

EXPERIMENTACIÓN E INNOVACIÓN EN EL CORTOMETRAJE DOCUMENTAL LATINOAMERICANO MODERNO: LAS EXPERIENCIAS DE BRASIL, CUBA Y MÉXICO

Experimentation and innovation in the modern Latin American documentary short film: the experiences of Brazil, Cuba and Mexico

JAVIER COSSALTER

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina. Es becario Postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET). Graduado de la carrera de Artes, orientación en Artes Combinadas (FFyL, UBA). También es docente de la cátedra de Introducción al lenguaje de las Artes Combinadas en la misma casa de estudios. Forma parte del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE).

RECIBIDO: 19 DE JULIO DE 2017

RESUMEN: El presente artículo aborda el cine moderno latinoamericano a partir de la articulación del cortometraje y el documental en tanto agentes fundamentales en el asentamiento de este fenómeno en la región. Para ello hemos escogido tres países – México, Brasil y Cuba– que han atravesado realidades disímiles en cuanto a la conformación de una tradición cinematográfica industrial, despliegue que exploramos en una primera sección. Luego, corroboramos en un segundo apartado el rol del cortometraje documental en las tres cinematografías contempladas a través del desarrollo del mismo a lo largo de la historia para desembocar en la renovación expresiva y semántica de los años cincuenta y sesenta. El film de corta duración se ha convertido en un medio eficaz para la transición o el ingreso a la modernidad. En una tercera parte examinamos las potencialidades del cortometraje en conjunción con las características del documental y realizamos un análisis textual comparado de tres ejemplos representativos de esos tres países con el propósito de rastrear patrones estéticos comunes y constatar en los textos fílmicos las marcas significantes del cine moderno.

PALABRAS CLAVE: cortometraje, documental, experimentación, Latinoamérica, modernidad.

ACEPTADO: 25 DE OCTUBRE DE 2017

ABSTRACT: This article deals with modern Latin American cinema based on the articulation of the short film and the documentary as fundamental agents in the settlement of this phenomenon in the region. For this we have chosen three countries – Mexico, Brazil and Cuba– that have experienced dissimilar realities in terms of the conformation of an industrial cinematographic tradition, deployment we explore in a first section. Then, in the second section we corroborate the role of the short documentary in the three cinemas contemplated through the development of the short film throughout history to lead to the expressive and semantic renewal of the fifties and sixties. Short film has become an effective means for transition or entry into modernity. In a third section, we examine the potentialities of the short film in conjunction with the characteristics of documentary film and perform a comparative textual analysis of three representative examples of those three countries, in order to trace common aesthetic patterns and note the significant marks of modern cinema.

KEYWORDS: short film, documentary, experimentation, Latin America, modern cinema.

Cossalter, Javier. "Experimentación e innovación en el cortometraje documental latinoamericano moderno: las experiencias de Brasil, Cuba y México".

Kamchatka. Revista de análisis cultural 10 (Diciembre 2017): 489-511.

DOI: 10.7203/KAM.10.10551 ISSN: 2340-1869



INTRODUCCIÓN

Entre mediados y finales de los años cincuenta comenzó a gestarse en Latinoamérica una reconversión del campo cinematográfico que alcanzó en la década siguiente un estado de consolidación. El paradigma clásico-industrial sufría cierto desgaste en gran parte de la región y al mismo tiempo emergían nuevos espacios de producción y expresión como talleres, escuelas de cine y cineclubes. En este contexto se produjo una renovación total de las estructuras fílmicas, tanto en los medios y modos de realización como en los procedimientos estéticos utilizados y el tejido de sentido construido. Para finales de los sesenta la radicalización política acaecida en el terreno latinoamericano determinó nuevas mutaciones al interior del ámbito cinematográfico. Ahora bien, aunque cada país llevó a cabo este proceso de forma particular, de acuerdo a especificidades del campo cultural local, es posible advertir al menos dos constantes sobre las cuales pondremos el foco de atención en este trabajo: la intervención activa del cortometraje¹ y la presencia del modelo documental.

En este sentido, dos interrogantes conforman el origen de la problemática que abordará este artículo: ¿Qué papel ocupó el film de corta duración en la constitución de la modernidad cinematográfica latinoamericana? ¿Cómo se posicionó el documental en los inicios de este proceso? Con el propósito de responder dichas preguntas planteamos una hipótesis vertebrada por dos aristas. De este modo, afirmamos que el cortometraje en Latinoamérica tuvo un rol central en la transición hacia el cine moderno a través de una renovación integral, tanto en cinematografías con tradiciones industriales afianzadas como en aquellas de producción intermitente (Paranaguá, 2003). Dentro de este panorama el modelo documental descubrió un amplio desarrollo en los años de gestación de este fenómeno y no solamente en tanto vehículo de acción en la posterior fase de politización. El documental participó de manera productiva en la renovación expresiva y semántica de la modernidad.

Entonces, el objetivo del presente trabajo consiste en estudiar de forma comparada dicha renovación en Brasil, Cuba y México a partir del desarrollo del corto documental en cada país y a través del análisis textual de tres ejemplos representativos –*Arraial do Cabo* (Mário Carneiro y Paulo César Saraceni, 1959), *Carnaval* (Fausto Canel y Joe Massot, 1960) y *La creación artística: José Luis Cuevas* (Juan José Gurrola, 1965), respectivamente– con el interés de examinar rasgos modernos comunes en tres cinematografías heterogéneas: la hibridación de modelos cinematográficos,² la experimentación con los recursos narrativos y estéticos que brinda el dispositivo, la utilización innovadora del sonido y las novedades en el plano semántico. La importancia de esta investigación radica tanto en el objeto como en la perspectiva y la metodología de aproximación. Por un lado, la productividad del cortometraje en la modernidad cinematográfica no ha sido explorada en

¹ En el segundo apartado se revisará la noción de *cortometraje* desde el punto de vista teórico. No obstante, en el texto se utilizarán de forma equivalente los términos de cortometraje, film de corta duración y film breve.

² A lo largo de este trabajo hacemos uso del concepto de *modelo cinematográfico* acuñado por Vicente Benet (2008) para referirnos a la ficción, el documental, la animación y el cine experimental en tanto tipologías fílmicas diferenciadas. Por otra parte, en relación a la noción de hibridación, hacemos alusión a los casos de disolución de las fronteras entre los diversos modelos mencionados. El intercambio entre elementos de uno y otro, y el borramiento de los lindes son los rasgos destacados de esta práctica de mixtura.

profundidad. Por el otro, las publicaciones sobre el documental latinoamericano del período ponen el foco de atención generalmente en el componente social y en menor medida en los caracteres estéticos textuales. En última instancia, la metodología del análisis comparado entre cinematografías latinoamericanas denota asimismo un enfoque singular, sustentado en el establecimiento de *rangos de contraste específicos* que serán indagados de modo transversal en los diversos cines considerados (Lusnich, 2011).

En pos de desglosar las premisas esbozadas dividiremos el trabajo en tres partes. En el primer apartado se caracterizará el trazado industrial del cine en México, Brasil y Cuba. En el segundo se observará la injerencia del cortometraje en la transición del cine clásico al cine moderno –y en la posterior consolidación de este– por medio del desarrollo del corto documental en las tres cinematografías escogidas. Allí se mencionarán algunos ejemplos de renovación en cada territorio. En la tercera sección se procederá a realizar el análisis textual comparado de los tres ejemplos mencionados a través de los patrones estéticos comunes y a partir de un marco teórico que vincule las cualidades potenciales del corto y los rasgos del modelo documental. De esta forma se abordará la articulación entre el registro de la realidad y la renovación estética del documental en la etapa contemplada, para constatar finalmente en los textos fílmicos las marcas significantes de la modernidad.

EL ENTRAMADO CINEMATOGRAFICO INDUSTRIAL LATINOAMERICANO. TRADICIÓN Y MODERNIDAD

A partir de mediados de los cincuenta –y más precisamente hacia finales de década– se produjo una transformación en el ámbito cinematográfico latinoamericano con la proliferación de núcleos alternativos de producción, la diversificación del público mediante otras formas de consumir el cine que impactaron en la distribución y exhibición de los films,³ el desgaste que comenzaba a sufrir el modelo industrial y la introducción paulatina de la televisión. No obstante, como bien señala Paulo Antonio Paranaguá, no es posible considerar al cine latinoamericano en tanto un bloque uniforme. Es por eso que los términos *clasicismo* y *modernidad* no pueden tener un significado unívoco en las diversas cinematografías de la región. En palabras del autor: “La novedad en ciertos casos radica en el mismo hecho de producir en un marco desprovisto de tradición” (2003: 26). Es decir que la renovación implicó en algunos escenarios el interés por adquirir una constancia en la producción hasta entonces inexistente. De hecho, para esta época sólo unos pocos cines de América Latina habían logrado constituir una tradición industrial estable, cuantiosa y redituable. En las décadas del treinta y del cuarenta Argentina y México se impusieron en este rubro, mientras que el fortalecimiento del modelo industrial en Brasil acaeció en los años cincuenta, aunque de un modo diferente. Estas tres cinematografías son etiquetadas por Paranaguá como *productivas* y según John King son “los únicos países de los que propiamente puede afirmarse que establecieron industrias cinematográficas, si bien precarias o inestables, en ese período” (1993: 17). En un segundo grupo,

³ Nos remitimos a dos circuitos de exhibición alternativos a la industria cinematográfica que se afianzaron en esta etapa y que ofrecían un cine no comercial y de vanguardia: los cineclubes y las salas de cine arte.

de *producción intermitente*, encuentran un lugar Cuba, Chile, Perú, Colombia y Venezuela, quienes atravesaron “modestas experiencias industrializantes” por aquellos años (Paranaguá, 2003: 102). En un último escalón se ubicarían países como Paraguay, Bolivia, Uruguay, Ecuador y el aglomerado centroamericano, determinados por “una cinematografía vegetativa” (Ibídem, 24). Tanto Paranaguá como King replican la oposición entre cinematografías centrales y marginales dentro del continente. Es por ello que sus reflexiones resultan esenciales para nuestro trabajo. Sin embargo, la heterogeneidad no fue sólo una característica común entre los tres grupos señalados sino también al interior de los mismos.

