbo, agobiada y en confrontación con la generación anterior. Este es un claro síntoma de época, de corte existencialista, que las diversas disciplinas artísticas locales supieron representar. Y en torno al séptimo arte estas líneas temáticas eran también reapropiadas del cine europeo de arte y ensayo que, a través de recursos innovadores, configuraban personajes conflictivos, inestables y frustrados.

Al igual que en aquellos films, este cortometraje, en sus fragmentos ficcionales, pone en juego los procedimientos formales antes enunciados. El deambular constante de Martín, solitario, cabizbajo, es el motivo central que se retoma una y otra vez en las imágenes. Asimismo, la propia interioridad del personaje

se exterioriza por medio de otra voz en *over*, matizada y expresiva, que repone los pensamientos de Martín. También contamos con planos subjetivos del protagonista en el balcón durante las escenas finales. Por otro lado, la experimentación con el lenguaje puede observarse en la autonomía de la cámara, por ejemplo, en el movimiento ascendente de la misma sobre una casa que en su retorno a la posición normal nos devela, a través de la injerencia del montaje, una locación diferente.

En resumen, este corto articula y superpone diferentes capas de realidad: los datos referenciales de la novela y los elementos ficcionales de la misma, la documentalización del proceso creativo, la mostración de locaciones reales del texto ficcional, la construcción de imágenes ficcionales evocadoras de la obra literaria, la referencia y apropiación de una temática que remite a la literatura y al cine argentino, y una forma expresiva filmica también revisitada. En este sentido, podemos apreciar varios de los rasgos compartidos por el cortometraje moderno: la vinculación entre las artes con la conjunción del cine y la literatura, la hibridación de categorías fílmicas con la imbricación de procedimientos del documental y la ficción, y la experimentación estética del lenguaje.

En *El bombero está triste y llora* (Pablo Szir y Elida Stantic, 1965) la disciplina artística implicada es otra y la articulación entre los modelos cinematográficos varía. Aquí se combina una impronta documental sobre pinturas y dibujos realizados por niños, una estructura experimental que enlaza situaciones dispares y juegos ópticos, y un desarrollo narrativo fragmentario con la presencia de personajes-performers, que roza los límites de la ficción.

El corto comienza con voces infantiles de fondo y un niño preparando las herramientas para pintar; imágenes inaugurales intercaladas en los créditos pintados a mano a través de una caligrafía infantil. Luego, el título del film aparece pintado sobre el dibujo que el niño estaba realizando en esta suerte de introducción. Consecutivamente se inicia un entramado de situaciones, muchas de las cuales no estarán vinculadas entre sí por medio de una lógica causal. Un solo elemento las emparenta: la figura del niño, ya sea en tanto presencia física como así también en relación a su producción artística material. Y otro dato a destacar es la construcción performática de los personajes en aquellas escenas que no se abordan desde la vertiente documental. En estrecha conexión con la performance de la neovanguardia acaecida por aquel entonces, aquí los personajes están desprovistos de psicología y son considerados en tanto corporalidades que llevan a cabo determinadas acciones. Este es un claro punto de contacto con las prácticas escénicas que estaban cobrando relevancia en el campo artístico de los años sesenta, y que rompían con los métodos tradicionales de actuación y representación. Asimismo, algunas de estas escenas son acompañadas de una música electrónica que se erige como signifiante expresivo autónomo. Las búsquedas innovadoras en el terreno musical, especialmente alrededor del Instituto Di Tella, corrían a la par de las pesquisas desarrolladas en el plano visual y escénico. Es decir que el film no sólo mantiene una relación temática con las artes plásticas sino que, asimismo, pone en juego en términos expresivos formas teatrales y vertientes experimentales musicales en boga.

