

**EL ORDEN CONCILIADO FRENTE
A LAS VOCES DISIDENTES.
UN ESTUDIO COMPARADO ENTRE EL
CORTOMETRAJE DOCUMENTAL INSTITUCIONAL
EN LA ARGENTINA DEL PERONISMO
Y EL CORTOMETRAJE DOCUMENTAL
ALTERNATIVO DE LOS AÑOS SESENTA**

Javier Cossalter*

Resumo: A partir da análise das qualidades específicas do curta-metragem e levando em conta a tipologia das identidades ressaltadas, a enunciação e as formas de expressão utilizadas, os objetivos e os circuitos de exibição, o presente artigo propõe um estudo comparado entre um corpus de curtas documentais do período do governo de Juan Domingo Perón (1946-1955) e uma seleção de breves documentários dos anos 1960, com o objetivo de discernir as particularidades de cada prática e reconhecer as potencialidades do dispositivo curta-metragem como veículo de apreensão do receptor.

Palavras-chave: Curta-metragem, documentário institucional, produção independente.

Resumen: A partir del análisis de las cualidades específicas del cortometraje, y teniendo en cuenta la tipología de las identidades resaltadas, la enunciación y las formas de expresión utilizadas, los objetivos y los circuitos de exhibición, el presente artículo propone un estudio comparado entre un corpus de cortos documentales del período de gobierno de Juan Domingo Perón (1946-1955) y una selección de films breves documentales de los años sesenta, con el objetivo discernir las particularidades de cada práctica y reconocer las potencialidades del dispositivo corto como vehículo de aprehensión del receptor.

Palabras Claves: Cortometraje, documental institucional, producción alternativa.

Abstract: Beginning with the analysis of the short film's particular qualities, and going on with the identities' typology, the enunciation and forms of expression used, the goals and exhibition circuits, this article proposes a comparative study among a corpus of documentary short films released during the presidency of Juan Domingo Perón (1946-1955) and a selection of documentary short films of the sixties, with the

* Becario doctoral. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine, 1602 Buenos Aires, Argentina. E-mail: javiercossalter@gmail.com

Sumisión del artículo: 2 de julio de 2013. Notificación de aceptación: 28 de agosto de 2013.

objective of distinguishing the specificities of each practice and recognize the potential of the short film dispositive as an instrument to reach the audience.

Keywords: Short film, institutional documentary, independent production.

Résumé: A partir de l'analyse des qualités spécifiques du film de court métrage, et en tenant compte de la typologie des identités qui en ressortent, de l'énonciation et des formes d'expression utilisées, des objectifs et des circuits de diffusion, cet article propose une étude comparative entre un corpus de courts métrages documentaires de la période de gouvernement de Juan Domingo Perón (1946-1955) et une sélection de courts métrages documentaires des années soixante, afin de discerner les particularités de chaque pratique et de reconnaître le potentiel de la forme courte, dispositif appréhendé comme un moyen de parvenir à toucher une audience.

Mots-clés: Court-métrage, documentaire institutionnel, production indépendante.

Introducción

Apenas iniciada la presidencia de Juan Domingo Perón en junio de 1946, el gobierno implementó un programa económico que destacó la puesta en marcha de un impulso industrialista y una fuerte presencia del estado como productor. En palabras de Clara Kriger, “la industrialización se orientó hacia la complementación de la sustitución de importaciones con producción nacional y, para ello, los dos instrumentos clave fueron la política crediticia y la de protección a través de mecanismos cambiarios y comerciales”. (Kriger, 2009: 42). Por otra parte, la creación de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa en octubre de 1943 – tendiente a regular las relaciones entre el estado y los medios masivos – anticipó el fuerte sesgo intervencionista que el estado adoptaría durante el gobierno de Perón en materia de comunicaciones. Poco a poco el cine se fue transformando en un vehículo de promoción y difusión de las obras de gobierno. En este sentido, “el cine documental y los noticiarios fueron considerados objetos culturales de una fuerte carga didáctica”. (Kriger, 2009: 105).

Hacia mediados de los años cincuenta, la política crediticia ilimitada junto con la baja calidad de las producciones artísticas derivó en un estancamiento de la industria cinematográfica. Tras la caída del gobierno de Perón se produjo una apertura cultural que desembocó en la explosión de una producción de tipo independiente o alternativa que enarboló las banderas de la renovación – tanto temática como expresiva. La fundación de las primeras escuelas de cine dependientes de Universidades Nacionales, la creación de talleres y seminarios, y los aportes de los cineclubes – en la formación, discusión y circulación de los films extranjeros – acompañaron el recorrido de una cinematografía que se desarrolló por fuera de los límites de la industria. De este modo, podemos rastrear una producción heterogénea de cortos documentales que rescataban las voces de sujetos y comunidades marginadas al tiempo que experimentaban con el lenguaje filmico.

Entonces, el propósito del presente trabajo consiste en realizar un estudio comparado entre un corpus de cortometrajes documentales de uno y otro período¹, en pos de desentrañar las particularidades de cada

1) Dentro del corpus seleccionado se hará hincapié en algunos títulos, y otros serán mencionados y sobrevolados: *Rumbo a la Argentina* (1947) de Emelco; *Para todos los hombres del mundo* (1949); *Su obra de amor* (1953) de Carlos Borcosque; *Un largo silencio* (1963) de Eliseo Subiela; *La Pampa gringa* (1963) de Fernando Birri; *Puerto Piojo* (1965) de Rodolfo Freire y Luis Cazes; *Ceramiqueros de tras la sierra* (1965) de Raymundo Gleyzer; *Muerte y pueblo* (1969) de Nemesio Juárez. Se agradece al Archivo General de La Nación por facilitarnos el material audiovisual correspondiente al período de gobierno de Juan Domingo Perón.