Las tres cinematografías seleccionadas para este trabajo presentan más diferencias que caracteres compartidos en cuanto a la conformación primigenia de su trazado fílmico industrial. México fue uno de los precursores en el establecimiento de dicho modelo organizado a imagen y semejanza de *Hollywood*, por medio de un sistema propio de estudios, estrellas y géneros; triángulo que mantenía el fruto económico. *FILMEX*, *Films Mundiales* y *estudios Azteca* fueron algunas de las compañías productoras más influyentes. En cuanto a los géneros, el melodrama, el historicista y la comedia ranchera tuvieron un desarrollo singular. En este contexto, actores y actrices como María Félix, Jorge Negrete, Dolores del Río, Tito Guízar y Pedro Arménariz alcanzaron un amplio reconocimiento en el mercado local y en el plano internacional. A su vez, México logró una expansión mayor de su industria respecto a su competidor argentino por dos motivos: la presencia de distribuidoras internacionales y el abastecimiento de película virgen por parte de Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial.⁴ Mientras tanto, en Brasil hubo principalmente dos compañías radicadas en Río de Janeiro que intentaron poner en marcha un cine para las masas: *Cinédia* y *Atlántida*. Allí el producto fílmico característico fue la *chanchada*, un género de narración simple que articulaba el componente musical y la comicidad, y que tuvo mucho éxito en términos locales aunque no a nivel internacional debido a la particularidad lingüística. Pero fue recién para comienzos de los años cincuenta en otro polo productivo –San Pablo– que, con la *Vera Cruz* (1949-1954), íntegramente abocada a la producción y no a la distribución, se consiguió implantar una industria fílmica moderna y de gran presupuesto.⁵ El caso de Cuba es completamente distinto en relación a los dos países previos. Desde la llegada del sonido y hasta la Revolución de 1959 las tentativas por edificar una industria del cine estable no prosperaron. Por ejemplo, la *BPP* –en decadencia luego de su éxito en la etapa silente– financió cortos musicales, *PECUSA* produjo seis largometrajes entre 1938 y 1940, *Cuba Sono Films* efectuó una serie de documentales-testimonio y unos pocos cortos de ficción, y *producciones CHIC* realizó sólo algunas obras.⁶ A grandes rasgos, la mayoría de estas películas, de escaso presupuesto, organizaban sus argumentos sobre la base del teatro vernáculo y el

⁴ Para aproximarse a un estudio global del cine mexicano del período clásico, véase: García Riera, Emilio (1986). *Historia del cine mexicano*. México DF: Secretaría de Educación Pública.

⁵ Con el propósito de profundizar sobre esta fase del cine brasileño, consultar: Paranaguá, Paulo Antonio (1987). *Le cinema brésilien*. París: Editions du Centre Pompidou.

⁶ En pos de acercarse al cine cubano de esta etapa, véase: Caridad Cumaná, María y Piñera, Walfredo (1999). *Mirada al cine cubano*. Bruselas: OCIC.

sainete radial. La realidad del país era reflejada de forma incipiente. Fue recién a partir del proceso revolucionario con la creación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos que se logró fundar una industria fílmica, aunque modesta en cuanto a la cantidad de largometrajes producidos. Bajo el sustento y el apoyo directo del Estado, a diferencia de los casos mexicano y brasileño, allí se gestaron las experiencias de renovación semántica y expresiva de la modernidad. En definitiva, si bien nos detuvimos en el carácter heterogéneo del entramado industrial de estos cines, las premisas expuestas se encuadran dentro de los lineamientos propuestos por Alberto Elena y Marina Díaz López (1999). Bajo el título “Tradicición y renovación” los autores exploran y ponderan la *edad de oro* del cine argentino, mexicano y brasileño durante las décadas del treinta y cincuenta, mientras que en los “Nuevos cines” incorporan a la cinematografía cubana de la Revolución como elemento destacado.

EL FILM BREVE DOCUMENTAL EN EL ASENTAMIENTO DEL CINE MODERNO

A pesar de estas divergencias –una sólida y sostenida industria cinematográfica, una industria desfasada y tardía, y la ausencia de tradición industrial de estilo clásico– los tres cines contemplados evidenciaron en los inicios de la modernidad cinematográfica un elemento de interés común: el cortometraje. Allí el documental cobró un rol capital. Ahora bien, ambos existían desde prácticamente los orígenes del cine –el documental en tanto registro y luego como discurso–, aunque con funciones y modalidades diferentes a las de la modernidad.

En México, la Revolución de 1910 aportó un gran universo temático que fue recogido en los años subsiguientes en una vasta producción de cortometrajes documentales bajo la forma de noticiarios. En los años veinte, al igual que en otras cinematografías de la región, se desarrolló una corriente de documentales de propaganda.⁷ En la década del treinta tres nuevas variantes sobresalieron: el corto con funciones hagiográficas subsidiado por instituciones de gobierno, una vertiente documental-turística y un cine de intenciones culturales (Casares Rodicio, 2011).⁸ No obstante, durante la denominada *época de oro* del cine mexicano el cortometraje fue desplazado hacia los márgenes de la industria ante la imposibilidad de competir, en términos comerciales, con el largometraje. Hacia finales de los años cincuenta surgieron algunas series de cortometrajes que se exhibían de modo conjunto, y que se erigieron como uno de los signos que ponía al descubierto la crisis que comenzaba a afectar al cine mexicano. Para 1961 la realización de largometrajes se redujo drásticamente. Entre sus causas podríamos señalar que los productores no querían afrontar los altos costos de producción, lo que determinó una baja en la calidad de las películas. Este factor repercutió directamente en la situación del mercado cinematográfico mexicano puesto que las salas de exhibición, en respuesta a la merma en la calidad de las realizaciones, optaron por distribuir films

⁷ En esta labor se destacaron cineastas como José Manuel Ramos, José Ortiz y Jesús Cárdenas, entre otros.

⁸ Durante esta época figuras reconocidas en el campo cinematográfico mexicano como Adolfo Best Maugard, Charles Amador y Manuel R. Ojeda se vincularon de forma estrecha con la práctica del cortometraje documental.

españoles y no nacionales. A su vez, la política cerrada de los sindicatos que no permitía el desarrollo de nuevos valores acrecentó la problemática del cine local (AA.VV., 1988).⁹

Es en este contexto que se llevó adelante la renovación del cine en México, y el corto tuvo un lugar destacado. Hacia comienzos de los sesenta se estableció el grupo Nuevo Cine que, desde la crítica, ofrecería el sustento para romper con los moldes del *viejo cine*.¹⁰ En 1963 dos hitos marcaron explícitamente la articulación del cortometraje y el cine moderno. Por un lado, se creó el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) dependiente de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), primera escuela de cine. Este fue un espacio propicio para la exploración del lenguaje filmico y la medida de corta duración fue elegida, por sus bajos costos y la libertad en el tratamiento temático y formal, como un vehículo de aprendizaje y expresión. El primer film breve de la entidad se realizó el mismo año de su fundación: *A la salida*, de Giancarlo Zagni. Varios de los cineastas que posteriormente se convertirían en referentes del cine moderno de largometraje mexicano se habían formado en el CUEC y habían iniciado su carrera en el cortometraje.¹¹ Por otro lado, Periodistas Cinematográficos de México (PECIME) cumplió la función de legitimar, mediante la premiación y la difusión, a realizadores y películas locales a través del Concurso de Cine Amateur, celebrado por primera vez en el año 1963. A partir de entonces innumerables cortos recibieron galardones, y el documental empezó a posicionarse. Podemos señalar los casos de *Carnaval Chamula* (José Baez Esponda, 1959) premiado en el 63, *El cordobés* (Ángel Bilbatúa, 1964)¹² en el 64 y *Despierta ciudad dormida* (Adolfo Garnica, 1965)¹³ en el 66, entre tantos otros. En esta misma sintonía pero dentro de la órbita profesional, el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) convocó en 1964 al I Concurso de Cine Experimental con el propósito de darle empleo a los trabajadores de una industria paralizada y refrescar la cinematografía nacional mediante la captación de nuevos y jóvenes talentos. Como bien expresan Alma Rossbach y Leticia Canel:

Escritores, críticos (...) directores de teatro, aficionados, vieron abierta una oportunidad de expresarse a través de un medio prácticamente inaccesible. Dieciocho nuevos realizadores habían tenido la oportunidad de hacer su primera obra (AA.VV., 1988: 52).