En primer lugar, observamos al niño del prólogo que prende y apaga la luz de su cuarto al tiempo que la cámara recorre todo el espacio, de forma semi-circular, repleto de muñecos y juguetes. Por corte directo, sin ligazón lógica, el mismo niño se encuentra en la calle por la noche y el juego de luces que provoca el semáforo tiñe su rostro de diferentes colores. Esta escena experimental de ensoñación culmina con emplazamientos de cámara en contrapicado sobre los carteles luminosos de la ciudad. De inmediato, a través de un difuminado, nos trasladamos por montaje directo a una sucesión de pinturas donde la relación entre los encuadres y el movimiento de cámara genera una narración que involucra, entre otras cosas, a la figura del bombero. Nuevamente, sin afinidad alguna, continuamos con otra situación: una niña se encuentra con su padre cuyo cuerpo se exhibe fragmentado, casi en fuera de campo, y acto seguido arroja su muñeca al suelo, gesto que dispara una nueva serie de pinturas sobre los motivos de una niña, una muñeca y una familia.

Inmediatamente nos introducimos en el taller de pintura de un colegio donde niños experimentan con diferentes técnicas y materialidades, hecho que resulta reflejado en la propia imagen fílmica puesto que uno de ellos filtra su visión a través de un *collage* de celofán, lo que deriva en una toma subjetiva en la cual se plasman los cambios de tonalidad. Esta escena podría catalogarse como documental-experimental.

La secuencia siguiente mantiene la misma lógica: de los niños en una iglesia descubriendo las figuras religiosas en *vitreaux* pasamos a las imágenes de un jardín de infantes y sus niños en pleno proceso creativo, de un modo similar a la escena anteriormente detallada. Luego, las obras plásticas vuelven a ocupar el cuadro fílmico en su plenitud, y la cámara recorre y focaliza distintos fragmentos de las mismas. Finalmente, la última secuencia articula un acto-situación u objeto real con dibujos donde estos aparecen representados: animales en el zoológico, un partido de fútbol, la figura de un barco y un camión de bomberos tendrán su representación artística. El cortometraje acaba con el mismo dibujo que sostiene al título del film, esta vez mediante la inscripción de *fin* pintada sobre aquel.

Como conclusión, el enfoque documental sobre la experiencia del arte en los niños se rompe con aquellas escenas donde personajes infantiles insinúan acciones construidas en el borde de la ficción que escapan al núcleo medular del film. Este a su vez incorpora juegos ópticos e imágenes subjetivadas. De un modo diferente al corto previo aparece aquí el vínculo múltiple con el arte, se experimenta con la estructura del film y los recursos del lenguaje, y se promueve el desvanecimiento de los límites entre las categorías cinematográficas.

Grabas (Arnaldo Valsecchi, 1974) se aboca al Grupo Grabas establecido hacia comienzos de los setenta por Delia Cugat, Sergio Camporeale, Pablo Obelar y Daniel Zelaya. Este colectivo se inscribe en la renovación que dicha disciplina de arte visual había iniciado desde mediados de la década del cincuenta, en estrecha conexión con la modernización del campo cultural.²¹ Como bien señala Silvia Dolinko: “el grabado argentino de los sesenta sostuvo una ruptura o discusión con su propio canon, transitando por un inédito nivel de experimentación en relación con sus convenciones y parámetros históricos, renovando y cuestionando los estatutos de la imagen gráfica, sus posibilidades técnicas, sus poéticas, sus vías de difusión” (2012: 13). El *collage*, la abstracción y la expansión de los límites del marco son algunos de los rasgos que caracterizaron al *nuevo grabado*. Y fue para aquella época que el grabado nacional cobró visibilidad, tanto en el país como en el exterior. Este deseo de revalorizar la propia disciplina estuvo siempre presente en el Grupo Grabas que desde el comienzo pretendió difundir de forma masiva sus obras. El grupo viajó por toda América Latina dando cursos y realizando innumerables exposiciones. En 1976 Camporeale y Cugat se mudaron a Italia motivados por búsquedas personales pero empujados por el contexto político local, hecho que marcó la disolución del colectivo.

