

# LA PATRIMONIALIZACIÓN DEL CORTOMETRAJE MODERNO SOBRE ARTE EN ARGENTINA Y MÉXICO

## THE PATRIMONIALIZATION OF MODERN SHORT FILM ABOUT ART IN ARGENTINA AND MEXICO

### Resumen

En el paisaje de renovación del campo cultural latinoamericano entre mediados de los años cincuenta y mediados de los sesenta, se analiza el papel del cortometraje argentino y mexicano en tanto medio de promoción de procesos intermediales entre el cine y las artes plásticas así como se reflexiona en torno a su potencial capacidad de documentación y patrimonialización cultural en el contexto de producción y su reactivación patrimonial en la actualidad.

### Palabras clave

Cortometraje latinoamericano, Intermedialidad, Modernidad cinematográfica, Patrimonio cultural y artístico.

### Javier Cossalter

Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Argentina.

Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (2016). Docente en la misma casa de estudios. Becario Posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (2017-2019). Secretario general de la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa). Miembro activo del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE). Su línea de trabajo es el cortometraje latinoamericano, la modernidad cinematográfica y el patrimonio cultural.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 20/VI/2019  
Fecha de revisión: 24/VII/2019  
Fecha de aceptación: 29/IX/2019  
Fecha de publicación: 30/XII/2019

### Abstract

In the context of renewal of the Latin American cultural field between the mid-fifties and the mid-sixties, we analyze the role of the Argentinean and Mexican short film as a means of promoting intermediate processes between cinema and visual arts, as well as we reflect on its potential capacity of cultural documentation and patrimonialization in the context of production and its heritage reactivation nowadays.

### Key words

Cultural and Artistic Heritage, Intermediality, Latin American Short Film, Modern Cinema.

## LA PATRIMONIALIZACIÓN DEL CORTOMETRAJE MODERNO SOBRE ARTE EN ARGENTINA Y MÉXICO

### 1. INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

Entre mediados de los años cincuenta y mediados de los sesenta el campo cultural latinoamericano evidenció una ferviente modernización anclada principalmente en la renovación expresiva y semántica de las diversas disciplinas artísticas. Hacia finales de la década del sesenta la reconfiguración del campo cultural de la región estuvo acompañada por una creciente efervescencia social y posterior radicalización política que se plasmó de forma contundente en la producción estética del territorio. En este sentido, es posible comprender dicha etapa histórica a partir de la noción de *época*<sup>2</sup>, en tanto 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. Esta *estructura de sentimiento*<sup>3</sup>, entendida como una trama de relaciones e hipótesis culturales, nos permite analizar las conexiones establecidas en un período definido. En términos generales, el proceso de renovación cultural llevado a cabo en América Latina a partir de la segunda mitad de la década del cincuenta se reflejó en la expansión de nuevos agentes, instituciones y expresiones ligadas a diferentes esferas artísticas nacionales

e incluyó el intercambio estrecho y productivo entre las disciplinas. Dentro de este panorama el cine experimentó cambios profundos en los modos de producción, una preocupación explícita por descubrir el lenguaje cinematográfico y una voluntad por explorar temáticas poco visitadas. Este impulso dio paso a la denominada *modernidad cinematográfica*<sup>4</sup>.

Es en este contexto de innovación del campo cultural y fílmico regional que el cortometraje —gracias a sus potencialidades económicas y estructurales— abordó de forma sostenida la representación y documentación del arte, construyendo una tendencia de reflexión intermedial<sup>5</sup>. Ahora bien, la multiplicidad de estrategias formales y modalidades narrativas/representativas que pueden encontrarse en estas producciones permite trascender la noción de mero registro para constatar la presencia de una propuesta estética singular. Es decir que, más allá de las intencionalidades de los cineastas, dichas realizaciones fílmicas vislumbran la doble condición de obra artística y documento cultural. De este modo, el objetivo del presente trabajo consiste en tomar

un corpus de cortometrajes modernos argentinos y mexicanos en tanto representantes de este fenómeno regional de intermedialidad y documentación de las artes —plásticas— y su proceso creativo para reflexionar sobre el estatuto del audiovisual latinoamericano como vehículo potencial de patrimonialización del arte y la cultura.