⁹ En México, para poder dirigir películas de largometraje dentro de la industria había que formar parte del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC). Durante la etapa mencionada, y producto de una defensa gremial, el sindicato se transformó en un ente cerrado que imposibilitaba, mediante ciertos arreglos, la realización y la exhibición de films procedentes de gente externa al mismo.

¹⁰ Allí se agruparon personalidades como Salvador Elizondo, Emilio García Riera, Carlos Monsiváis, Jorge Ayala Blanco y Manuel González Casanova, entre otros escritores e intelectuales de la época.

¹¹ Mencionamos por ejemplo a Leobardo López Arretche, Jorge Fons, Jaime Humberto Hermosillo y Alberto Borjórquez.

¹² Ángel Bilbatúa realizó a su vez otro documental titulado *Distrito de México* (1966) junto a su hermano Demetrio, quien desarrolló una prolífica producción de cortometrajes documentales en México. *Mil rostros de México* (1965), *El triunfo de la razón* (1967), *III informe presidencial del licenciado Gustavo Díaz Ordaz* (1967) y *Plan Chontalpa* (1969) son sólo algunas de sus obras.

¹³ Garnica también incursionó en la práctica documental de corta duración ya desde mediados de los años cincuenta. Algunos de sus films son: *También ellos tienen ilusiones* (1956), *Xekik* (1964) y *México es...* (1965).

El primer premio fue para *La fórmula secreta* (1965) de Rubén Gámez, medimetroaje experimental con registro documental, cercano al ensayo audiovisual que, por medio de un montaje fragmentado y rítmico, *fórmula* una reflexión etnográfica sobre el campesino, el ciudadano y la cultura mexicana de la época. El éxito del evento llevó a que apenas dos años después se realizara la segunda edición, aunque no sin grandes frustraciones. Para mediados de los sesenta el cortometraje moderno e innovador vivía un momento de esplendor. En 1965 se organizó el Primer Festival Internacional de Guadalajara de Cortometraje. Allí resultó ganador el film de animación *¡Qué viva la muerte!* (1965) de Adolfo Garnica. Al año siguiente el mismo evento sería reeditado. En cuanto al corto documental específicamente fue en esta etapa que proliferaron los films breves dedicados a retratar la cultura y el arte mexicano, tanto del pasado como de la contemporaneidad, a partir de una marcada experimentación del dispositivo fílmico. En este sentido podemos mencionar la trilogía de Juan José Gurrola *La creación artística* (1965), sobre José Luis Cuevas, Alberto Gironella y Vicente Rojo; los cortos de arte de Felipe Cazals *¡Qué se callen!*; *Leonora Carrington, el sortilegio irónico*; *Alfonso Reyes*, en 1965 y *Cartas de Mariana Alcoforado* (1966); *Tamayo* (1967) de Manuel González Casanova y *Remedios Varo* (1967) de Jomi García Ascot, entre tantos otros. La mayoría de estos se caracterizan por un estilo ensayístico en donde la cámara, el montaje y el encuadre articulan la plasticidad de las imágenes con la dinámica audiovisual. Finalmente, es posible afirmar que hacia 1968 se produjo el auge del cortometraje en México en relación a los juegos olímpicos y sobretudo en torno al movimiento estudiantil, aunque continuaron los films documentales de índole cultural.¹⁴ En relación a la vertiente política se distingue, por ejemplo, *Mural efímero* (Raúl Kamffer, 1968), cortometraje documental que registra el proceso creativo del mural junto con una voz *over* poética y una música de *rock* en sintonía con el espíritu de época; y *Los estudiantes, la Universidad y la violencia* (Manuel González Casanova, 1968), documental inconcluso sobre el movimiento estudiantil. En esta etapa el aporte económico, técnico y humano del CUEC fue fundamental para conseguir plasmar en imágenes la realidad del país.

En cuanto a la cinematografía brasileña, como bien señala Silvana Flores:

El cortometraje estuvo presente de manera esporádica en la historia del cine brasileño, y no siempre se ha realizado con una función meramente experimental (2015: 6).

En la década del diez y buena parte de la del veinte predominó la producción de documentales de registro de la naturaleza que permitían conseguir fondos para financiar films de ficción. La penetración primero del cine europeo y luego del norteamericano, la falta de infraestructura y la escasez de los medios técnicos hacían casi imposible la competencia de un cine nacional. Al igual que en otros países el cine turístico de propaganda llegó a Brasil en los años veinte con el propósito de atraer a un público extranjero a través de la naturaleza exótica del Amazonas. Este es el caso de Silvino Santos quien, subsidiado por empresas locales, realizó alrededor de diez cortometrajes comerciales

¹⁴ Aquí resaltamos los dos films de Alfredo Joskowicz *La manda* y *La pasión* –acerca del viaje de penitencia de los creyentes y en torno a la tradición del pueblo Iztapalapa, respectivamente– en 1968; y los cortos sobre arte *Tamayo* (1967) y *Siqueiros* (1969) de Manuel González Casanova, y *Arte barroco* (1968) de Juan Guerrero.

de esta índole entre comienzos de los veinte y mediados de los treinta (Soranz Gonçalves, 2006).¹⁵ En 1936 se fundó el Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), una entidad oficial que se encargó de producir y difundir, principalmente durante la dictadura de Getúlio Vargas, material pedagógico y didáctico. Allí se destaca la figura de Humberto Mauro, quien realizó centenares de films breves educativos y supo incorporar a los trabajos una estética personal. En las décadas del cuarenta y del cincuenta llevó adelante la serie *Brasilianas*, constituida por cortometrajes con canciones populares que rescataban ciertas tradiciones del universo rural en peligro de extinción producto de la modernización. La misma es considerada como un antecedente temático para los films del *Cinema novo*.

Hacia mediados de los cincuenta la *chanchada* era ya un género con éxito que había consolidado la industria cinematográfica. Sin embargo, la frivolidad y la pobreza argumental y narrativa de estas producciones llevó al cine brasileño a reflexionar sobre su propia identidad; debates que se desarrollaban en los cineclubes universitarios.¹⁶ Uno de los primeros intentos de renovación fue *Río, quarenta graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), film episódico acerca de las condiciones de vida en las favelas de Río de Janeiro. Según Silvana Flores (2013), en ese momento se inició la primera etapa del *Cinema novo*, de corte neorrealista, que se desarrolló desde mediados de los cincuenta hasta comienzos de los sesenta. Esta se caracterizó por disponer de un mínimo presupuesto, sacar la cámara a la calle, utilizar actores no profesionales y comprender al cine como un vehículo de denuncia social. En los albores de la década del sesenta una conciencia nacional y la revalorización de tradiciones marginadas son fenómenos que ocuparon un primer plano en el campo cultural brasileño. En esta línea el documental nacional empezó a tratar el tema social –a partir de los tópicos del subdesarrollo y la desigualdad– desde un enfoque crítico, y la práctica del cortometraje se erigió como un dispositivo eficaz para lograr dicho cometido. Dos de las primeras obras breves consideradas como pilares de este nuevo cine fueron *Arraial do Cabo* (Mário Carneiro y Paulo César Saraceni, 1959) –el cual analizaremos en el próximo apartado– y *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), documental en torno a las formas de vida de una comunidad de cimarrones en el nordeste de Brasil. Estos films adoptaron un estilo observacional entremezclado con la presencia marcada del montaje y de la cámara, abandonando la orientación cientificista-pedagógica de etapas anteriores.¹⁷ Al igual que lo analizado en México, el rol de la universidad fue primordial para respaldar este nuevo devenir. En 1961 la Unión Nacional de Estudiantes (UNE) creó el Centro Popular de Cultura (CPC). En palabras de Peter Schumann, este tenía :

¹⁵ Santos también realizó largometrajes documentales de los cuales sobresalen *No Paiz das Amazonas* (1921/22) y *No Rastro do Eldorado* (1924/25).

¹⁶ El más influyente fue el cineclub de la Facultad Nacional de Filosofía de Río de Janeiro.

¹⁷ Según Soranz Gonçalves (2006), otros cortos documentales que implicaron técnicas y temáticas similares fueron *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964), *Integração Racial* (Paulo César Saraceni, 1964) y *O Circo* (Arnaldo Jabor, 1965).

La finalidad declarada de lograr una más fuerte unidad entre el arte y la realidad nacional, sobre todo con la realidad del pueblo trabajador. Aquí estaba el germen del nuevo cine, del Cinema Novo (1987: 92).