El film breve de Valsecchi visibiliza el accionar del grupo. Ahora bien, el corto no se constituye como un documental tradicional que recorre de forma (crono)lógica la vida y obra de los artistas, aunque tampoco se cimienta en tanto ficción convencional con personajes y una acción dramática que progresa hacia un clímax. De forma análoga al corto anterior se desplaza la concepción del personaje y se trabaja con sujetos performáticos, así como los nexos causales entre las escenas se encuentran debilitados, en esta oportunidad, bajo la organización de episodios numerados que poco tienen en común. Entonces, la renovación del grabado se expone mediante formas cinematográficas también innovadoras.

El film breve se inicia con un prólogo en el cual la voz en *over* de Marcos Mundstock profiere un texto poético de Pedro Orgambide²² donde se presenta a los artistas –mientras los vemos caminando por la calle– definidos como los *subversivos de la ciudad*. Luego, se suceden los bloques temáticos que no disponen vinculación causal alguna. En el primero, la cámara se emplaza frente a fachadas de edificios antiguos para luego alejarse de otras que se encuentran destruidas y finalmente realizar un movimiento rápido de forma

vertical sobre edificios modernos. Esta secuencia está acompañada por sonidos disonantes. En el segundo observamos dos situaciones: un ciego caminando por la calle y dos predicadores recolectando dinero. No hay una proyección psicológica sobre estos personajes ni tampoco se conforma la situación desde una impronta documental. En el tercero, la cámara recorre en un vehículo las calles de la ciudad contemplando la basura concentrada para focalizar luego la atención sobre los recolectores de residuos durante la acción de recolección y descarga de los desechos. En el cuarto bloque la cámara filma la sirena de una ambulancia en su recorrido y asimismo logra captar a la ciudad por la noche y sus carteles luminosos.

La quinta y última sección se manifiesta como una sumatoria de las otras cuatro, aunque no se trate de una asociación directa y racional puesto que pocos elementos en común encontramos entre este último bloque y los anteriores. En principio podemos advertir a los cuatro artistas reunidos en un salón de *bowling* discutiendo un proyecto y cuyas palabras son silenciadas por el bullicio. Acto seguido nos trasladamos al taller dedicado al grabado en serie. Al comienzo, cada uno se halla en una situación autónoma. Después, todos combinan sus tareas en una actividad conjunta la cual se repite con pequeñas variaciones: cambia el motivo del grabado, el sujeto que maneja la máquina, la persona que cuelga los grabados, quien descansa fumando un cigarrillo. Luego de que la cámara realice un recorrido sobre los grabados de contenido abstracto colgados asistimos a un montaje de las diferentes obras que ocupan la totalidad del cuadro fílmico. Finalmente, un montaje intercalado con imágenes de los episodios anteriores –el camión de residuos, el ciego, la sirena– da pie a la preparación de la muestra en una galería, última secuencia del film. Siguiendo la línea de no causalidad entre las escenas y motivos sin asociación lógica, estas imágenes redoblan la apuesta experimental: el público que ingresa a la galería mientras los artistas están presentes es ciego –posible vinculación no explicitada con el tópico del segundo bloque– y sus gestos, muecas y actitudes extrañas trascienden el registro de tipo documental. Como coda, dos personas desnudas acuden a la sala y se detienen frente a uno de los cuadros al tiempo que la cámara se aleja manteniendo la perspectiva y abarcando a los sujetos y a los grabados en la pared. Este acto performático guarda una explícita relación con los espectáculos llevados a cabo en el Instituto Di Tella y forma parte de la modernización del campo cultural local sobre la cual este cortometraje, en definitiva, pone el foco de atención.