Hemos considerado los países de Argentina y México puesto que en estos la corriente del film sobre arte ha tenido un desarrollo singular a través del respaldo de entidades estatales y una cuantiosa producción fílmica. Si bien el cine ha entablado relaciones con las diferentes disciplinas artísticas existentes, los intercambios con la pintura han generado un subgénero particular, suscitando un diálogo intenso y múltiples reflexiones teóricas. Es por ello que restringimos el análisis a esta esfera específica. El corpus fílmico, entonces, es el siguiente: *Torres Agüero* (Enrique Dawi, 1958) y *Spilimbergo* (Jorge Macario, 1959) de Argentina; *La creación artística: José Luis Cuevas* (Juan José Gurrola, 1965) y *Tamayo* (Manuel González Casanova, 1967) de México.

En consecuencia, dividiremos el artículo en dos apartados. En el primero, examinaremos a grandes rasgos las variantes que presentó el cortometraje en relación al vínculo entre el cine y las artes plásticas para luego concentrarnos en el análisis textual del corpus escogido. En este punto prestaremos atención no sólo al nivel formal sino también al sujeto/objeto de arte y su valoración en el contexto de producción. En el segundo, pondremos el foco en dos instituciones que fomentaron el acercamiento audiovisual al arte en los dos países seleccionados y comentaremos dos casos contemporáneos de reactivación de estas obras para discutir, en definitiva, sobre la puesta en valor patrimonial del corto latinoamericano sobre arte.

## 2. EL CORTO MODERNO Y SU VÍNCULO CON LAS ARTES PLÁSTICAS. ANÁLISIS DE OBRA

Guillermo G. Peydró, uno de los máximos referentes teóricos acerca del film sobre arte<sup>6</sup> en la actualidad, propone una taxonomía abarcativa pero precisa para aproximarse a las obras de esta tendencia, colocando el acento en las artes visuales. El autor plantea siete categorías que permiten vislumbrar una heterogeneidad de formas de representación del arte en el cine. La primera de ellas se denomina “*Dramatización de la pintura*”<sup>7</sup> y aúna a los films donde el cuadro fílmico se fusiona con el marco de la pintura. A través de los recursos del montaje, el encuadre y los movimientos de cámara las obras pictóricas se fragmentan, se articulan y se integran a la narración audiovisual. En segundo lugar aparece la “*Tendencia poética*”<sup>8</sup>. Allí se hace “*uso de todas las posibilidades expresivas del cine con el objetivo de reconstruir el universo pictórico de un artista*”<sup>9</sup>. Esta se sustenta en la poesía, la reflexión conceptual y las asociaciones de corte visual. La tercera se rotula como “*Documental divulgativo*”<sup>10</sup> y en esta no se exhibe un análisis que evidencie el artificio sino que se recorren las obras con una intención pedagógica. En cuarta instancia se posiciona el “*Análisis crítico*”<sup>11</sup> de la obra por medio del cine, y en quinto lugar el llamado “*Cine procesual*”<sup>12</sup>, donde se procede a filmar el proceso creativo del artista. La sexta categoría se reserva al “*Cine de ficción*”<sup>13</sup>, en el cual la puesta en escena juega un papel importante para retratar la vida del artista. En último término cabe destacar una modalidad híbrida, la del “*Film-ensayo*”<sup>14</sup>, que absorbe a las demás y trasciende sus límites para conformar una estrategia discursiva autorreflexiva, conceptual y subjetiva.