ACLARACIÓN: en relación a los cortometrajes de la etapa peronista, cabe destacar que sólo centraremos nuestra atención en los films que según la categorización de Clara Kriger pertenecen al grupo de los “documentales tradicionales”. Dejaremos de lado en este caso los “docudramas”, puesto que estos últimos presentan una estructura más heterogénea y nuestro objetivo es confrontar dos tendencias opuestas en la utilización de dicho medio. Ahora bien, esta heterogeneidad del docudrama no lo equipara de ningún modo con la libertad expresiva del corto documental, ficcional y experimental de los años sesenta.

práctica, y con el objetivo de ratificar la premisa que entiende al film de corta duración como un dispositivo eficaz en la relación inmediata que se establece con el receptor. Mientras que los documentales del primer grupo ocultaban las marcas enunciativas para exponer de forma monolítica una realidad armónica y unificadora, los otros, en cambio, exhibían y reconocían – a través de múltiples perspectivas – una realidad parcial y fracturada.

De esta forma, luego de la puesta en juego de las principales cualidades del cortometraje y de un breve repaso contextual de cada etapa –en relación al cine y al corto en particular–, se procederá a realizar la comparación teniendo en cuenta los siguientes rangos de contraste: en primer lugar, la tipología de las identidades resaltadas; en segunda instancia, la enunciación y las formas de expresión utilizadas; por último, los objetivos y los circuitos de exhibición.

El film breve y sus especificidades

Detengámonos unos instantes en las particularidades que nos ofrece el corto en cuanto a su estructura interna como así también en relación a sus potencialidades. Gran parte de la escasa teoría sobre el cortometraje centra sus estudios en el corto de ficción y principalmente en las cualidades del guión. Muchas de las características trabajadas no se corresponden necesariamente con nuestro objeto de estudio – como la trama simplificada, pocos personajes, menos diálogos con más subtextos, etc. –; otras podrían aportar algunas consideraciones: unidad temática, la condensación y concentración de la acción que imprime una intensidad mayor, y una historia que demanda la brevedad del relato necesaria para mantener cierta efectividad.

Por otra parte, hay autores que nuclean sus reflexiones alrededor del entorno y los alcances del film de corta duración, y sus potencialidades. Guadalupe Arensburg expresa que:

En contra del cine oficial, libre de las leyes del mercado con sus estrictos condicionamientos comerciales, rechazando los esquemas tradicionales de narración (...) los cortos son un producto casi marginal, y eso los convierte en el género de la libertad expresiva por excelencia, siendo el espacio idóneo para la búsqueda de formas alternativas de lenguaje, de nuevos temas, persiguiendo la experimentación y la innovación. (Fernández y Vázquez, 1999: 155).

La libertad artística es el punto de partida a través del cual se construyen dichos postulados. En este sentido, Paulo Pécora hace hincapié en el carácter democrático, la autoconciencia y la marginalidad que caracterizan al corto dentro del espacio de la producción independiente. Frente a la industria que encapsula al film breve y lo relega a una posición de “género menor”, Pécora afirma que: “cortometraje es sólo la denominación institucional que se le dio desde entonces a una obra cinematográfica corta, pero su especificidad no está en su característica física más obvia, sino más bien en su carácter de refugio y espacio de resistencia” (2008: 380). Resistencia a la convención y refugio de nuevas ideas; pero también concientización y denuncia. Desde una perspectiva similar, Mariangel Bergese, Isabel Pozzi y Mariana Ruiz (1997), postulan que el corto se define asimismo por la posibilidad de cambio y transformación, y el rol activo del espectador puesto que “prevalece en él la idea de fugacidad que lo obliga a mantener una atención constante. Como receptor activo es el que completa los hechos y los personajes, debido a que la información que recibe actúa como disparador de un proceso que culmina en su mente (...).”

De este modo, mientras que algunos conceptos pueden aplicarse tanto al cortometraje institucional del peronismo como al corto alternativo de los años sesenta –la unidad temática, la condensación, bajos costos, la efectividad – otros refieren a nociones que se contraponen a las normas convencionales y oficiales – carácter democrático, libertad estética, renovación, espacio de resistencia – por lo que sólo se adecuan al corpus del segundo grupo. Veremos a continuación cómo se conjugan estos caracteres con las temáticas y propuestas que ambas tendencias intentaron plasmar.

Entre el noticiario y el film de denuncia: panorama del corto dentro del campo cinematográfico de los dos períodos

En términos generales, la industria cinematográfica argentina se vio fuertemente determinada por la política proteccionista implementada durante el peronismo puesto que, en palabras de Kriger, “la misma se vio favorecida por la inyección de dinero proveniente del aumento del gasto público (...) y por la restricción de la exhibición de films extranjeros”. (2009: 42). En cuanto al primero, el estado otorgó créditos blandos con fondos considerables, a largo plazo. En relación al segundo, se obligaba a exhibir películas nacionales, y por sobre todas las cosas, se establecía la exhibición obligatoria de los noticiarios en todas las salas – principal vehículo de propaganda nacional que tomaremos a consideración en breve. Por otra parte, el estado imponía limitaciones ideológicas y económicas mediante el control sobre todo aquello que emitían los medios de comunicación, entre ellos el cine. Como expresa Kriger, no existió un aparato oficial de censura, pero sí un control sobre los contenidos, proponiendo leyendas aclaratorias o cambios en los guiones. Asimismo, podemos hablar de un segundo tipo de censura: la autocensura. Las

presiones que sufrían algunas productoras y el temor de no obtener los beneficios estatales, desembocaban en prácticas de autocensura.