Por último, consideramos dos cortos documentales que si bien emplean recursos innovadores con respecto al documental expositivo convencional, resultan principalmente significativos por la toma de conciencia sobre la realidad social, puesto que se abocan al rescate de comunidades e identidades regionales a través del relevamiento de su cultura, sus costumbres y la crítica sesgada a su situación de marginalidad. Dicho compromiso social, aunque su carácter revolucionario y explícitamente combativo se consolidaría recién hacia finales de los sesenta, fue otro de los rasgos destacados del campo cultural en este período, gestado años atrás y compartido por las diversas esferas artísticas. Es cierto que la ficción –tanto en el teatro, en la literatura y en el cine– estuvo mayormente abocada a las problemáticas existenciales de una clase media desilusionada. En cambio, la crisis e inestabilidad económica que había generado el desarrollismo y que profundizaron los gobiernos sucesores, así como el desfavorecimiento y marginación de los sectores populares fue un tópico recurrente en el cine documental del momento. El Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, comandado por Fernando Birri, mantenía en sus producciones documentales una impronta realista, nacional, popular y crítica. Cortometrajes como *Tire dié* (1958[1960]), *Feria Franca* (Hercilia Marino, 1961) y *Reportaje a un vagón* (Jorge Goldenberg, 1963), entre otros, retrataban las condiciones de vida y de trabajo de familias y pueblos segregados. Por otro lado, como bien comentamos, el FNA con Jorge Prelorán a la cabeza llevó a cabo un Relevamiento de Expresiones Folklóricas, en un intento por rescatar los valores locales. Su estilo etnobiográfico y una metodología antropológica de aproximación a las comunidades representadas dotan a sus films de un realismo vívido que pone de manifiesto las inequidades sociales.

Por ejemplo, en *Casabindo* (Jorge Prelorán, 1965) una voz en *over* narradora inicia el relato con la ubicación

en el mapa de América del pueblo de Casabindo, seguido de imágenes del paisaje de la puna jujeña en el norte argentino. De entrada se plantean las dificultades que provienen del carácter árido y desértico de la zona. La voz en *over* certifica las imágenes: “pueblos como Casabindo que viven y están muriendo”. Este narrador repone la historia del pueblo mientras la cámara recorre con movimientos de *travelling* y panorámica los espacios vacíos del lugar. Un montaje corto sobre imágenes del santuario y sus figuras religiosas servirá como puente para el traspaso de voces narradoras: la voz en *over* impersonal e informativa con tono neutral deja lugar a una voz matizada, personalizada, como si su portador formara parte de la comunidad sobre la cual ejerce los comentarios. Sus palabras mantienen la misma actitud crítica que la voz narradora impersonal –cuando se refiere por ejemplo a las “paredes carcomidas de un pueblo abandonado”– pero su presencia determina una modificación en la postura de la cámara que toma una posición más cercana a los hechos. El primer plano al rostro de un pueblerino nos adentra en la congregación de la gente, una vez al año, alrededor de Nuestra Señora de la Asunción. Si la voz impersonal era acompañada por planos generales vacíos, la voz personalizada se inscribe en planos cercanos y fragmentarios de los sujetos participantes. Música del lugar guía los preparativos de la festividad. Luego, la cámara observa los distintos ritos de la celebración como la danza de los *plumudos* –imitación de un ave que atraía las lluvias–, la banda de los *sikuris* y la corrida de toros. Por momentos la observación atenta se despoja de la intromisión de la voz narradora que da lugar a la música producida en escena y a los murmullos y rezos de los pueblerinos. Al final del corto esta voz en *over* subjetivada reaparece para cerrar la documentación y el rescate de la identidad de esta comunidad, no sin volver a enfatizar sobre la marginalidad y el abandono del pueblo: “Termina la fiesta y Casabindo se apaga otra vez”. En definitiva este corto se propone, a partir de sus tradiciones y festividades, comprender y revalorizar la identidad de un pueblo olvidado del norte argentino.