La gran mayoría de los cortometrajes modernos sobre arte abandonan la tercera y la cuarta categoría, de orientación clásica, y se acercan al arte aludido a partir de las restantes, en donde el foco

de atención se sitúa en la reflexión consciente del lenguaje cinematográfico directamente vinculada a la relación intermedial. En el corpus seleccionado para este trabajo predomina la puesta en imagen del proceso creativo y la narrativización de la obra, aunque más bien aflora la articulación entre estas junto a, en algunos casos, la intervención poética y ensayística. *Spilimbergo* (Jorge Macario, 1959) se ocupa de la producción plástica del artista argentino homónimo, Lino Enea Spilimbergo, que si bien aún vivía en el momento de producción del film, el grueso de su obra corresponde a un período anterior.

*“No obstante, su deseo de modernización del arte argentino en los años veinte (renovación del lenguaje, de la enseñanza y de las formas de circulación del arte) estaba en sintonía con los postulados que afloraron en el campo cultural argentino de los cincuentas/sesentas”<sup>15</sup>.*

La modernidad del cine recupera en tanto patrimonio cultural a un artista innovador en un contexto de renovación. El cortometraje se encuadra en la categoría de la *dramatización de la pintura* puesto que dispone únicamente de imágenes fijas de los cuadros y grabados del autor junto al recitado de textos poéticos por parte de una voz en *over*. La cámara y el montaje son aquellos procedimientos fílmicos que le otorgan a las imágenes fijas una sensación de movimiento y dinámica. Por ejemplo, el *travelling* de acercamiento a las pinturas es uno de los recursos más utilizados, que puede acoplarse asimismo a movimientos horizontales y verticales con el propósito de focalizar en fragmentos específicos del cuadro. En este sentido, encuadres cerrados que visualizan detalles se articulan con emplazamientos generales, originando un efecto narrativo entre los elementos contenidos en la obra expuesta. Por otra parte, grabados en blanco y negro son presentados mediante una pluralidad de formas expresivas novedosas como el movimiento giratorio de la cámara o a partir del mecanismo de pasaje de diapositivas. El corto concluye con una

representación pictórica del propio Spilimbergo en el acto mismo de creación, orientando su mirada hacia el ojo de la cámara. Este gesto de autoconciencia enunciativa, que enlaza al pintor y al cineasta como hacedores de imágenes visuales, refleja una clara intención de reflexión intermedial.

Por el contrario, *Torres Agüero* (Enrique Dawi, 1958) está centrado en el proceso creativo del artista aunque este se combina con el recorrido dramático y poético de las composiciones plásticas. Al igual que en el corto anterior y que en el resto del corpus el nombre del film apunta directamente al autor cuyas obras cobrarán protagonismo en la imagen cinematográfica. Ahora bien, a diferencia de Lino Enea Spilimbergo, Leopoldo Torres Agüero era un artista en pleno desarrollo durante la gestación de este film breve. De hecho, visto en retrospectiva, se encontraba en la primera etapa de su carrera, caracterizada por la figuración y la experimentación en diferentes materialidades —como el acrílico y el mármol—, situación que puede apreciarse en el film. De este modo, podemos adelantar que el corto se aboca a un *patrimonio del presente*<sup>16</sup>. El relato se encarga primordialmente de registrar al pintor en pleno acto creativo articulando a través de formas innovadoras y autoconscientes su trabajo en progreso con los cuadros culminados. En principio, un montaje corto y rítmico permite pasar del proceso a la obra de manera dinámica. Luego, el movimiento evidente y autónomo de la cámara se utiliza tanto para transitar las pinturas como para circular en la atmósfera que rodea al artista en el instante creativo —gestos, herramientas y materialidades—. La cámara que se moviliza y se posa en cada uno de los cuadros, el uso del primer plano y el recurso del *zoom out* son algunos de los procedimientos comunes a esta tendencia que se destacan en el film. Empero, sobresalen también formas expresivas originales como por ejemplo el cuadro fílmico

dividido con el artista trabajando de un lado y un lienzo terminado del otro, el cambio de foco entre el cuadro pictórico en proceso en un primer plano y la pintura concluida en un plano lejano o los créditos finales pintados a mano. El cortometraje se completa con la inclusión de sonidos disonantes y una voz en *over* esporádica que reflexiona de modo poético en torno a la creación y la recepción.