Sin embargo, “desde el estado no se promocionó ninguna corriente estética en particular ni si crearon academias de enseñanza cinematográfica que permitieran promover técnicas o propuestas artísticas en particular”. (Kriger, 2009: 100). Ahora bien, tanto los noticiarios y documentales institucionales – de corto y mediometraje – adquirieron una fuerte carga didáctica y se convirtieron en la principal fuente de promoción de las obras de gobierno y de modelación del prototipo de hombre de esta “Nueva Argentina” que el peronismo quiso construir. Los noticiarios locales eran generalmente producidos por empresas privadas pero que respondían al discurso oficial. Su duración variaba entre los cinco y los diez minutos y la estructura interna mantenía similitudes con las normas de la prensa escrita: bloques yuxtapuestos sin nexo temático y separadores que introducían las notas. Por lo general, omitían las fechas de lo acaecido para facilitar su reedición. En relación a los documentales institucionales Susana Allegreti describe a la perfección sus características:

En la mayoría de los casos, son producidos y realizados por las mismas productoras privadas que están a cargo de los noticiarios. En menor medida, hay otros que provienen de organismos de gobierno. Dichos documentales -cuya duración oscila entre los 10 y los 20 minutos- comparten con el noticiario el tipo de producción industrial debido a su carácter seriado, anónimo y a su formato estándar, así como su alcance masivo, ya que su exhibición se lleva a cabo en las salas cinematográficas. En cuanto a sus formas expresivas, estos documentales tampoco se diferencian de los noticiarios, a excepción de que están circunscriptos a un único tema. Sus contenidos están orientados hacia la propaganda política, la publicidad de empresas privadas (...). (Marrone y Moyano Walker, 2006: 27).

Generalmente, estos documentales contenían extractos provenientes de los noticiarios. A propósito de aquellos, Kriger distingue a los documentales tradicionales de los docudramas, y entre los primeros diferencia los que “documentan las obras realizadas, ya sea por instituciones estatales o paraestatales, como resultado de las políticas de estado del período” (Kriger, 2009: 113), de los que intentan difundir diferentes aspectos del partido peronista.

Como coda de este período, resulta pertinente resaltar que tales medidas proteccionistas – de beneficios y de exhibición obligatoria – tuvieron sus efectos dentro del ámbito cerrado de la industria cinematográfica, obturando las posibilidades de una producción de tipo independiente que nunca pudo encontrar su posición durante el gobierno de Perón.

A principios de los años cincuenta comenzaron a surgir los primeros talleres de cine, nucleando sus propuestas de formación en el dictado de cursos y la preparación de equipos de filmación. Pero es a finales de 1955, con la creación de la Asociación de Realizadores de Cortometraje, que se logró un paso importante dentro del ámbito de la producción independiente. La apertura de posibilidades, el afán por lo nuevo, la necesidad de formación y aprendizaje y de una ley que regulara la producción y exhibición de películas de cortometraje, convirtieron a esta institución en el principal pilar artístico y político del film breve durante esta nueva etapa. Asimismo, 1956 fue el año de fundación de las tres escuelas de cine con respaldo de Universidades Nacionales más importantes del período – La Plata, Córdoba y el Litoral. Estos tres centros de enseñanza fueron claves en la gestación y promoción de los nuevos valores, ya sea a nivel conceptual como en el terreno de lo material, así como también brindaron su apoyo económico para la realización de proyectos filmicos innovadores y críticos. Recordemos a su vez que el

Fondo Nacional de las Artes – creado en 1958 – otorgó créditos, subsidios y premios para la concreción de una gran cantidad de cortometrajes de carácter documental, ficcional y experimental.

La ley de Protección a la Cinematografía – conocida como decreto-ley 62/57 – aprobada en 1957, trajo aires de esperanza. Sin embargo, las reglamentaciones relativas al corto no fueron inmediatas ni eficaces. Nunca logró establecerse la obligatoriedad de exhibición y el estímulo al film breve fue parcial y discontinuo. No obstante, entre 1958 y 1965, el cortometraje alternativo vivió su época de mayor visibilidad, con un promedio de treinta cortos producidos por año.

En cuanto a los temas y a las formas de expresión, estos fueron muy variados. Las manifestaciones artísticas, las comunidades regionales, la ciudad, las costumbres, son algunos de los tópicos ensayados. La distinción tradicional entre ficción, documental y cine experimental pierde su operatividad debido al continuo intercambio entre dichas prácticas. Empero, a pesar de esta heterogeneidad estética, podemos reconocer dos grandes líneas rectoras dentro del cortometraje que se extiende de finales de los años cincuenta hasta mediados de los años setenta: por un lado, la autoconciencia y explicitación de las huellas enunciativas – autorreflexión proveniente de la modernidad cinematográfica –; por el otro, la temática de tipo social. La primera estuvo presente a lo largo de todo el período, y se puede evidenciar en el trabajo de experimentación con el lenguaje fílmico: movimientos autónomos de cámara, encuadres inusuales, disyunciones espacio-temporales, puesta al descubierto del artificio. En relación al segundo, la perspectiva de abordaje varió entre la crítica, la contrainformación, la concientización, la denuncia y el llamado a la acción, evolucionando hacia una mayor radicalización en las formas a partir del golpe de estado acaecido en 1966.

Si bien encontramos algunas constantes que analizaremos en los apartados siguientes, no hubo una disposición estándar de duración en el cortometraje alternativo, así como tampoco se delineó una estructura homogénea de trabajo a seguir sobre los temas afines señalados con anterioridad.