En *Tierra seca* (Oscar I. Kantor, 1962) la ausencia de una voz narradora le encomienda a la cámara el papel de relatar los hechos a través de la observación directa. Con locaciones en La Quiaca, provincia de Jujuy, el film breve se centra en el éxodo obligado de una familia para trabajar en la zafra. La leyenda inicial plantea la problemática: “Son sus protagonistas los descendientes de los primeros habitantes de nuestra América. La tierra, el agua, los caminos, la mina, fueron suyos. Ahora, obligados por la miseria bajan de sus pueblos para contratarse en la zafra”. La cámara descubre a través de planos generales la inmensidad del paisaje y la pequeñez de las personas que lo habitan. Durante algunos minutos asistimos a postales en movimiento sustentadas en la banda sonora por instrumentos de viento típicos de la zona. Un montaje de planos cortos que retratan los intentos de trabajo sobre la tierra presenta a nuestros protagonistas cuyas acciones no requieren del apoyo de las palabras. Sin embargo, estas luego son necesarias para develar el conflicto: la pareja discute porque la tierra ya no se puede trabajar; él debe partir; ella no quiere irse. Finalmente la familia entera deja su rancho para arribar al Ingenio Campos Aguirre y tomar en aquel lugar un empleo. Algunos rasgos son extraídos con claridad del neorrealismo italiano, como por ejemplo el impulso referencial, el naturalismo y la presencia de los niños en las imágenes. La espontaneidad de las tomas puede ser apreciada en las miradas a cámara de las mujeres, los jóvenes y los niños luego de ser desinfectados y marcados con un sello. El paso siguiente será el abordaje del tren que los lleve a destino. Allí la familia protagónica se prepara para emprender una vida diferente, aunque antes habrá tiempo para la emoción y el sentimentalismo propios del neorrealismo, atravesados por nuevas formas expresivas: el hijo de la familia se desprende de su perro y la subjetividad del personaje se inscribe en la imagen: de un primer plano de su rostro nos transportamos a una imagen mental donde por medio de un efecto de agua visualizamos al niño y al perro jugando a orillas de un río. Esta fantasía condensa el sufrimiento de la familia por aquello que deja atrás y el deseo de un porvenir mejor. El cortometraje finaliza con la mirada a cámara del niño sobre el tren que se aleja de la estación. En resumen, la representación de los niños, la mirada a cámara y la construcción del tópico del éxodo obligado son elementos que pretenden establecer una empatía con el receptor y están en función de los postulados de revalorización y concientización que guían y atraviesan el film. Este corto, de forma similar a las premisas sostenidas por el cine de Prelorán, rescata la identidad de una familia y una

comunidad nortea para marcar el desequilibrio y la desigualdad social.

Conclusiones

A lo largo del presente trabajo hemos pretendido dilucidar qué relación se puede establecer entre el Fondo Nacional de las Artes y el cortometraje nacional, en el marco de las transformaciones culturales locales entre mediados de la década del cincuenta y del setenta. La promoción y difusión de films breves de carácter innovador impulsada por el Fondo formó parte de la modernización del campo cultural y artístico. En pos de confirmar esta premisa comenzamos explorando el contexto mundial y regional en el que se integran los cambios culturales acaecidos en Argentina. Para tal efecto recurrimos a nociones como *década larga* (Jameson, 1997) y *época* (Gilman, 2003), las cuales definen un período marcado por acontecimientos políticos concretos y una dinámica social y cultural deseable. Luego caracterizamos el entramado cultural local a través de las conceptualizaciones de Oscar Terán (1991; 2004), Ana Longoni y Mariano Mestman (2008), y Sergio Pujol (2002). Allí colocamos la atención en la reconfiguración del universo cultural a partir de la fundación de instituciones privadas y estatales, la gestación de impulsos renovadores en entidades existentes, el surgimiento de los jóvenes como nuevo actor social y el programa desarrollista en tanto base económica de sustento. Asimismo puntualizamos en la radicalización social y política desencadenada tras el golpe de Estado de 1966 y su repercusión en el terreno cultural. Esta expansión del campo, que incluyó un contacto fluido con tendencias y textualidades foráneas, puede verse reflejada en la renovación estética desplegada en el ámbito artístico. Por tal motivo, examinamos algunas aristas novedosas en disciplinas como el cine, el teatro, la literatura y organismos como el Instituto Di Tella. Tanto los films de la Generación del sesenta, las obras del realismo reflexivo y la neovanguardia, la literatura del *boom*, las reflexiones de los denuncialistas y las experiencias visuales del Di Tella evidenciaron, en mayor o menor medida, un espíritu coincidente de compromiso con la realidad social y una explícita experimentación del lenguaje. Dentro de este panorama se sitúa el Fondo Nacional de las Artes y su labor de estímulo a las artes y a la cultura. Y es en este punto donde desarrollamos el aspecto central de nuestra problemática. El FNA implementó un Régimen de Fomento al Cine de Cortometraje otorgando financiamiento, así como estableció convenios con universidades y organizó muestras y festivales para divulgar sus realizaciones breves. Finalmente arribamos al análisis textual de un corpus de cortos producidos por el FNA cuyo rasgo central es su condición de modernidad. En ellos hemos constatado cuatro cualidades compartidas en cierta forma con el resto de las expresiones artísticas aunque también, por sobre todo, con una serie más amplia de cortos efectuados de forma alternativa que alcanzaron en esta etapa su máxima expresión. Estos caracteres son la comunión entre las artes –la representación de la literatura, la pintura, el grabado, la música–, la experimentación de los recursos filmicos –movimientos autónomos de cámara, ruptura de las convenciones narrativas–, la hibridación de las categorías cinematográficas –el desvanecimiento de los bordes entre la ficción, el documental y el cine experimental–, y el rescate de identidades regionales mediante la revalorización de comunidades marginadas. De este modo estamos en condiciones de plantear la existencia de una estructura de sentimiento que aglutinaba a los cortometrajistas argentinos, y cuyas producciones evidenciaron también las huellas de una *época*.