A partir de entonces la revaloración de la cultura popular, de las tradiciones regionales y la postura crítica frente al proceso de industrialización del país cobraron protagonismo no sólo en el film breve documental sino también en los futuros largometrajes de ficción. Por otra parte, despegados de una pretensión comercial, dichos cortos documentales carecían de un espacio de exhibición en los circuitos oficiales. De este modo, una de las únicas formas de difusión para estos films fueron los festivales, medio alternativo de divulgación también señalado en el caso mexicano. Según Miriam Alencar (1978) se destacó el Festival Brasileiro de Cinema Amador durante el segundo lustro de los sesenta y el Festival Brasileiro de Curta-metragens ya en los años setenta. Otra variante para ofrecer estas obras al público fue la reunión de varios cortos en un film de episodios.¹⁸

Ahora bien, aunque el *Cinema novo* se destacó por la producción de largos de ficción, ya hemos visto que tuvieron presencia, de forma previa o contemporáneamente, cortometrajes de índole experimental y documental. Varios realizadores del cine moderno brasileño se iniciaron en el corto y algunos alternaron su participación en ambos metrajes. Por ejemplo, Glauber Rocha incursionó en el film breve con *Cruz na praça* (1958) y *Pátio* (1959),¹⁹ y Joaquim Pedro de Andrade con *O poeta do Castelo* (1959), *O mestre de Apipucos* (1959) y *Couro de gato* (1962).²⁰ Los dos cortos de de Andrade del 59 están abocados a personalidades centrales del pensamiento literario del país –el poeta Manuel Bandeira y el sociólogo Gilberto Freyre–, en un intento por rescatar, mediante el testimonio, a la tradición artística entendida como signo de consolidación de la nacionalidad. El precursor Linduarte Noronha, con el ya señalado corto *Aruanda*, hizo luego *O cajueiro nordestino* en 1962. Leon Hirszman comenzaría su carrera cinematográfica con los films de corta duración *Pedreira de São Diogo* –episodio del film *Cinco vezes favela*– y *Maioria Absoluta*, y después de efectuar dos largometrajes volvería al corto documental a través de los títulos *Nelson Cavaquinho* (1969) y *Megalópolis* (1973). Otros como Carlos Diegues y Nelson Pereira dos Santos desarrollaron su carrera prácticamente de forma íntegra en el largometraje. En definitiva, podríamos afirmar que el film de corta duración anticipó y acompañó el despliegue del cine moderno brasileño.

Por otra parte, el cine cubano también contó en los años veinte con dos variantes de registro documental comunes a las demás cinematografías: el noticiario y el documental de propaganda. En cuanto al primero, recalamos los dos que dieron el puntapié inicial de una larga tradición que incluiría, hasta la creación del *Noticiero ICAIC Latinoamericano* en 1960, a tres decenas de producciones diferentes: *Suprem Film* y *Actualidades Habaneras*, ambos de 1924. En relación al

¹⁸ Dos ejemplos son representativos de esta modalidad. En primer lugar, el film *Cinco vezes favela* (1962) realizado en el CPC, que incluía los primeros cortos argumentales de Miguel Borges, Joaquím Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Marcos Farias y Leon Hirszman. En segundo lugar, la serie de cortos titulada *A condição brasileira* (1969/71) realizada por Thomaz Farkas en torno a las formas de vida en las diversas regiones del país.

¹⁹ Luego Rocha realizaría dos cortos documentales más: *Maranhão 66* y *Amazonas Amazonas*, ambos en 1966.

²⁰ Este cortometraje formó parte del film colectivo *Cinco vezes favela* (1962).

segundo, durante el gobierno de Gerardo Machado (1925-33) se instauró un departamento de cinematografía dependiente de la Secretaría de Obras Públicas. Allí se efectuaron cientos de productos de naturaleza propagandística. Ambas tendencias dominaron la práctica documental hasta la década del cincuenta, a la cual se agregó la vertiente turística. Tanto empresas como noticiarios produjeron innumerables cortos documentales didácticos. No obstante, la excepción a la regla estuvo de la mano del Partido Socialista Popular que, en 1938 y gracias al compromiso de José Tabío y Luis Álvarez Tabío, fundaron la Cuba Sono Films cuyo accionar se mantuvo hasta 1948. Esta se encargó de realizar documentales-testimonio con el fin de registrar los conflictos sociales de la época, temática desatendida en el cine de ficción comercial y en el documental de propaganda.²¹

A comienzos de los años cincuenta, de un modo análogo a lo ocurrido en Brasil, empezó a gestarse una mayor conciencia sobre el propio quehacer cinematográfico. Para ello, un agente fundamental en el sustento de este nuevo proceso fue el programa Nuestro Tiempo, organización cultural que aunó a intelectuales y artistas alrededor de reflexiones, debates y discusiones de carácter socialista. En relación al campo cinematográfico se agruparon allí varios de los máximos exponentes, en gestión y realización, del posterior cine revolucionario: Alfredo Guevara, Santiago Álvarez, Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa. Estos dos últimos, gracias al apoyo de dicha entidad, consumaron en 1954 el cortometraje ficcional de corte neorrealista *El Mégano*, acerca del trabajo y las condiciones de vida de los carboneros de la ciénaga de Zapata. La aproximación que este film hacía de la realidad social de la isla anticipaba el espíritu que asumiría el cine de la Revolución. Tal es la importancia que la Revolución le concedió al cine que la primera medida de índole cultural fue la creación del ICAIC en marzo de 1959. Los tres párrafos iniciales de la ley que daba origen al Instituto marcaron fuertemente el devenir de la cinematografía cubana: “el cine es un arte”; “un instrumento de opinión y formación de la conciencia individual y colectiva”; “exige la formación de un complejo industrial altamente tecnificado y moderno”.²² Es decir que nacía la pretensión de realizar un cine moderno, reflexivo, industrial y auténtico. En esta senda, el cortometraje documental se convertiría en un dispositivo crucial para lograr tales objetivos. Solamente en el año 1960 se efectuaron 21 y durante los primeros diez años de la Revolución se realizaron “206 documentales, 80 cortos didácticos, 94 notas de Enciclopedia Popular, 450 ediciones del Noticiero ICAIC Latinoamericano” (Alfredo Guevara citado en García Borrero, 2007: 162). Y si bien gran parte de dicha producción –destinada a difundir la labor de la Revolución en sus facetas social, política, cultural y educacional– contenía un sesgo didáctico, también podemos atisbar ejemplos documentales con tendencia ficcionalizante y otros de carácter experimental donde el aspecto social y cultural se articulaba claramente con la exploración y renovación del lenguaje cinematográfico. En este sentido, los jóvenes cineastas cubanos se nutrieron de las experiencias de los realizadores europeos que visitaron la isla, tanto de aquellos ligados al terreno del documental –Joris Ivens, Chris Marker, Roman Karmen–, como de quienes se destacaron en el campo de la ficción –Agnès Varda,

²¹ Algunos de los documentales creados por la productora fueron: *Primero de mayo de 1939* (1939), *El desalojo de Hato del Estero* (1942) y *Azúcar amargo* (1943). Datos extraídos de: Caridad Cumaná y Piñera (1999).

²² “Ley de creación del ICAIC”, *Gaceta Oficial*, Primera Sección La Habana, 2 de marzo de 1959.

Jean-Luc Godard, Tony Richardson– y la animación –Norman McLaren–. De este modo, la apropiación de elementos de corrientes fílmicas foráneas colaboraría con el ingreso del cine cubano a la modernidad cinematográfica. Y aunque en los primeros años se han realizado algunos largometrajes de ficción emblemáticos como *Cuba baila* (Julio García Espinosa, 1960), *Historias de la Revolución* (Tomás Gutiérrez Alea, 1960) y *Las doce sillas* (Gutiérrez Alea, 1962), la renovación del cine estuvo principalmente a cargo del cortometraje.

La gran mayoría de los directores cubanos de la época se iniciaron en el corto documental y algunos incluso hicieron una carrera prolífica en este. Como bien señalamos, la propuesta didáctica fue una constante. Sin embargo, sobresalieron al mismo tiempo films breves de tipo conceptual, poético e híbrido que explotaban las potencialidades del medio expresivo a partir del uso marcado del montaje, la presencia explícita de la cámara y la puesta en valor del aspecto plástico y sonoro del texto audiovisual. Entre ellos podemos mencionar a *Carnaval* (Fausto Canel y Joe Massot, 1960) –corto incluido en el corpus de análisis de este artículo–; *Ociel del Toa* (1965) y *Los del baile* (1965), ambos de Nicolás Guillén Landrián;²³ *Combo universitario* (Juan Carlos Tabío, 1963), sobre un conjunto musical de estudiantes universitarios; *Portocarrero* (Eduardo Manet, 1963), en torno a la trayectoria artística del pintor cubano René Portocarrero. Asimismo, cabe rescatar a dos obras tempranas que, aunque controversiales por su corrimiento en relación a los postulados temáticos de la Revolución, se erigen como ejemplos de un cine moderno, vinculados a las técnicas observacionales del cine directo: *PM* (Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal, 1961) y *Gente de playa* (Néstor Almendros, 1961). Por último, especial mención merece la producción fílmica documental de Santiago Álvarez, quien supo conjugar de modo innovador el semblante político con la variable estética.²⁴ A través del *collage*, la articulación de imágenes fijas de archivo e imágenes en movimiento, el montaje rítmico y contrapuntístico, el uso expresivo del sonido y la música, la incorporación del intertítulo en tanto elemento de *shock* y la autonomía de la cámara, consiguió conformar piezas conceptuales y artísticas como *Now* (1965), *Hanoi, martes 13* (1967), *LBJ* (1968) y *79 primaveras* (1969) que trascendían los confines del panfleto.