Armonía y disrupción: la construcción de identidades

A propósito del concepto de “identidad”, Rogers Bruckbaker y Frederick Cooper perciben que el término absorbe una multiplicidad de sentidos que hasta incluso pueden ser opuestos y contradictorios. Los autores describen cinco usos clave, de los cuales resaltamos dos que a nuestro parecer pueden servir de guía para el análisis propuesto. El primero: “Entendido como un aspecto central de ‘la conciencia del ser individual’ (individual o colectiva) o como una condición fundamental de la vida social, ‘identidad’ es invocada para nombrar algo pretendidamente profundo, básico, perdurable, o fundacional (...) es entendido como algo a ser valorado, cultivado, respaldado, reconocido, y preservado”. (2001: 9). Y el segundo: “Entendida como el producto evanescente de discursos múltiples y en competencia, ‘identidad’ es invocada para iluminar la naturaleza *inestable, múltiple, fluctuante, y fragmentada* del ‘yo’ contemporáneo”. (2001: 9-10). Claramente ambas definiciones se tensionan, puesto que mientras aquella fomenta una igualdad esencial, la otra rechaza la homogeneidad estable. Sin siquiera forzarlas es posible extrapolar ambas concepciones y aplicarlas respectivamente – la primera – a los cortometrajes institucionales del gobierno peronista y – la segunda – a los cortos alternativos de los años sesenta.

Como ya comentamos, los cortos documentales durante el gobierno de Perón estaban abocados a un único tema, y extraían imágenes de los noticiarios para formular a partir de allí el argumento a favor de la propaganda política. En relación a la estructura de los mismos, Kriger afirma que “se cimienta sobre la dicotomía que enfrentaba el ‘antes’, ligado a los males del antiguo régimen, al ‘ahora’, relacionado con lo que la Subsecretaría presenta como las soluciones de los viejos males, generadas por el gobierno justicialista y orientadas a construir la Nueva Argentina”. (2009: 119). Es decir que se exhibe un presente que sostiene a una sociedad orgánica y armónica, y que gracias a las obras del nuevo gobierno es posible construir una identidad nacional, esencial, *fundacional y perdurable*.

Rumbo a la Argentina (1948) de la productora Emelco, pareciera no hacer tan evidente la distinción entre un antes y un ahora, sin embargo esta modalidad sería reemplazada por otra con las mismas implicancias: allá – Europa – el mundo quebrado y destruido por la guerra; acá – Argentina – un lugar sólido, fuerte y en progreso. El film comienza con una leyenda que expresa “... para todos los hombres del mundo que quieran habitar el suelo argentino...” seguido de las imágenes de Perón anunciando en el Congreso de la Nación la política inmigratoria del Primer Plan Quinquenal. Entonces, por un lado, como dijimos, el corto difunde una obra del gobierno. Por otro lado, intenta propagar la idea de una nación inclusiva con amplias posibilidades laborales, mediante el “convenio inmigratorio entre Argentina e Italia”. La *voice-over* – elemento que analizaremos posteriormente – contrapone constantemente la ruina del viejo mundo con la solidez local, reforzando en dicho discurso la identidad de una nación fuerte que crece, compuesta por trabajadores felices y armónicos – “la gran maquinaria del país que progresa”; “la nación que avanza”. La banda de imagen redobla la apuesta de forma

redundante. Mientras la voz narradora expresa que “la Europa destrozada no les da oportunidad de reconstruir el hogar (...) y soñar con un mundo de paz”, en las imágenes visualizamos a los inmigrantes con sus cuerpos caídos en un paisaje desolador. Luego, en nuestro suelo, se los muestra en pleno proceso de inserción en la nueva sociedad que quiere “poblar al país de habitantes fuertes, dignos de mezclar su sangre en el magnífico crisol de nuestra raza”. Por último, podemos observar imágenes de máquinas en funcionamiento durante la jornada laboral, en donde se refuerza que estos inmigrantes “podrán ser felices trabajando al amparo de una sociedad justa y noble”.





Fotogramas extraídos del film *Rumbo a la Argentina*

En *Su obra de amor* (1953), de Carlos Borcosque, Panamericano, Argentina Sono Film, se “combina la difusión de la vida política de Eva Perón, con la propaganda de la obra realizada por la Fundación que lleva su nombre” (Kriger, 2009: 114), y se hace explícita la dicotomía pasado/presente, nuevamente mediante un discurso que se desempeña en los dos carriles: imagen y sonido. Mientras la narración expresa que Eva miraba “la injusticia social que había imperado hasta entonces”, percibimos imágenes de niños hacinados en los asilos y niños en el campo sin medios de transporte para ir a estudiar. Con la creación de la Fundación de Ayuda Social, “desde entonces jamás faltó una cama y un médico”. También observamos a los trenes sanitarios que llegan a lugares remotos, “a fin de que nadie se sienta olvidado por la mano de quienes juren velar por la felicidad de todos los argentinos”. Atendemos de este modo a una identidad nacional que homogeniza, que se presenta como una igualdad totalizadora que debe ser valorada y reconocida – en términos de Bruckbaker y Cooper – como una condición fundamental de la vida social. Y que trae como corolario la felicidad, la armonía de un mundo estable, sin fisuras. “Los niños pobres eran en aquel momento los desheredados de la suerte y la

fortuna. No sabían de sonrisa, de ternura, ni del placer de un juguete”, relata la *voice-over*. Eva creó entonces la ciudad infantil – imágenes de niños jugando y bailando. Luego se contraponen las imágenes de niños mal vestidos, cabizbajos a otros sonrientes con guardapolvos relucientes: “hoy la ciudad infantil en la capital de la república, abre sus puertas a todos los niños del país”. Lo interesante de esta puesta en escena de un presente orgánico es aquello que se oculta puesto que, como expresan Marcela Franco e Irene Marrone, “la resignificación de la obra de ayuda social de Eva opera a favor de la construcción de un mito que unifica en torno a su figura y habrá de servir en aquellos días para neutralizar a una oposición manifiesta en huelgas, descontento social y hasta en intento de golpe militar”. (Marrone y Moyano Walker, 2006: 135).