Por lo dicho, este estudio apunta a ofrecer una perspectiva novedosa para comprender el complejo fenómeno de la modernización cultural y estética local de los sesenta, a partir de la puesta en relación de agentes y formaciones como el FNA y el cortometraje, que no habían sido considerados de forma vincular. En suma, este trabajo permite examinar la renovación del cine argentino del período a nivel macro, es decir, dentro de la dinámica del campo cultural y artístico en transformación; así como en sus aspectos particulares, por medio del análisis de un corpus de textos filmicos de corta duración. Un medio de expresión, el cortometraje, que ha llevado las banderas de la modernidad cinematográfica nacional.

Ahora bien, esta investigación no da cuenta de porqué las producciones breves del FNA no se acoplaron a la radicalización política de mediados de los sesenta, como si lo hicieron otros cortometrajes y expresiones artísticas del período. Aunque advertimos un compromiso social en *Casabindo* y *Tierra seca*, el postulado crítico en estos films se encontraba diseminado en y/o aplacado por la puesta en valor de la identidad regional. Para nada asimilable al espíritu transformador de las *Experiencias visuales* del 68 en el Di Tella, o films breves como *Olla popular* (Gerardo Vallejo, 1968) del grupo clandestino Cine Liberación y *Pescadores* (Dolly Pussi, 1968) de la Universidad del Litoral, por mencionar algunos ejemplos donde el medio era considerado como un verdadero vehículo de acción. Es cierto que los dos films abordados son anteriores a la efervescencia social de mediados de década. No obstante, ningún otro corto producido por el Fondo en esta etapa ha manifestado una posición radicalizada y sí es posible hallar cortos netamente políticos por fuera de dicha institución desde finales de los años cincuenta. Una probable explicación podría ser el carácter estatal del Fondo y su pertenencia directa al Ministerio de Educación y Justicia. Sin embargo las escuelas de cine dependían de universidades nacionales y lograron reacomodar sus propuestas al nuevo contexto social, sufriendo embates represivos. De hecho, retomando, el artículo 3º de la reglamentación del FNA establecía que: “Será requisito primordial para optar a los beneficios de esta ley, que las manifestaciones artísticas y literarias para las cuales se solicitan los mismos, revelen aptitud para contribuir positivamente a la cultura del país”.²³ En este sentido, cualquier objetivo crítico debía permanecer dentro de ciertos parámetros que no entraran en conflicto con las pretensiones generales de la entidad. En definitiva, podemos sostener que los cortos del FNA explotaron mayormente el costado estético de la modernización cultural.