En resumen, el cortometraje documental se constituyó en uno de los principales motores e impulsores de la renovación cinematográfica en países con tradiciones fílmicas heterogéneas, tanto en términos de exploración y experimentación con el lenguaje como así también en cuanto a la capacidad de reflejar la realidad social, cultural y política bajo una perspectiva crítica, reflexiva y auténtica. En este sentido, y si bien la historiografía tradicional del cine ha consensuado el origen del Nuevo Cine Latinoamericano en 1967, plasmado en el hito que significó el Festival de Viña del Mar,

²³ El primero de ellos consiste en un documental poético en torno a la vida en el Río Toa, con intertítulos, primeros planos y miradas a cámara. El segundo versa sobre el universo espacial y subjetivo del baile y del bailar. En 1968 Guillén Landrián realizaría el emblemático documental *Coffea Arábica* que, por medio de un montaje experimental, registraba el proceso de producción del café.

²⁴ Sara Gómez también se destacó por realizar cortos documentales donde la temática social se articulaba con innovaciones estéticas como la incorporación del testimonio, la observación de la cámara y la imbricación con la ficción. Puntualizamos entre otros los films *Iré a Santiago* (1964), *...y tenemos sabor* (1967), *Una isla para Miguel* (1968) y *En la otra isla* (1968) –mediometraje–.

ciertos atributos de comunión regional pueden rastrearse ya desde mediados de los años cincuenta. Es por ello que tomamos como base las consideraciones de Zuzanna Pick (1993) y Silvana Flores (2013). Pick aborda el Nuevo Cine Latinoamericano como un proyecto continental a través de la organización de diversas fases en su desarrollo y parámetros transversales de comparación, destacando aspectos nodales como la modernización del lenguaje y la politización. Por su parte, Flores profundiza sobre las apropiaciones extranjeras en la renovación de los años cincuenta y analiza un corpus sustancial de films latinoamericanos donde el cortometraje tiene un lugar visible y relevante. El Nuevo Cine Latinoamericano no nació de la noche a la mañana, y el corto documental de los años cincuenta y sesenta tuvo un peso sustancial en la gestación de dicho fenómeno.

ARTICULACIONES ENTRE LA PRÁCTICA DEL CORTOMETRAJE Y EL MODELO DOCUMENTAL. ANÁLISIS DE OBRA

Los tres ejemplos escogidos abordan la realidad social y/o cultural de los países en los que se insertan a partir de la articulación de un registro documental, una elaboración creativa de lo real y una evidente experimentación estética de los recursos que brinda el dispositivo fílmico. Si bien todos ellos parten del modelo documental, en algunos casos se produce una imbricación con la ficción o con procedimientos del cine experimental, estrategias que rompen con las nomenclaturas tradicionales. Entonces, son estas las marcas expresivas y semánticas de la modernidad que analizaremos en el corpus de cortos documentales. No obstante, señalaremos previamente las cualidades del film breve y del documental que en su ligazón permiten sostener la renovación cinematográfica del período estudiado.

En primer lugar, las particularidades del cortometraje trascienden el atributo puramente físico del metraje. En este sentido, sería erróneo invocar la noción de *formato* –término relativo al tamaño de la película– para referirse al corto. Por otro lado, es común que el mismo sea entendido como un *género* –tipología normativa de carácter comercial creada por la industria del cine–. Sin embargo, poco tienen en común fórmulas relativamente homogéneas como el melodrama o el *western* con la heterogeneidad de estilos y la multiplicidad de formas expresivas que puede presentar el film breve. Por lo tanto, y en discrepancia con tales etiquetas, consideramos al corto como un *medio de expresión audiovisual* con características potenciales. Ahora bien, esta menor cantidad de película utilizada, que deviene de una duración más acotada, conlleva un presupuesto más reducido en relación al largometraje. Empero, cuando se trata de una producción independiente el esfuerzo es aún mayor. A pesar de ello, el gradual corrimiento del cortometraje hacia los márgenes de la industria cinematográfica le ha otorgado una notable libertad estética. Como bien señala Guadalupe Arensburg:

Libre de las leyes del mercado con sus estrictos condicionamientos comerciales (...) los cortos son un producto casi marginal, y eso los convierte en el *género*²⁵ de la libertad

²⁵ El subrayado es propio puesto que, como expresamos, no concordamos con la utilización de dicha denominación para referirnos al cortometraje.

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).

Esta libertad se manifiesta en la posibilidad de explorar la gramática del lenguaje y tratar temáticas marginales. Y es justamente gracias a este contexto de amplios horizontes que el cine encuentra en el cortometraje “el asidero para interrogarse a sí mismo” (Pécora, 2008: 385). Por tal motivo es que la autoconciencia y autorreflexión propias de la modernidad cinematográfica pueden ser aprehendidas y potenciadas por el cortometraje. En este sentido, el aspecto económico-productivo mantiene una relación de directa afectación con el marco de variantes estéticas. Por otra parte, si bien optamos por no definir al film breve estrictamente de acuerdo a su duración, esta no deja de ser importante a la hora de analizar su organización interna. Lo primero que debemos mencionar es que el factor temporal no funciona como una restricción; el corto no es un largometraje resumido. Es decir que se produce una adecuación de la acción filmada a la duración. No todo lo que se sustenta con firmeza y coherencia en un una hora y media lo hace en unos pocos minutos, ni viceversa. Pese a ello, sí podemos señalar que en el corto hay una predisposición a la condensación de los tiempos debido a la breve duración, aunque dicho factor no se constituye en una norma. A su vez, tanto la banda de imagen como la banda de sonido adquieren una presencia manifiesta gracias a esta condición y concepción diversa de la temporalidad.²⁶ El modo de articulación entre ambas puede volverse reflexivo y consciente, hecho que pone al descubierto la convención y el artificio. Por último, la estructura y brevedad del cortometraje convocan al receptor para que adopte una actitud atenta y una posición activa. De este modo, la autoconciencia enunciativa-narrativa continúa el proceso reflexivo en la mente del espectador, quien finalmente completa los hechos (Bergese, Pozzi y Ruiz, 1997).

Algunos de estos caracteres pueden ser reforzados en el vínculo con el documental. Por ejemplo, en las tendencias social y política el bajo presupuesto, la marginalidad, la condensación del tiempo, la intensidad y la efectividad en la relación con el espectador cobran particular relevancia cuando se trata de escapar a los condicionamientos comerciales y trabajar sobre la realidad inmediata para despertar la conciencia de la audiencia. No obstante, otros aspectos también favorecen la reflexión estética puesto que el documental no consiste en una mera reproducción mimética de lo real. Esta es la diferencia entre *registro* y *discurso*. En palabras de Javier Campo, el cine documental es aquel “que hace uso de documentos audiovisuales para reconfigurarlos de acuerdo a parámetros estéticos cinematográficos que superen el grado de registro de la realidad” (2015: 5).²⁷

Ahora bien, ¿cuáles son los límites del documental y qué aporta el cortometraje a la disolución de las fronteras entre este modelo cinematográfico, la ficción y el cine experimental? Cualidad

²⁶ Muy a menudo la imagen cumple un rol fundamental y destacado. La conciencia colocada en la construcción de la banda de imagen puede desembocar en una puesta en relieve de los aspectos plásticos y perceptuales. Por otro lado, la utilización marcada del sonido puede llevar a considerarlo como un elemento expresivo autónomo.

²⁷ En esta misma línea, Carl Plantinga recupera la definición de documental de John Grierson quien lo entiende “como una película que toma ‘materiales naturales’ y los forma y reforma creativamente” (2009 [2011], párrafo 16).

destacada, como ya hemos expresado, del corpus fílmico escogido para el análisis. Sin ánimos de incurrir en una reflexión ontológica del cine de por sí paradójal –todo film es un film de ficción porque irrealiza lo representado, es signo de signo (Aumont y otros, 1983) // por su carácter indicial todo film es un documental de su rodaje²⁸–, es cierto que podemos hallar determinados rasgos característicos de cada modelo cinematográfico aunque también préstamos entre estos que no ponen en discusión el estatuto de los mismos. El documental implica un referente –y generalmente un registro– en el mundo real, si bien puede apelar a una estructura dramática y narrativa para articular los hechos. Por otro lado, “lo propio del filme de ficción es representar algo imaginario, una historia” (Aumont y otros, 1983: 100). Sin embargo, es posible que esta adquiera veracidad en su aproximación con lo real –situaciones, locaciones, sujetos–. En definitiva, y como bien expresa Guy Gauthier:

El documental se distingue de la ficción en cuanto que testimonia una participación en la realidad (con todo lo que ello incluye de parcialidad y ceguera) en el momento del rodaje. Luego el montaje se encarga de ‘ficcionalizar’, borrando toda referencia al rodaje, o de ‘documentalizar’, subrayando estas mismas referencias (1984 [2013]: 144).