Fotogramas extraídos del film *Su obra de amor*

David Oubiña formula un postulado general acerca del cine de los años sesenta que puede sernos útil. Este expresa que: “en América Latina, la propuesta de un cine independiente se asoció con frecuencia a la afirmación de la identidad nacional, por un lado, así como a una estética de ruptura y un modo de producción alternativo, por otro”. (2008: 32). La segunda parte de la premisa queda evidenciada en primera instancia por la estética moderna, de experimentación con la estructura narrativa y el lenguaje filmico del cine independiente – donde podemos incorporar fácilmente al cortometraje argentino –, y en segundo lugar a través de los canales marginales de producción y circulación – financiamientos privados, subsidios, universidades, cineclubs. Ahora bien, la primera idea de esta proposición merecería una vuelta de tuerca en relación al corto local del período. No es la identidad nacional en sentido esencial y fundacional lo que se afirma aquí, sino una “identidad regional” que se entiende como tal – fragmentaria e inestable – y que se reafirma como parte de una identidad nacional dentro de un orden heterogéneo y por momentos desfavorable.

Ceramiqueros de tras la sierra (1965), de Raymundo Gleyzer está centrado en una comunidad de alfareros ubicada en el norte de nuestro país. Enfocado en el personaje de Alcira López, el corto muestra el funcionamiento total de este oficio que deben realizar los integrantes del pueblo para ganarse el pan. Todos los personajes son introducidos por un intertítulo con su nombre y son mostrados en cada una de las acciones que conforman sus tareas diarias. Puesto que las marcas enunciativas y la estructura del relato las analizaremos luego, sólo mencionamos aquí ciertos elementos que nos permiten recuperar el mensaje político que el film intenta construir: a partir de la presencia del periodista se le da voz a este sujeto marginal en el ámbito social – el trabajador rural. Por otro lado, la cámara capta a los niños trabajando, y a diferencia de los documentales peronistas, lo que se describe no es una situación del pasado que se encuentra ahora superada, sino una realidad presente y necesaria para la subsistencia de la comunidad. El tramo final del film expone de lleno el problema: la voz del periodista le pregunta a Alcira si cree que con esta película van a poder ayudarla, y ella responde que tal vez, pero que hasta ahora nadie los ha ayudado. La crítica se hace presente en esta puesta en acto de una identidad regional, marginal, en un mundo múltiple y fragmentario.





Fotogramas extraídos del film *Ceramiqueros de tras la sierra*

En *Puerto Piojo* (1965), de Rodolfo Freire y Luis Cazes, el relato se nuclea en torno al abandono del Puerto Piojo, al sur de la provincia de Santa Fe. La *voice-over* nos informa acerca de los problemas políticos que causaron la desaparición del puerto, y en contraposición a los cortos institucionales del peronismo – donde se ubicaba el mal en el pasado y el bien en el presente – aquí sucede lo contrario: el puerto conoció momentos de florecimiento cuando “la jurisdicción portuaria total no estaba en manos de la nación como en nuestros días”. El traspaso de jurisdicciones realizado en 1950 terminó con Puerto Piojo. Luego el corto se desarrollará de la mano del testimonio de un trabajador del puerto que cuenta cómo era la vida por aquel entonces, añorando tiempos mejores, al tiempo que observamos a este hombre en un paisaje inmenso y desolador, trasladándose en una embarcación precaria e inestable, sin instrumentos adecuados para llevar a cabo su vida laboral. “No se puede aguantar como estamos (...) hay que ver cómo sufre la gente” dice el personaje, que alude a las promesas incumplidas de los políticos de turno – “Ya estamos cansados de cuentos”. Nuevamente se rescata a un sujeto marginal que

Javier Cossalter

construye una identidad regional en tensión con la expresión nacional que muestra sus fisuras.



Fotogramas extraídos del film *Puerto Piojo*

Transparencia y opacidad: estructura del relato y formas expresivas

En relación a la concepción del relato y los recursos utilizados para plasmar y exponer aquellas identidades elaboradas, son claras las diferencias entre los cortos de uno y otro período. Mientras que los documentales oficiales del peronismo tendían a ocultar las marcas enunciativas, conformando un discurso compacto, hegemónico, verdadero y sin fisuras – en consonancia con una identidad inclusiva y armónica –, los films alternativos de la década siguiente explicitaban el artificio, la convención, a través de una autoconciencia narrativa y una heterogeneidad estética – en sintonía con una identidad fragmentaria, dinámica y en tensión.

A propósito de los cortos institucionales, Kriger reflexiona al respecto:

Es interesante señalar que se caracterizan por sostener un discurso naturalista plagado de certezas. La consigna principal es mostrar la verdad de lo que ocurre, como si la pantalla fuera una ventana abierta por la cual el espectador ve la realidad. Con ese fin se ponen en marcha los recursos necesarios para ocultar la instancia enunciativa, es decir ocultar la selección arbitraria o intencionada de las imágenes y los temas que conformaban la realidad. (2009: 114-115).