Notas

¹ El autodenominado “Proceso de Reorganización Social” selló el final de una etapa política y cultural debido al cierre de instituciones, la imposibilidad del intercambio dinámico entre los campos artísticos, la persecución y las prácticas de autocensura por el miedo y la represión.

² Andrea Giunta (1999) menciona dos en particular: el Gran Premio Adquisición Presidente de la Nación Argentina y los premios “ministeriales”.

³ A partir de entonces y durante dieciocho años el partido peronista fue proscrito.

⁴ En 1959 se puso en marcha un programa económico ortodoxo: congelamiento de los salarios, devaluación y desregulación económica. El descontento social llevó al gobierno a sancionar en 1960 el Plan de Conmoción Interna del Estado (Plan CONINTES), el cual otorgaba a las Fuerzas Armadas una amplia jurisdicción contra los disturbios internos.

⁵ El campo científico se vio también afectado, y esto fue traducido en la represión acaecida durante la denominada Noche de los Bastones Largos.

⁶ España (2005) utiliza los siguientes rótulos para referirse a este nuevo cine: cine del compromiso, estética individual y espíritu creador, sintaxis renovadora, nuevo verosímil filmico.

⁷ Era muy común la participación de los mismos actores tanto en un terreno como en el otro.

⁸ Punto de viraje, salto cualitativo, ruptura, irrupción, son los conceptos que se utilizaron para caracterizar la modernización de los denuncialistas (Avaro & Capdevila, 2004).

⁹ Otros representantes de la literatura del *boom* fueron: Jorge Amado en Brasil, José Donoso en Chile, Gabriel García Márquez en Colombia, Guillermo Cabrera Infante en Cuba, Carlos Fuentes en México,

Augusto Roa Bastos en Paraguay y Mario Vargas Llosa en Perú.

[10](#) Desde un punto de vista diferente, María Fernanda Pinta (2013) analiza las intervenciones artísticas del Di Tella a partir de la conjunción de tres elementos: la performance, la teatralidad y la intermedialidad. Este enfoque pone el centro de atención en el intercambio y el cruce de disciplinas, y en la reformulación de la concepción tradicional del teatro y las artes plásticas. Las obras de Marta Minujín y Oscar Bony, entre otros, pueden ser examinadas a través de esta perspectiva.

[11](#) “Decreto Ley N° 1224/58”, *Boletín Oficial*, 14 de febrero de 1958.

[12](#) “Decreto 6255/58”, *Boletín Oficial*, 17 de junio de 1958.

[13](#) *Fomento del Cine de Corto-Metraje*, Documento del Fondo Nacional de las Artes, 7 de junio de 1962.

[14](#) Ídem.

[15](#) Para acercarse de forma general a un corpus de cortos documentales sobre arte financiados por el FNA, ver: Campo, Javier (2012) “De óleo, tinta y celuloide. Cortometrajes sobre las artes en los sesenta y setenta” en *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*, Buenos Aires: Imago Mundi.

[16](#) Algunos de estos títulos son: *Casabindo* (1965), *Feria en Simoca* (1965), *Salta y su fiesta grande* (1967), *Chucalezna* (1968), *Hermógenes Cayo* (1968), *Iruya* (1968), *Señalada en Juella* (1968), *La feria de Yavi* (1969) y *Medardo Pantoja* (1969).

[17](#) Lugo de esta primera edición el festival se reeditó en 1965, 1967, 1971 y 1973.

[18](#) Entre 1958 y 1965 se vislumbra el período de mayor visibilidad del cortometraje, con un promedio anual de treinta y cuatro cortos.