En cuanto al cine experimental, este pone en primer plano el componente estético y la reflexión sobre el medio. Es decir que coloca la atención en su carácter de metalenguaje. De acuerdo a Fred Camper: “La película emplea de manera consciente los instrumentos del lenguaje cinematográfico para llamar la atención sobre ellos” (citado en González Zarandona, 2005: 35). Asimismo, y en complemento a este rasgo inmanente, el cine experimental suele acudir a las convenciones de la narración ficcional para deconstruirlas. Incluso puede recurrir a la manipulación de la realidad, principalmente a través del montaje, aproximándose a ciertas técnicas utilizadas en el documental pero reelaborándolas a partir de preocupaciones estéticas propias. En suma, esta tipología fílmica también mantiene vínculos estrechos con la ficción y el documental.

Lo interesante para el análisis nace cuando existe un planteamiento deliberado por exacerbar los elementos propios de otro modelo cinematográfico o confundir las fronteras entre estos a partir de la hibridación de los mismos. Aquí el cortometraje se erige como un dispositivo eficaz para llevar a cabo tales procedimientos gracias a la conjunción de la brevedad con los caracteres potenciales anteriormente examinados como la libertad en la elección de las formas expresivas, el acento puesto en la conformación de las dos bandas y la autorreflexión del medio expresivo. A su vez, esta hibridación promueve la idea de un espectador activo, tanto a nivel cognitivo-interpretativo como perceptivo, y el film breve entonces resulta en estos términos un vehículo efectivo. Por último, esta articulación singular de modelos puede conducir a formas cercanas al cine-ensayo. En el campo audiovisual el ensayo parte, con frecuencia, del documental –sobrepasando la tensión entre los polos de la veracidad y el punto de vista– aunque para trascender sus confines. Joseph M. Català Doménech (2000) expresa que el carácter documental del ensayo proviene de la reflexión cinematográfica y política que lleva a cabo en torno a la realidad mediante la articulación de diferentes materialidades en

²⁸ Jean-Luc Godard y Jacques Rivette, entre otros, sostenían esta premisa.

las bandas de imagen y sonido.²⁹ No obstante, se produce una transformación interna de los parámetros tradicionales del documental ya que se evidencian las marcas del proceso de construcción. Enfoque subjetivo, indagación conceptual, reflexión y representación se entrelazan en una tipología fílmica sin compromisos taxativos.³⁰

Tanto *Arraial do Cabo* (Mário Carneiro y Paulo César Saraceni, 1959) como *Carnaval* (Fausto Canel y Joe Massot, 1960) y *La creación artística: José Luis Cuevas* (Juan José Gurrola, 1965) se alzan como exponentes iniciales de la renovación cinematográfica en los respectivos países de origen.³¹ Este es uno de los motivos por los cuales fueron elegidos. No obstante, la construcción de dicho corpus acotado responde principalmente a tres factores. En primer lugar, estos cortos fueron escogidos por su escasa trascendencia como representantes de un cine moderno. Es decir que, con la excepción de las reflexiones de Glauber Rocha a propósito de *Arraial do Cabo* y su carácter de antecedente del *Cinema novo*, la historiografía no ha prácticamente abordado ni explorado a estos tres cortometrajes en tanto partícipes directos de la modernidad cinematográfica. En segundo lugar, la metodología utilizada para llevar adelante el análisis fílmico comparado implica un desarrollo extenso que resultaría imposible ejercitar en el marco del artículo si se tomara un grupo cuantioso de ejemplos. Es por ello que seleccionamos tan solo tres obras representativas de un estado de situación más amplio. El análisis textual, promovido por Jesús González Requena (1980) y Jacques Aumont (1983), se sustenta en la precisión del trabajo sobre la forma expresiva y la configuración de una descripción detallada para desentrañar los elementos significantes constitutivos del film. En tercer lugar, y en estrecha conexión con lo anterior, estos films breves condensan rasgos modernos comunes a las tres cinematografías, los cuales presentamos como rangos de contraste que serán examinados a continuación: las novedades en el plano semántico, la hibridación de modelos cinematográficos, la experimentación con los recursos narrativos y estéticos que brinda el dispositivo, y la utilización innovadora del sonido. En el apartado anterior hemos ubicado a estos ejemplos dentro de sus contextos de producción y en relación a la tradición cinematográfica particular en la que se encuadran. Los tres cortos son catalogados bajo la etiqueta de *documental* y se abocan a la reflexión de la sociedad y la cultura de sus naciones.

En cuanto al campo de sentido y la perspectiva socio-cultural y política adoptada, *Arraial do Cabo* se enfoca de forma crítica sobre las condiciones de vida de los pescadores del pueblo de Arraial do Cabo, emplazado en el litoral de Río de Janeiro. Allí el proceso de industrialización, con la llegada de la Fábrica de Álcalis y sus desechos tóxicos, colisiona con los modos artesanales de producción y determina el éxodo de los pescadores. Glauber Rocha declaró sobre este film que dio el puntapié para la transformación del cine a través de una revalorización de lo nacional no sólo en cuanto a los temas –

²⁹ Esta mixtura de materiales heterogéneos determina que el montaje sea el principio constructivo del film-ensayo.

³⁰ Antonio Weinrichter describe con precisión los recursos centrales adoptados en el cine-ensayo: “Un diferente encadenamiento entre planos y bloques, que sustituye el montaje metonímico y causal de la ficción por otro de orden asociativo y metafórico; una jerarquía distinta entre palabra e imagen, que invierta el ninguneo habitual de la primera; un proceso guiado por una estrategia discursiva personal y no por la causalidad narrativa” (2004: 98).

³¹ El primero fue producido por la compañía *Saga Filmes*, el segundo por el ICAIC y el tercero por la UNAM.

frente a la *chanchada* y su particular representación de la cultura popular– sino especialmente en relación al tratamiento de las formas expresivas (Sadoul, 1972). En *Carnaval* asistimos a una descripción espacial y ambiental del carnaval habanero. En principio su función era turística: invitar al extranjero a participar de las fiestas de la ciudad. Sin embargo, como expresa el propio director:

También tenía una intención política: mostrar un pueblo que goza en contra de las mentiras sediciosas del enemigo de afuera y mostrar la alegría del momento en comparación con la fingida alegría de los carnavales de otra época (Fausto Canel citado en García Borrero, 2007: 184).

Esta doble pretensión, que tensiona la tradición del pasado inmediato con los nuevos valores de la Revolución, podrá observarse en la estructura narrativa y plástica del relato. Finalmente, *La creación artística: José Luis Cuevas* 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 habían roto con la Escuela Mexicana de Pintura. Aquella estaba representada por el muralismo, caracterizado por un nacionalismo exacerbado y un espíritu revolucionario. En esta oportunidad, la renovación cultural de las artes plásticas es correlativa a la reconfiguración cinematográfica. El cine tematiza las innovaciones artísticas mediante la exploración de un campo semántico novedoso. De un modo análogo a la ruptura formal de la pintura –principalmente por medio de la abstracción y el neofigurativismo expresivo–, este corto combina el registro documental, la *performance* y la plasticidad de la imagen en contraposición al documental conservador, turístico y propagandístico de décadas anteriores.

No obstante, si bien la innovación en el terreno del sentido y de las implicancias políticas forman parte de la modernización del cine, uno de los aspectos centrales de la renovación se encuentra en la autorreflexión del medio expresivo a partir de la exploración del lenguaje fílmico. Y es en este punto donde hallamos variables en común entre los tres cortometrajes, aunque también marcadas diferencias. En principio, una primera divergencia se desprende de la estructura general de los cortos en relación a los modelos cinematográficos articulados. Mientras el caso mexicano y el ejemplo cubano integran y dispersan en el documental elementos de la ficción y/o del cine experimental, el film brasileño se conforma como un documental puro, aunque cierto estilo neorrealista por un lado, y poético por el otro, lo alejan del documental expositivo tradicional.³² Este se organiza en secuencias divididas por cortes abruptos y una voz *over* narradora esporádica que le imprime a las imágenes el enfoque crítico. Allí observamos a los pescadores durante el proceso de la pesca y la conservación de los peces, y el contraste con la maquinaria y la industrialización naciente.

³² Dentro del cine brasileño la hibridación de modelos cinematográficos en tanto recurso exacerbado de la modernidad quedaría relegado. Si bien la indagación estética estuvo presente, la búsqueda de un realismo crítico primó en este nuevo cine. Esto llevó a descartar cualquier elemento de ambigüedad que desviase la atención. Sin embargo, films desatendidos de la temática social sí recurrieron al desvanecimiento de las fronteras entre las tipologías fílmicas. Este es el caso de *Pápio* (Clauber Rocha, 1959), cortometraje experimental/ficcional donde por medio del relajamiento de la acción, el montaje, el encuadre y el movimiento autónomo de la cámara, un joven y una muchacha exteriorizan su perturbación psíquica a través de movimientos de expresión corporal.