Es decir que, si bien la mayoría de las imágenes eran extraídas del noticiario, estas se articulan de tal manera que constituyen un relato cerrado y orgánico. Y es justamente este el trabajo de la *voice-over* que, en los términos de Bill Nichols, se corresponde en esta modalidad del documental con la “voz de Dios”: “este tipo de documental se dirige directamente al espectador con una *voz desencarnada*, exterior al mundo representado en el documental y llena de autoridad epistémica (...) se

caracteriza por emplear una retórica persuasiva que le permite establecer juicios ‘bien fundados’ sobre la realidad que presenta”. (Weinrichter, 2004: 36). Esta voz rectora instala un discurso que se pretende objetivo, no da lugar a la contradicción y en los ejemplos trabajados, funda su autoridad en la palabra, la imagen y las obras de Perón – el General y Eva. A su vez, la narración está amparada y respaldada por las instituciones de gobierno que, junto con la figura presidencial, legitiman la realidad conciliada que el film representa y transmite. En *Rumbo a la Argentina* “es Perón quien desde instituciones republicanas (el Congreso) planifica una Argentina de trabajo y progreso”. (Marrone y Moyano Walker, 2006: 160). Como ya comentamos anteriormente, en este film la *voice-over* contrapone a todo momento una realidad exterior devastada frente a un contexto local en crecimiento. No se aprecia en el recorrido del film ningún aspecto negativo de nuestra patria. El relator en *Para todos los hombres del mundo* (1949) afirma: “para todos los hombres del mundo que llegan a nuestra tierra, la institución que asegura el bienestar de todos los trabajadores del país que vengan de donde vinieran es la Secretaría de Trabajo y Previsión”. Si bien luego la Dirección General de Migraciones cambiaría de nombre y dejaría de responder a dicha Secretaría, desde el inicio se legitima nuevamente, a través el estado, la política inmigratoria sobre la cual versará el film. Y se trata de una inmigración más abierta que aúna a todas las razas, en consonancia con esta realidad inclusiva sobre la cual estuvimos trabajando. Una vez más aparece la imagen de autoridad en las instituciones de gobierno: “el film corporiza la idea de una república puesta al servicio de todos, a través de la imagen encuadrada simétricamente del Congreso de la Nación desde la Avenida de Mayo con un primer plano de un grabado de la justicia sobre las paredes del edificio de Tribunales” (2006: 164). La transparencia del relato que trasluce la conformación de esta sociedad armónica se completa con imágenes de

trabajadoras en la línea de montaje y máquinas de coser, y finaliza con el flamear de la bandera argentina, clausurando el discurso mediante un símbolo patrio nacional que pretende confundir el partido gobernante con una identidad nacional. *Su obra de amor* inicia con la iconografía de Eva como un ángel, y el relato se estructura de forma clásica con doce secuencias separadas por un claro signo de puntuación. Nuevamente la *voice-over* oficia como guía informativa y persuasiva que reivindica aquello que ya analizamos: la obra de ayuda social de la Fundación Eva Perón. A esta presencia institucional se suma la propia aparición en imágenes de Perón y Eva junto a los niños. Por último, la sonrisa, la algarabía, el juego y la felicidad que en el presente posibilita el accionar de la institución social, presupone a su vez, en palabras de Marcela Franco e Irene Marrone, “concretar el anhelo de un pueblo feliz atendido afectuosamente por instituciones estatales” (2006: 135), y transmite una vez más la idea de un mundo armónico, transparente y monolítico.





Fotogramas extraídos de los films *Rumbo a la Argentina* y *Su obra de amor*

La multiplicidad de estrategias y formas expresivas utilizadas en el corto alternativo – desde la observación, pasando por el testimonio, las estructuras experimentales y las voces poéticas –, junto con la autorreflexión del médium cinematográfico proveniente de una modernidad filmica en ascenso, dan cuenta también de una pluralidad de identidades fragmentarias y en muchos casos disidentes. En el ejemplo comentado, *Puerto Piojo*, hay una *voice-over* –al igual que en los cortos institucionales– cuya función no es persuadir sino enmarcar una crítica, que será llevada adelante por los testimonios del trabajador. Las imágenes no redundan sobre las palabras del personaje sino que muestran – de forma autónoma – una realidad desalentadora y conflictiva: las formas precarias que este trabajador dispone para sobrevivir. La presencia del testigo y su denuncia hacia el sistema exponen una identidad entre otras, resaltando su marginalidad y falta de apoyo social. En *Ceramiqueros...* no sólo contamos con el testimonio de Alcira, sino que el periodista interactúa con el personaje mediante sus preguntas. Se hace evidente de este modo la convención y la arbitrariedad en la selección de los fragmentos. Asimismo, al final del cortometraje podemos observar una fotografía

del equipo de rodaje dentro de la comunidad de alfareros, explicitando claramente el artificio, sin borrar las marcas enunciativas. Como tampoco lo hace la cámara a lo largo del film: esta recorre y observa de manera autónoma las distintas acciones y objetos que componen a esta comunidad; contempla a los niños trabajando al tiempo que estos miran ingenuamente a la cámara – un acto de interpelación al espectador que rompe con el discurso transparente del film clásico –; y de forma autoconsciente resalta mediante primeros planos las manos –principal herramienta de trabajo – y los objetos producidos –aquello que los mantiene vivos – en absoluta consonancia con el rescate y la denuncia frente a la falta de apoyo a esta comunidad regional y marginal. *La Pampa gringa* (1963) de Fernando Birri narra la historia de la identidad de la Pampa gringa inmigrante. A partir de un *collage* heterogéneo de materiales, como por ejemplo fotografías, filminas, dibujos y mapas, se recupera la memoria y la identidad de los inmigrantes de la zona de la Pampa en el centro del país. La estructura del relato es experimental. El mecanismo consiste en una sucesión de diapositivas; superposición de dos diapositivas, una que entra y otra que sale. Por momentos la cámara recorre esas imágenes fijas mediante *travelling* de acercamiento y movimientos horizontales, *zoom*, focalizaciones, movimiento rápido de acercamiento y alejamiento, retroceso de la imagen, cierre en iris – recursos que ponen de manifiesto el dispositivo filmico. La música folclórica típica de la región junto con versos de diferentes poemas que se despliegan bajo la forma de intertítulos, resaltan un tema nacional y popular desde una óptica estética novedosa. Para finalizar, *Un largo silencio* (1963), de Eliseo Subiela, coloca el foco de atención sobre la situación de los enfermos del Hospital Nacional Neuropsiquiátrico de Hombres. Una *voice-over* narradora masculina comienza mencionando cifras –por ejemplo, los costos supuestos y reales de los enfermos. Luego, un largo *travelling* por las paredes del hospital