[19](#) Señalamos aquí también dos escuelas que, en los años cincuenta y sesenta, se apoyaron en el film de corta duración, aunque a diferencia de las otras la politización radical estuvo ausente y la experimentación se practicó de forma aislada: el Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán y el Instituto de Cine de la Universidad de Buenos Aires.

[20](#) Se trata de un boceto de film que le sirvió al director para realizar años después un largometraje sobre una de las partes de la novela: *El poder de las tinieblas* (1979).

[21](#) Otro colectivo visual que tuvo un desarrollo similar en este período fue Arte Gráfico-Grupo Buenos Aires, conformado por Juan Carlos Romero, Horacio Beccaría, Julio Muñeza, Ricardo Tau, José Luis Macchione y César Fioravanti. Este combinó la tradición gráfica con la experimentación y se caracterizó principalmente por su despliegue en las calles.

[22](#) Fue un escritor argentino de cuentos, novelas y ensayos que tuvo un gran compromiso social y que en su exilio en México fundó la revista *Cambio* y la editorial Tierra del Fuego, junto a diversos referentes literarios latinoamericanos, entre otras actividades destacadas.

[23](#) “Decreto 6255/58”, *Boletín Oficial*, 17 de junio de 1958.

Referencias bibliográficas

Altamirano, C. (1998). Arturo Frondizi o el hombre de ideas como político. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Avaro, N., y Capdevila, A. (2004). Denuncialistas: literatura y polémica en los años 50. (Una antología

crítica). Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

Campo, J. (2012). De óleo, tinta y celuloide. Cortometrajes sobre las artes en los sesenta y setenta. En Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política. Buenos Aires: Imago Mundi, 39-65.

Cavarozzi, M. (2002). Autoritarismo y democracia. Buenos Aires: Eudeba.

Dolinko, S. (2012). Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973. Buenos Aires: Edhasa.

España, C. (Comp.). (2005). Cine argentino, modernidad y vanguardias 1957/1983. (Vol. 1-2). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Félix-Didier, P. (2003). Introducción. En F. M. Peña (Ed.). 60 Generaciones. Cine argentino independiente. Buenos Aires: Malba-Colección Constantini, 11-21.

Fiorucci, F. (2008). Reflexiones sobre la gestión cultural bajo el Peronismo. En Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Febrero 2008.

Gilman, C. (2003). Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Giunta, A. (1999). Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo. En Burucua, J. (Comp.) Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 59-117.

Jameson, F. (1984). Periodizing the 60s. En *The sixties without apologies*. [Periodizar los 60. (1997). Córdoba: Alción Editora]. (C.P. Klimovsky, trad.). New York: University of Minnesota Press.

King, J. (2007). El Di Tella. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.

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

Longoni, A., y Mestman, M. (2008). Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino. Buenos Aires: Eudeba.

Pellettieri, O. (1997). Una historia interrumpida. Buenos Aires: Galerna.

Pellettieri, O (Comp.). (2003). Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976). Buenos Aires: Galerna.

Pinta, M. F. (2013). Teatro expandido en el Di Tella. La escena experimental argentina en los años 60, Buenos Aires: Biblos.

Pujol, S. (2002). La década rebelde. Los años 60 en la Argentina. Buenos Aires: Emecé.

Spinelli, M.E. (2005). La "revolución libertadora". Una ilusión antiperonista. En Prohistoria. Nº 9.

Terán, O. (1991). Nuestros años sesentas. Buenos Aires: Puntosur.

Terán, O. (Coord.) (2004). Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores Argentina/Fundación OSDE.

Williams, R. (1988). Marxismo y literatura. Barcelona: Península.

Fuentes

Documento del Fondo Nacional de las Artes. (7 de junio de 1962). Fomento del Cine de Corto-Metraje.

Heraldo del Cinematografista

Presidencia de la Nación. (14 de febrero de 1958). Ley de Creación del Fondo Nacional de las Artes. Decreto Ley Nº 1224/58. Boletín Oficial.

Presidencia de la Nación. (17 de junio de 1958). Reglamentación del Fondo Nacional de las Artes. Decreto 6255/58. Boletín Oficial.