Los dos cortometrajes mexicanos integran también la observación del proceso creativo junto al registro visual de las obras y una perspectiva poética, aunque incorporan a su vez singularidades expresivas acordes al entramado moderno. Al mismo tiempo el vínculo semántico con las transformaciones del campo cultural que ambos proponen resulta directo e inmediato puesto que *Tamayo* (Manuel González Casanova, 1967) se enfoca en el artista plástico Rufino Tamayo, el cual es considerado un modernista solitario que se alejó del realismo, polemizó con el muralismo tradicional y puso el acento en la renovación formal; mientras que *La creación artística: José Luis Cuevas* (Juan José Gurrola, 1965) “*está centrado en uno de los máximos exponentes de la Generación de la Ruptura en México, movimiento de artistas plásticos que en los años cincuenta y sesenta había roto con la Escuela Mexicana de Pintura*”<sup>17</sup>. Cuevas se encontraba en plena expansión, en cambio Tamayo estaba realizando sus últimos trabajos significativos. En este sentido, los films le adjudican una valoración patrimonial al presente cultural<sup>18</sup>. *Tamayo* comienza y concluye con un emplazamiento general de uno de los últimos murales realizados por el artista, en exposición, proseguido de un plano congelado del mismo con público presente, dando a entender tanto la importancia de la producción como de la recepción. A diferencia de los otros films revisados este se nuclea específicamente en el proceso creativo de una sola pieza —el mural—, y allí se intercalan imágenes mayormente en color del trabajo en desarrollo

con postales en blanco y negro de situaciones personales del artista en un ámbito cotidiano de esparcimiento y descanso que rozan los límites de la ficción, y que intentan generar una atmósfera más completa del autor como sujeto y artista. Los típicos movimientos de cámara ya descritos en anteriores oportunidades son los encargados de recorrer la inmensidad del mural. Ahora bien, la particularidad de este film reside en la convivencia de una pluralidad de voces que colaboran en la autorreflexión del medio fílmico y la reflexión intermedial: una voz en *over* masculina que plantea el contexto de renovación cinematográfica en el que se inscribe el corto; otra voz de corte poética que presenta al pintor; la propia voz del artista que cavila sobre su obra en relación a los conceptos de nacionalismo y universalidad, y una voz femenina que le aporta el canto a un trabajo eminentemente visual.

*La creación artística: José Luis Cuevas* es el más innovador de los cortometrajes del corpus ya que enlaza diversas modalidades cinematográficas —ficción, documental y cine experimental— y diferentes tipos de registro —pinturas, puesta en escena y realidad social— a través de una vinculación asociativa y un enfoque conceptual/subjetivo que aproxima al corto a la categoría del *film-ensayo*. En este el proceso creativo del artista es llevado al extremo: el propio Cuevas no sólo es mostrado en el acto mismo de confección de la pieza sino que de modo performático dramatiza situaciones simbólicas que se configuran como bocetos de los tópicos que se plasmarán en su obra plástica —obsesiones, manías, la infancia y la muerte—. Asimismo, imágenes de la realidad social, que se erigen en el límite entre lo documental y la ficción, funcionan también como disparadores creativos, guiadas por una voz en *over* impersonal que informa sobre la vida y la técnica del artista. Por otra parte, el carácter experimental se inmiscuye tanto en las escenas ficcionales/perfomáticas —viraje a negativo del fotograma y congelamiento de la imagen, acele-



ramiento y cambio de eje de la cámara— como en aquellos momentos reservados para el registro visual de la obra plástica —aproximación, barrido, fragmentación y montaje corto—. Al igual que en el film anterior la voz en *over* del artista se hace presente, en esta oportunidad, para relatar hechos biográficos que se ficcionalizarán y formarán parte de los dibujos y pinturas del autor, llevando la reflexión intermedial a un grado de extrema autoconciencia.