La presencia de los niños y la atención particular sobre las mujeres, junto con un sentimentalismo exagerado en el tramo final del corto donde los trabajadores y operarios se distienden bebiendo y bailando son rasgos que emparentan al relato con el neorrealismo italiano en sus primeros tiempos. Sin embargo, el cuidado estético de los encuadres y el montaje, que convierten a las imágenes de los trabajadores en postales en movimiento, le otorgan al relato un sesgo conceptual de tipo poético.

En *Carnaval*, ya desde los créditos se plantea la duda acerca del *registro* que utilizará el film a lo largo del relato. El mismo se compone de figuras geométricas y destellos de colores proseguido de una animación de figuraciones de músicos y bailarines que sostienen pancartas con los nombres de los rubros técnicos que participan en el cortometraje. Al mismo tiempo escuchamos en la banda sonora típica música de carnaval cubano. Ahora bien, las primeras imágenes difieren casi por completo de aquella presentación. El corto comienza con un grupo de personas en la calle reunidas alrededor de un mago que lleva a cabo su repertorio. La escena se constituye a través del registro documental de dicha situación por medio de una cámara que sigue al artista y la toma de sonido directo que incluye los murmullos de la gente y el ruido de los automóviles. Luego el mago convoca, para su próximo truco, a un hombre y a una mujer del público. Al finalizar este número la muchacha se aleja y la cámara focaliza en su partida. La secuencia siguiente nos inserta de lleno en el ámbito del carnaval y allí aparece nuevamente el personaje masculino del inicio que busca y localiza a la muchacha. A partir de entonces el relato intercala imágenes –y un acompañamiento musical– del carnaval junto con planos de la pareja a la cual vemos conversar, caminar, comer, detenerse frente a los fuegos artificiales, bailar junto a otras personas. A medida que avanza el film el estatuto ficcional de la acción cobra mayor protagonismo. Luego de perderse el uno al otro, el hombre recorre la ciudad en búsqueda de dicha mujer hasta que finalmente, al amanecer, la encuentra en un autobús al cual sube. En resumen, se trata entonces de un documental con escenas observacionales –sin la presencia de una voz narradora– que articula de forma difusa un drama ficcionalizado, el cual termina por imponerse.

Por último, *La creación artística: José Luis Cuevas* es el más ecléctico y experimental de los tres en cuanto a la hibridación de modelos cinematográficos. El cortometraje se inicia con una escena de ficción atravesada por la intervención de la imagen mediante el viraje a negativo de la misma. Allí un hombre corre sin razón alguna dentro de un supermercado hasta que es presuntamente asesinado por una cajera, hecho no consumado ante el congelamiento del fotograma. Acto seguido, los créditos se inscriben sobre pinturas y dibujos de José Luis Cuevas, artista que protagoniza esta suerte de ensayo fílmico. El relato intercala escenas puramente ficcionales como las del prólogo con otras de tipo performáticas en las que el propio Cuevas *dramatiza* un tópico puntual como la muerte o la obsesión. Estas temáticas luego serán retomadas en las obras de arte. Asimismo se articula la exhibición documental del proceso creativo del pintor y sus cuadros e imágenes del registro de una realidad social que rozan los límites entre lo documental y el simulacro. Dicha heterogeneidad de materialidades y estilos es guiada por una voz *over* impersonal que concede información en torno a la vida de Cuevas y sobre la forma de composición de su obra plástica, la voz *over* del artista que otorga cuerpo al relato de su experiencia y un montaje dinámico que articula los diversos fragmentos. En este

sentido, el enfoque conceptual, la vinculación asociativa entre los diferentes bloques, la realidad social en tanto punto de partida para la creación artística y el abandono de la causalidad narrativa como modo de vertebrar el relato convocan a “establecer el proceso de reflexión en las imágenes” (Català Doménech, 2005: 144), mecanismo propio del cine-ensayo o al menos de segmentos ensayísticos al interior de films que exceden esta tipología.

En segunda instancia abordamos concretamente la experimentación estética que realizan los tres ejemplos con los recursos narrativos, fílmicos y plásticos que brinda el medio cinematográfico. En *Arraial do Cabo*, como bien anticipamos, la cámara adopta un estatuto observacional combinado con un montaje dinámico que culmina en la presentación de postales en torno al trabajo y los modos de vida de los pescadores del pueblo –los niños jugando, las mujeres cosiendo, los hombres pescando–. No obstante, esta particular *mirada* no se construye de forma distanciada sino que los diversos tipos de emplazamientos empleados le imprimen una carga mayor de expresividad y sentimentalismo a las imágenes. Por ejemplo, nos referimos a los encuadres cerrados sobre los pies descalzos de los pescadores, la cámara baja para tomar a los niños, los primerísimos primeros planos de las manos de las mujeres planchando la ropa y salando el pescado, y los primeros planos extendidos de los rostros expresivos de los trabajadores al finalizar la jornada laboral. A su vez, remarcamos dos escenas puntuales que están edificadas a partir de la autoconciencia enunciativa. La primera se trata de un montaje corto y rítmico con encuadres fragmentarios sobre los pescadores y sus herramientas en el acto mismo de la pesca. Esta cierra con una imagen poética de los peces aleteando entre las redes. Aquí el carácter plástico y conceptual de las imágenes se posiciona por encima del desarrollo narrativo del film. La segunda consiste en una serie de planos en picado y contrapicado de los operarios industriales que miran a cámara, la cual sigue el desplazamiento de los mismos al interior de un montacargas. La composición hermética y oscura de la escena, junto con un cambio rotundo en la banda sonora, contrastan con el espacio abierto y luminoso de la playa en donde son retratados los pescadores. En definitiva, si bien hay una progresión narrativa en el desarrollo y la mostración del proceso laboral en su conjunto, la puesta en escena del valor del pescador y la postura crítica frente a la amenaza de la compañía industrial –que afecta el trabajo del pescador con la contaminación de las aguas– son efectuadas por medio de la conformación plástica, poética y conceptual de las imágenes, gracias al montaje y a la cámara.

Carnaval propone como máximo procedimiento estético moderno el ya destacado entrelazamiento entre el documental y la ficción. Sin embargo, paradójicamente, la conjunción de estos dos componentes puede dejar entrever también ciertos aspectos de un cine más tradicional: el documental turístico y la historia romántica. De acuerdo al director del film, desde una lectura contemporánea podría llegar a comprenderse “al documental como un entretenimiento amable e ingenuo, una ligera historia de amor en un carnaval que tiene más del Hollywood de los años 50 que de Dziga Vertov” (Fausto Canel citado en García Borrero, 2007: 184-185). Ahora bien, una mirada atenta permite rescatar elementos novedosos en ambos modelos que, en su articulación, quiebran los moldes ya establecidos. Como hemos comentado, el film se organiza en torno a registros observacionales de la música y el baile del carnaval habanero, y el seguimiento a la pareja que empieza

a entablar una relación. El pasaje de uno a otro comienza siendo difuso hasta que finalmente la ficción termina por englobar al registro documental, aunque el mismo no desaparece. Y en ese tránsito ciertos recursos que sobresalen consiguen mantener la tensión entre los dos polos. En primer lugar, mencionamos varias tomas subjetivas del protagonista en su búsqueda inicial de la muchacha. Estas nos devuelven imágenes del carnaval que bien podrían responder al registro documental del mismo y no al entramado dramático-ficcional del cual pretenden desprenderse. Por otro lado, dentro del rescate de escenas típicas de carnaval se suceden imágenes cuya composición trasciende el mero registro documental. Estas se erigen como motivos visuales de corte experimental que se incorporan como transición a las escenas propiamente ficcionales. Señalamos en esta línea los primeros y primerísimos planos de personas con máscaras gigantes y los encuadres cercanos sobre músicos en donde las figuras se desenfocan. De esta forma las imágenes se convierten en cuadros pictóricos en los cuales prima el carácter plástico. Por último, en el tramo final donde la ficción sale a la superficie, la puesta en escena hace un cambio rotundo que rompe con la estética adoptada previamente: el personaje deambula por las calles oscuras acompañado de una música empática diferente a la del carnaval.

La creación artística: José Luis Cuevas emplea una multiplicidad y heterogeneidad de recursos para vincular las escenas experimentales, de ficción y de registro documental. En la secuencia inicial del prólogo ya analizado la puesta en negativo de la imagen le concede a esta un carácter totalmente experimental que transforma a las figuras humanas en seres deformes. A su vez, el movimiento rápido y constante de la cámara junto con el plano congelado de la mujer en el instante mismo del intento de asesinato colaboran en el desconcierto acerca del rumbo del film. Luego de los créditos emplazados sobre las pinturas de Cuevas sobreviene un montaje de imágenes fijas del artista en diferentes situaciones solitarias y de relaciones interpersonales. Estas funcionan como modelo de realidad para futuros bocetos que se inscribirán en el lienzo. Posteriormente, y bajo la guía rectora de la voz narradora, se articulan escenas que registran el proceso creativo del pintor con otras de carácter performático donde Cuevas representa, reconstruye y simula aquellas situaciones que inspiran y proporcionan el material imaginativo de las obras plásticas. Entonces, por ejemplo, la imagen se acelera y cambia el eje de la cámara al hablar de las obsesiones y manías del artista. O asimismo el pintor simula su muerte atropellado por un tren para luego transportar al lienzo esa misma acción imaginada. Otro procedimiento interesante surge en el momento en que la propia voz de Cuevas relata la historia de su infancia, puesto que la expresión de sus palabras se traduce en imágenes ficcionales de los hechos narrados. Por otra parte, el montaje de pinturas y dibujos del artista ocupa un espacio importante en el film. En estos tramos la cámara se aproxima a las obras, las recorre y las fragmenta. Por último, dos tipos de imágenes resultan llamativas. Por un lado, registros semi-documentales de la realidad social que se utilizan como símbolos para sus pinturas –locos, prostitutas, deformes–. Por el otro, imágenes autobiográficas recreadas que se conforman como simulacros y metáforas de su historia de vida. En ellas el propio Cuevas es acompañado de enfermeras y juntos representan y simbolizan una enfermedad diagnosticada en su niñez, la cual ha determinado el matiz de su arte plástico.