y por las camas de los enfermos, da pie a una segunda voz narradora – femenina – que toma un mismo tono expresivo y poético y que inicia un juego verbal, potenciando la expresividad de la banda de imagen. De esta forma, las voces dialogan: “Voz F: -Tengo miedo; Voz M: -¿Miedo de qué?; Voz F: -De no poder olvidar estas caras; Voz M: -Se olvidan; Voz F: También de eso tengo miedo.” A medida que avanza el film el movimiento de cámara se hace cada vez más constante, repitiendo una y otra vez la misma imagen – remarcando aquella autoconciencia narrativa: la cámara se pasea de lado a lado recorriendo a los hombres tras las rejas del portón. Los reiterados *travelling* verticales hacia arriba y hacia abajo, que muestran desde distintos ángulos al espacio que aún a todos los enfermos, completan la gama de recursos utilizados. Finalmente se denuncia a aquellos que tienen que hacer algo y no lo hacen, y acto seguido se intercalan las voces con un discurso bifurcado: la voz masculina realiza un repaso por las cifras y los costos de manera segura y afirmativa; la voz femenina deambula por los deseos, posibilidades y necesidades de los enfermos. Una forma poética, expresiva y experimental de suscitar una crítica social frente a un sector necesitado.





Fotogramas extraídos de los films *Ceramiqueros de tras la sierra*, *La Pampa gringa* y *Un largo silencio*

Propaganda masiva y denuncia marginal: objetivos y circulación

Llegando al trayecto final del recorrido hemos podido vislumbrar medianamente los objetivos perseguidos en los cortometrajes de ambos períodos: la propaganda de estado, la difusión de las obras de gobierno y el didactismo, en un caso; la crítica y la denuncia, en el otro.

En relación al corto oficial durante el primer momento, Kriger entiende que “su principio constructivo son las estrategias de persuasión, cuyos procedimientos no sólo tienden a difundir, sino a influir en el comportamiento del espectador, especialmente a partir de la redundancia

de imagen y sonido, la repetición y obviedad de lo emitido por las distintas bandas la aplicación de las tres reglas básicas: claridad, sencillez y homogeneidad”. (2009: 115). Es gracias a las cualidades propias del cortometraje que pueden llevarse a cabo tales propósitos: la unidad temática y la concentración de la acción que le brinda una mayor intensidad – y que deviene de la brevedad del relato – permiten una conexión directa y efectiva con el receptor, que mantiene una atención constante y sobre el cual se pretende penetrar mediante esta concepción de una identidad homogénea, armónica y conciliada. Y aquí aparece el primer punto de contacto entre ambos objetos de estudio, puesto que es también a partir de esta efectividad en el vínculo con el receptor que los cortos alternativos del segundo momento plantean sus propuestas – totalmente distintas. Por supuesto, entran en juego otros caracteres como la libertad estética que deriva de la falta de condicionamientos comerciales y que lo convierten – junto con la efectividad sobre la audiencia – en un vehículo eficaz de acción y transformación social en diferentes gradientes. En *Puerto Piojo* se critica a los gobiernos de turno por la falta de atención a la zona portuaria, así como también se formula la crítica hacia la marginación de la comunidad alfarera en *Ceramiqueros de tras la sierra*. En *Un largo silencio* hay una denuncia explícita hacia la desatención de los enfermos, en el marco de una contrainformación de tipo poética, con datos fácticos. *Muerte y pueblo* (1969) de Nemesio Juárez – al cual le dedicamos únicamente estas líneas – trabaja en torno a la pobreza, el desempleo y la muerte en un pueblo de Santiago del Estero – nuevamente una identidad de tipo regional y marginal– y comienza con intertítulos blancos sobre fondo negro informando sobre los trabajadores golondrina. Los testimonios y los movimientos autónomos de cámara presentan un correlato con los cortos analizados, donde además se agregan planos congelados –autoconciencia narrativa. La voz de uno de los protagonistas que expresa: “si no se tiene

trabajo no se puede hacer nada” encuadra al film dentro de esta corriente crítica y de denuncia.²

Para concluir, agregamos un pequeño comentario sobre los canales de circulación de los cortos en cuestión, que vuelve a dividir las aguas. Los documentales institucionales durante el gobierno de Perón eran producidos por las empresas privadas que realizaban los noticiarios – Emelco en el caso de *Rumbo a la Argentina* y Argentina Sono Film en *Su obra de amor* – y respondían – al igual que aquellos – a un tipo de producción industrial, ya que poseían un formato estándar. Es decir que eran beneficiarios de todas aquellas medidas proteccionistas que el gobierno impulsaba, tendientes a favorecer a un cine nacional. Su alcance, a su vez, era masivo puesto que se exhibían en las salas cinematográficas. En relación a los cortos independientes, como su nombre lo indica, no dependían del estado y sus orígenes eran variados: *Puerto Piojo* y *La Pampa gringa* fueron financiados por la Universidad Nacional del Litoral; *Ceramiqueros de tras la sierra*, por la Universidad Nacional de Córdoba; *Un largo silencio* fue una producción del propio realizador; y la concreción de *Muerte y pueblo* se puede intuir que también corría por cuenta del director. Ninguno de estos films fueron exhibidos de forma comercial, ni beneficiados por una ley nacional – ya comentamos las vicisitudes que debió afrontar el corto en términos de exhibición obligatoria y estímulo a la producción. Ahora bien, la mayoría de ellos circularon de modo marginal y por momentos clandestino debido a una propuesta ideológica