### 3. CULTURA DEL PRESENTE Y PATRIMONIO DEL PASADO

Como hemos comentado anteriormente los films explorados emergen en tanto creaciones estéticas originales e innovadoras en un entorno de modernización del campo cultural regional y también —de manera más o menos consciente— como documentos culturales con probable valor patrimonial. Ahora bien, ¿es posible determinar esta última condición potencial reparando en la instancia de producción en el contexto de gestación de los films o es necesario posicionarse en el ámbito de la recepción incorporando la mediación de la distancia temporal? Dicho de otro modo, ¿podemos advertir en los años sesenta una voluntad —individual, colectiva o institucional— por convertir al medio audiovisual en una herramienta de patrimonialización de la cultura o la puesta en valor patrimonial del arte sólo puede configurarse en una línea que parte del presente hacia el pasado? Ambas perspectivas son válidas. A continuación examinaremos estas variables a partir del estudio de dos entidades que, a pesar de la ausencia de una conciencia patrimonial generalizada en la región, impulsaron el registro audiovisual de las artes en el período abordado y dos ejemplos de reactivación patrimonial del corto sobre arte en la contemporaneidad.

Tanto el Fondo Nacional de las Artes (FNA) (1958) en Argentina como la Filmoteca (1960) y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos

(CUEC) (1963) —dependientes de la Universidad Nacional Autónoma de México— en México se transformaron en instituciones alternativas de producción al margen de la industria cinematográfica —incentivando propuestas temáticas y estéticas renovadoras— y focalizaron también su labor en la conservación y la divulgación del arte y la cultura local. El cortometraje, gracias a las posibilidades económicas brindadas por su bajo presupuesto de producción y la brevedad estructural que le otorga tanto mayores libertades estéticas como un panorama más amplio de difusión, se convirtió en un medio de expresión eficaz para lograr tales objetivos. En el contexto de dinamismo del campo cultural e intercambio entre las diversas esferas artísticas el FNA nació como un organismo autárquico estatal con el propósito de financiar y fomentar las actividades artísticas y culturales del país, incluyendo las artes plásticas, el teatro, el cine, la arquitectura, la danza, la música, la literatura y las manifestaciones folclóricas<sup>19</sup>. En cuanto al terreno cinematográfico, si bien desde un principio este se encargó de subsidiar obras innovadoras, particular mención merece el Régimen de Fomento al Cine de Cortometraje reglamentado en el año 1962, el cual establecía:

*“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”<sup>20</sup>.*

Es decir que en la entidad imperaba una conciencia acerca de la existencia de un patrimonio artístico tangible en el presente inmediato de su desarrollo que debía ser registrado de forma audiovisual con fines divulgativos. Entre las cualidades que debía exhibir un film financiado por el Fondo se encontraba el interés por exponer la obra de artistas plásticos, compositores, intér-

pretes teatrales y de danza. Bajo esta modalidad el organismo brindó préstamos de hasta la totalidad del presupuesto de producción a cortos de estas características<sup>21</sup> y fue una de las entidades que más respaldó al cortometraje moderno argentino. A su vez, dos datos claves engrosan esta particular y excepcional conciencia institucional en torno al valor patrimonial del audiovisual sobre arte y su preservación: el artículo 8º de la resolución, donde se manifiesta la facultad del Fondo para adquirir una copia de los cortos financiados y, en estrecha ligazón, la necesidad de difundir estas obras mediante la organización efectiva de muestras, concursos y festivales.

La Universidad Nacional Autónoma de México también tuvo un peso sustancial en la promoción del arte y la cultura local a través de la misión de la Coordinación de Difusión Cultural desde mediados de la década del cincuenta y el funcionamiento de la Radio UNAM que, entre 1953 y 1965, se encargó de la circulación del arte y la cultura emergente. En relación al ámbito del cine, la acción conjunta del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y de la Filmoteca fue determinante para la producción, conservación y difusión del cine moderno mexicano. El CUEC fue el principal foco de formación y realización al margen de la industria fílmica, de donde egresaron figuras destacadas del cine moderno como Jaime Humberto Hermosillo, Alfredo Joskowicz y Leobardo López Arretche<sup>22</sup>. Si bien, a diferencia del FNA, este no contó con un plan programático de desarrollo en torno al film sobre arte, el entramado intermedial y la proximidad intelectual entre cineastas y artistas plásticos llevó a que desde sus inicios se incentivara el registro audiovisual del arte visual nacional renovador, siendo el cortometraje un motor fundamental. Dentro de esta línea podemos ubicar a los dos films breves analizados anteriormente —*Tamayo* y *La creación artística: José Luis Cuevas*— junto a otros cortos focalizados en la Generación de la Ruptura, en artistas de otras épocas y en la

articulación del arte y la política —tendencia preponderante hacia finales de los sesenta—<sup>23</sup>. Ahora bien, fue gracias al aporte de la Filmoteca, fundada por el cineasta Manuel González Casanova, que pudo visibilizarse esta corriente fílmica particular. Desde comienzos de la década del sesenta esta entidad tomó la función de rescatar, recuperar, preservar y por sobre todas las cosas dar acceso y difusión al acervo cinematográfico mexicano. Una vez más se vislumbra una conciencia temprana sobre la importancia del audiovisual en tanto instrumento de documentación del patrimonio cultural.

Pese a que el contexto de modernización del campo cultural y práctica intermedial entre el cine y las artes visuales en la etapa estudiada fue un fenómeno común a la región, no todos los países evidenciaron una conciencia sobre el valor patrimonial del medio audiovisual. Por lo dicho, es posible concluir que el patrimonio no es una sustancia natural, fija e inactiva, sino que se trata de una construcción social mutable; temporal y geográficamente determinable. En ese sentido, podemos entonces hablar de un proceso de “*patrimonialización cultural*”<sup>24</sup> en tanto desarrollo selectivo. Asimismo, dicho carácter procesual nos permite recuperar la noción de un patrimonio del presente o más bien la idea de una *anticipación patrimonial* que consiste en “*la pre-fundación de la patrimonialización de un objeto*”<sup>25</sup>. Tanto el FNA como el tándem Filmoteca/CUEC le concedieron al corto sobre arte un estatuto patrimonial en el presente de su creación, con antelación a una posible y futura legitimidad histórica.

La plena conciencia sobre la existencia de un patrimonio audiovisual que debe ser conservado data de comienzos de la década del ochenta, a partir de la *Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento* de la UNESCO. Allí se sugiere que “*todas las imágenes en movimiento de producción nacional deberían ser consideradas como*

parte integrante de su patrimonio de imágenes en movimiento”<sup>26</sup>. A pesar de ello, el panorama actual de preservación del patrimonio audiovisual en la región no es homogéneo puesto que no todas las naciones cuentan con políticas estatales que sustenten a largo plazo las tareas de conservación y difusión de dicho patrimonio, quedando en manos de instituciones particulares la voluntad y el esfuerzo por resguardar nuestro acervo cinematográfico.

Como coda de este trabajo señalamos entonces dos casos contemporáneos de puesta en valor patrimonial del cortometraje moderno sobre arte que dejan entrever a su vez esa temprana conciencia patrimonial en los años sesenta y la eficacia en la labor de conservación de las dos entidades examinadas, permitiéndonos construir un puente productivo entre el presente y el pasado histórico. En principio, la Filmoteca de la UNAM ha llevado adelante en los últimos años un proceso de digitalización del cine mexicano desde el período silente hasta finales del siglo XX, cuyo resultado se encuentra disponible para su consulta de forma gratuita en el catálogo *Cine en línea* alojado en la página web del organismo. Allí, gracias al trabajo realizado más de cinco décadas atrás, es posible hoy en día acceder a una sección reservada para la pintura mexicana en donde encontraremos a gran parte de la producción de cortos modernos sobre arte. En el año 2015 tuvo lugar en la ciudad de México la muestra “Cineplástica. El film sobre el arte en México (1960-1975)”, organizada por el Museo de Arte Moderno, en la cual se exhibieron de forma conjunta una serie de pinturas,