2) Si bien cortometrajes alternativos de los años sesenta y setenta como *El hambre oculta* (1965) de Dolli Pussi; *Olla popular* (1968) de Gerardo Vallejo; *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: la huelga obrera en la fábrica INSUD* (1974) de Raymundo Gleyzer, entre otros, llaman concretamente a las armas y pueden ser catalogados claramente como films políticos de denuncia, en esta oportunidad quisimos tener en cuenta cortos marginales que no han sido tan trabajados y que incluyen una gama variada de recursos y estrategias narrativas.

en oposición a las perspectivas políticas de los gobiernos de turno. Las mismas universidades, junto con el apoyo de los cineclubes y las organizaciones gremiales, organizaban proyecciones que generalmente culminaban con una charla-debate.³

Reflexiones finales

A lo largo del presente trabajo hemos puesto al descubierto – a partir de las características propias y particulares del cortometraje; los contextos cinematográficos; la tipología de las identidades construidas; la estructura de los textos y las estrategias discursivas; los objetivos y los canales de producción y exhibición – las especificidades de los cortos documentales institucionales del peronismo y los films de corta duración alternativos de los años sesenta. Podríamos calificar rápidamente a unos y a otros con conceptos claramente opuestos: mientras que los primeros conformaban una identidad homogénea y armónica, los segundos fragmentaban y tensionaban; si aquellos se expresaban mediante un relato transparente de tipo clásico, estos utilizaban la opacidad del lenguaje en clave moderna; los cortos oficiales eran exhibidos masivamente en el circuito hegemónico, los cortos alternativos circulaban de forma marginal. Sin embargo, la comparación carecería de eficacia si sólo mencionáramos al pasar que la unidad común entre ambos es el hecho de compartir un mismo registro – cortometraje documental. Ahora bien, creemos férreamente que no se trata de un mero soporte, género –como muchos pretenden denominarlo –, o formato, sino que estamos en presencia de un dispositivo efectivo de

3) Para más información acerca del cine político en Latinoamérica se recomienda la lectura de: Susana Velleggia, *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*, Buenos Aires: Editorial Altamira, 2009.

impacto sobre el receptor, a partir del cual se generaron y vehiculizaron fervientemente – en dos contextos sociopolíticos diversos– diferentes perspectivas de aprehensión del espectador: una de empatía, la otra de distanciamiento.

Referencias bibliográficas

- BERGESE, Mariangel; POZZI, Isabel y RUIZ, Mariana (1997), “Anatomía de cuerpos menudos. Sobre el pasado y el presente del cortometraje nacional” en *Ossessione*, Año 1, n. 1, noviembre-diciembre.
- BIRRI, Fernando (1964), *La escuela documental de Santa Fe*, Santa Fe: Prohistoria Ediciones.
- BRUCKBAKER, Rogers y COOPER, Frederick (2001), “Más allá de “identidad” en *Apuntes de investigación del CECYP*, Buenos Aires: Fundación del Sur, Año V n. 7.
- COOPER, Pat y DANCYGER Ken (1998), *El guión de cortometraje*, Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- FELDMAN, Simón (1990), *La generación del 60*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, INC, Legasa.
- FERNÁNDEZ, Lola y VÁZQUEZ, Montaña (1999), *Objetivo: corto. Guía práctica del cortometraje en España*, Madrid: Nuer Ediciones.
- KRIGER, Clara (2009), *Cine y peronismo. El estado en escena*, Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- MAHIEU, Juan Agustín (1961), *Historia del cortometraje argentino*, Santa Fe: Editorial Documento del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.

- MARRONE, Irene y MOYANO WALKER, Mercedes (comps.) (2006), *Persiguiendo imágenes. El noticiario argentino, la memoria, la historia (1930-1960)*, Buenos Aires: Del puerto.
- OUBIÑA, David (2008), “Construcción sobre los márgenes: itinerarios del nuevo cine independiente en América Latina” en Eduardo Russo (Comp.), *Hacer Cine: Producción audiovisual en América Latina*, Buenos Aires: Paidós, pp. 31-42.
- PÉCORRA, Paulo (2008), “Algunas reflexiones sobre el cortometraje” en Eduardo Russo (Comp.), *Hacer Cine: Producción audiovisual en América Latina*, Buenos Aires: Paidós, pp. 377-389.
- WEINRICHTER, Antonio (2004), *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid: T&B Editores.

Filmografía

- Ceramiqueros de tras la sierra* (1965), de Raymundo Gleyzer.
- El hambre oculta* (1965), de Dolli Pussi.
- La Pampa gringa* (1963), de Fernando Birri.
- Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: la huelga obrera en la fábrica INSUD* (1974), de Raymundo Gleyzer.
- Muerte y pueblo* (1969), de Nemesio Juárez.
- Olla popular* (1968), de Gerardo Vallejo.
- Para todos los hombres del mundo* (1949), Edición Noticiero – Bonaerense (Instituto Juan D. Perón), Gobierno de la Provincia de Buenos Aires.
- Puerto Piojo* (1965), de Rodolfo Freire y Luis Cazes.
- Rumbo a la Argentina* (1947), de Emelco.
- Su obra de amor* (1953), de Carlos Borcosque.
- Un largo silencio* (1963), de Eliseo Subiela.