esculturas, grabados y dibujos en diálogo con la proyección de un corpus de films nucleados en derredor a estas obras visuales<sup>27</sup>. Este es un claro ejemplo de reactivación patrimonial del film breve moderno en tanto dispositivo audiovisual de registro y difusión del pasado cultural de una nación. Por otro lado, el Fondo Nacional de las Artes alberga actualmente en su archivo una inmensa cantidad de cortometrajes que ha financiado dentro del período moderno y otros que adquirió posteriormente, disponibles en formato digital para su consulta previa autorización de los responsables de la Videoteca del ente. En el año 2018 se llevó a cabo de manera conjunta la restauración de cortos sobre arte entre el FNA y el Museo del Cine ‘Pablo Ducrós Hicken’, cuya exhibición tuvo cita en la vigésima edición del Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires. A su vez, en octubre del mismo año el FNA organizó en la Casa Victoria Ocampo un ciclo denominado “Los que hacen el Cine”, en el cual se proyectaron cortometrajes sobre arte producidos en 16 mm. durante el período abordado. Al igual que el ejemplo mexicano se trata aquí de un acto de revaloración del cortometraje moderno en tanto documento audiovisual cultural.

En suma, los films breves modernos argentinos y mexicanos sobre arte se erigen no sólo como productos estéticos inmersos en la modernización del campo cultural latinoamericano y las relaciones de intermedialidad entre el cine y las artes plásticas sino que también se alzan como documentos con valor patrimonial, tanto en un tiempo cultural presente como pasado.

#### NOTAS

<sup>1</sup>Este trabajo surge como resultado del Proyecto de Investigación Interuniversitaria “La creación artística de hoy, patrimonio de mañana: museo y archivo, memoria e identidad”, financiado por Santander a través de la Unión Iberoamericana de Universidades (UIU). Período: 2017-2018 (15/10/17-14/10/18).

<sup>2</sup>GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2003.



<sup>3</sup>WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1988.

<sup>4</sup>Domènec Font sitúa a la modernidad cinematográfica europea a comienzos de los años sesenta, en estrecha conexión con la gestación de los *nuevos cines* nacionales y como consecuencia del desgaste del cine de estudios. Según este, la explicitación de la conciencia del lenguaje es su característica principal. Al respecto véase FONT, Domènec. *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*. Barcelona: Paidós, 2002. No obstante, tanto en Europa como en Latinoamérica, el cortometraje asumió un papel primordial como impulsor inicial y posterior sostén del cine moderno a partir de una renovación integral en términos formales, productivos y temáticos. En este sentido, el corto anticipó el desarrollo del cine moderno, hecho que posibilita postular los inicios de este a mediados de los años cincuenta en sintonía con las mutaciones culturales generales.

<sup>5</sup>Seguimos aquí la definición de *intermedialidad* de Irina O. Rajewsky en tanto fenómeno que configura un cruce de fronteras entre medios de distinta naturaleza. Al respecto véase RAJEWSKY, Irina O. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality". *Intermedialités* (Montreal), 6 (2005), págs. 43-64.

<sup>6</sup>Henri Lemaître fue uno de los primeros que reflexionó en torno a la corriente del film sobre arte, desarrollada con predominancia en la medida de corta duración. Al respecto véase LAMAÎTRE, Henri. "El film sobre arte". *El cine y las Bellas Artes*. Buenos Aires: Ediciones Losange, 1959, págs. 37-65. La misma nació en Europa con anterioridad al período abordado pese a que es posible afirmar que la experimentación estética del lenguaje cobró un protagonismo sin igual en la etapa del cine moderno, y la relación semántica con el campo cultural se tornó más dinámica y fecunda en aquel entonces. En la década del treinta germinaron algunos films emblemáticos en derredor al arte como *Velázquez* (Ramón Barreiro, 1937) o *Relato de un fresco* (Luciano Emmer y Enrico Gras, 1968). No obstante, fue luego de la Segunda Guerra Mundial cuando esta tendencia se consolidó al ser concebida por la UNESCO como una herramienta de cohesión cultural. Es decir que su afianzamiento trae consigo una cierta preocupación por el patrimonio.

<sup>7</sup>G. PEYDRÓ, Guillermo. *Del racconto al ensayo: cartografías del cine sobre arte*. Tesis de doctorado. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2014, pág. 25.

<sup>8</sup>Ibíd., pág. 26.

<sup>9</sup>Ibíd.

<sup>10</sup>Ibíd.

<sup>11</sup>Ibíd., pág. 27.

<sup>12</sup>Ibíd., pág. 28.

<sup>13</sup>Ibíd.

<sup>14</sup>Ibíd., pág. 29.

<sup>15</sup>COSSALTER, Javier. "El cortometraje latinoamericano moderno. Experimentación estética y vínculos con el campo cultural en Argentina, Cuba y México". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 113 (2018), pág. 36.

<sup>16</sup>Según Clement Colin, se trata de "un objeto que no tiene fundación y legitimidad histórica para transformarse oficialmente en patrimonio" pero que puede ser anticipado como tal. Al respecto véase COLIN, Clement. "Patrimonio del presente: fundamentos y límites". *La noción de patrimonio en Ciencias Sociales: controversias, usos y abusos*. Santiago: Universidad de Chile, 2014, pág. 6.

<sup>17</sup>COSSALTER, Javier. "Experimentación e innovación en el cortometraje documental latinoamericano moderno: las experiencias de Brasil, Cuba y México". *Kamchatka. Revista de análisis cultural* (Valencia), 10 (2017), pág. 504.

<sup>18</sup>Según Olaia Fontal Merillas, "es preciso valorar y ocuparse del presente cultural antes de que sea pasado; entonces, cuando ya sea pasado, también habrá que ocuparse de él". Al respecto véase FONTAL MERILLAS, Olaia. "Claves del patrimonio cultural del presente y desde el presente para abordar su enseñanza". *Pulso* (Madrid), 29 (2006), pág. 9.

<sup>19</sup>Al respecto véase COSSALTER, Javier. "El Fondo Nacional de las Artes y el cortometraje argentino. Modernización cultural y estética". *Sociohistórica* (Buenos Aires), 40 (2017), págs. 1-22.

<sup>20</sup>*Fomento del Cine de Corto-Metraje*. Documento del Fondo Nacional de las Artes (Buenos Aires), 7 de junio de 1962, pág. 2.

<sup>21</sup>En relación a las artes plásticas podemos mencionar por ejemplo a *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), *Guernica* (Alfredo Mina, 1971) y *Grabas* (Arnaldo Valsecchi, 1974). Previo a la implementación del Régimen *Spilimbergo* también fue producido con aportes del FNA.

<sup>22</sup>Al respecto véase VV.AA. *Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. México D.F.: Fundación Mexicana de Cineastas, AC, 1988.

<sup>23</sup>Entre otros podemos señalar a *La creación artística* (Juan José Gurrola, 1965), sobre Alberto Gironella y Vicente Rojo; *Alfonso Reyes* (Felipe Cazals, 1965), *José Guadalupe Posada* (Manuel González Casanova, 1966), *Arte Barroco* (Juan Guerrero y Carlos González Morantes, 1968) y *Mural efímero* (Raúl Kamffer, 1968).

<sup>24</sup>HERNÁNDEZ I MARTÍ, Gil-Manuel. "La memoria oscura. El patrimonio cultural y su sombra". En: RIBERA BLANCO, Javier (Coord.). *Actas VI Congreso Internacional "Restaurar la Memoria". La gestión del patrimonio: hacia un planteamiento sostenible*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2010, pág. 629.

<sup>25</sup>COLIN, Clement. "Patrimonio del presente...". Op.cit., pág. 6.

<sup>26</sup>*Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento*. UNESCO (Belgrado). 27 de octubre de 1980, pág. 1.