Finalmente, rescatamos una variable poco examinada en el análisis fílmico que también puede ofrecer innovaciones estéticas: el sonido. En los tres cortometrajes podemos hallar ejemplos de una utilización particular y autónoma de la banda sonora, aunque en algunas oportunidades el acompañamiento musical tradicional también está presente. En el film brasileño, si bien esta funciona en tanto complemento de la imagen, es interesante el rol de los sonidos de percusión a la par de las imágenes de las máquinas y de los operarios industriales. Estos sostienen la tensión y marcan el contrapunto con las escenas de los pescadores secundadas por una música convencional. Allí, junto a los tambores, es posible oír sonidos metálicos disonantes. Ingenioso es asimismo el modo de emplear la faceta sonora en la película cubana. En este caso, la ausencia de la palabra hablada entre la pareja y la presencia casi constante del sonido ambiente vislumbran un efecto singular. El ruido de las bocinas, el murmullo de la gente y el sonido de percusión en la construcción de la banda sonora, que enmudecen por completo a los personajes, posibilitan mantener durante gran parte del relato a la ficción y al documental siempre en los bordes. En última instancia, el corto mexicano explota esta materia expresiva mediante la incorporación de música concreta que entremezcla sonidos disonantes con susurros y balbuceos sobre las imágenes de las obras plásticas y durante las escenas performáticas, en concordancia con los tópicos sugeridos.

CONCLUSIONES

A lo largo del presente artículo hemos intentado desarrollar y demostrar dos grandes premisas: el rol activo del cortometraje en el germen del cine moderno latinoamericano en países con tradiciones cinematográficas heterogéneas y la productividad del modelo documental en la renovación expresiva y semántica de la modernidad. Para llevar a cabo tales objetivos escogimos los cines de México, Brasil y Cuba. En primer término examinamos la conformación diferenciada de la industria fílmica en México –dominante en los años treinta y cuarenta– y en Brasil –respuesta tardía en los cincuenta–, así como los intentos fallidos en Cuba hasta la Revolución de 1959 y la creación del ICAIC. A pesar de esta disímil constitución pudimos observar, en un segundo apartado, cómo hacia finales de los años cincuenta el cortometraje documental, que hasta entonces se movía mayormente entre la función turística y la tarea pedagógica-propagandística, comenzó a trabajar sobre temáticas sociales y culturales desde una perspectiva crítica y reflexiva, a través de la innovación del lenguaje fílmico. En este punto realizamos un repaso por las producciones documentales breves más novedosas de las tres cinematografías que se erigieron como precursoras del cine moderno de cada nación. En una tercera sección abordamos los caracteres potenciales del cortometraje y los rasgos del documental que posibilitaron sostener la renovación expresiva moderna, como por ejemplo el bajo presupuesto, la marginalidad, la libertad en el uso de las formas expresivas, la condensación de los tiempos y la efectividad en la relación con el receptor. Finalmente seleccionamos un cortometraje de cada país con el fin de efectuar un análisis textual comparado teniendo en cuenta ciertos rangos de contraste que nos permitieran asentar las marcas del cine moderno: el entrelazamiento de modelos cinematográficos, el acercamiento novedoso hacia temáticas sociales y culturales, la experimentación estética del lenguaje y la utilización innovadora del sonido.

En definitiva, esta investigación resulta pertinente para el campo de estudios sobre cine puesto que, por un lado, le concede al cortometraje una posición central en la gestación del cine moderno latinoamericano; y por el otro, devela a partir del análisis textual comparado las marcas estéticas renovadoras comunes del documental en los inicios del proceso dentro de la región. Frente a la historiografía tradicional que sostiene la importancia del documental en la comunión del cine latinoamericano –como vehículo de acción– a finales de los años sesenta en el contexto de radicalización política, nuestra propuesta se encuadra en los estudios que remontan el afianzamiento de los enlaces a los años cincuenta (Pick, 1993; Flores, 2013) en donde el cortometraje documental manifestó una voluntad extraordinaria de reconfiguración temática, política y expresiva. No obstante, y como bien sostiene Paranaguá, el sentido de *lo clásico* y *lo moderno* no puede ser entendido de forma homogénea en toda Latinoamérica. Es por ello que, aunque hayamos encontrado parámetros estéticos frecuentes en los tres cines, la transición a la modernidad se ha llevado a cabo de forma diferente en cada caso. En uno los dos modelos conviven, si bien están en tensión –lo turístico y lo político, la simpleza y la hibridación de las formas en *Carnaval*–; en otro la revalorización temática de lo nacional y su perspectiva crítica se colocan por encima de la autoconciencia enunciativa –*Arraial do Cabo*–; y en el corto mexicano la forma ensayística y autorreflexiva instala rotundamente al film en el seno del cine moderno. Es cierto que estamos considerando sólo un ejemplo fílmico –aunque en cierto modo representativo– de cada cinematografía. Sin embargo, esta observación es igualmente válida tanto como si tomáramos un corpus más amplio: el análisis comparado es útil siempre y cuando no se pierda de vista la configuración singular de los cines nacionales.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1988). *Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, Vol. II. México. México DF.: Fundación Mexicana de Cineastas, AC.
- AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain, MARIE, Michel y VERNET, Marc (1983). *Estética del cine*. París: Paidós.
- BENET, Vicente José (2008). *La cultura del cine: introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- BERGESE, Mariangel, POZZI, Isabel y RUIZ, Mariana. “Anatomía de cuerpos menudos. Sobre el pasado y el presente del cortometraje nacional”. *Ossessione* 1 (1997).
- CASARES RODICIO, Emilio (2011). *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor.
- CATALÀ DOMÉNECH, Joseph M. “El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva”. *Archivos de la Filmoteca* 34 (2000): 79-97.
- CATALÀ DOMÉNECH, Joseph M. (2005). “El film-ensayo y vanguardia”. Torreiro, Casimiro y Cerdán, Josexo (eds.). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra: 109-158.
- CUMANÁ, María Caridad y PIÑERA, Walfredo (1999). *Mirada al cine cubano*. Bruselas: OCIC.
- ELENA, Alberto y DÍAZ LÓPEZ, Marina (eds.) (1999). *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*. Madrid: Alianza.
- FERNÁNDEZ, Lola y VÁZQUEZ, Montaña (1999). *Objetivo: corto. Guía práctica del cortometraje en España*. Madrid: Nuer Ediciones.
- FLORES, Silvana (2013). *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- FLORES, Silvana. “Escritos breves: testimonios audiovisuales de Brasil”. Cossalter Javier (ed.) Dossier el cortometraje documental latinoamericano en los años sesenta y setenta”. *Imagofagia* 12 (2015).
- GARCÍA BORRERO, Juan Antonio (2007). *Cine cubano de los sesenta: mito y realidad*. Madrid: Libros de ultramar.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1986). *Historia del cine mexicano*. México DF: Secretaría de Educación Pública.
- GAUTHIER, Guy (1984). “Le documentaire narratif”. *Cinémas et Réalités*. Travaux XLI: Université de Saint-Étienne. [“El documental narrativo. Documental/Ficción”. *Cine Documental* 7 (2013): 144-162. Trad. Elida Márquez].
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. “Film, texto, semiótica”. *Contracampo* 13 (1980): 51-61.
- GONZÁLEZ ZARANDONA, José Antonio (2005). *La historia del cine experimental*. Tesis. Puebla: Universidad de las Américas.
- KING, John (1993). *El carrete mágico: Una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: TM Editores.
- LUSNICH, Ana Laura. “Pasado y presente de los estudios comparados sobre cine latinoamericano”. *Comunicación y Medios* 24 (2011): 25-42. DOI: 10.5354/0719-1529.2011.19892

- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (1987). *Le cinema bresilien*. París: Editions du Centre Pompidou.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: FCE.
- PÉCORÁ, Paulo (2008). “Algunas reflexiones sobre el cortometraje”. RUSSO, Eduardo (comp.). *Hacer Cine: Producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós: 377-387.
- PICK, Zuzanna (1993). *The New Latin American Cinema. A Continental Project*. Austin: University of Texas Press.
- PLANTINGA, Carl (2009). “Documentary”. *The Routledge Companion to Philosophy and film*. New York: Routledge.
- SADOUL, Georges (1972). *Historia del cine mundial, desde los orígenes*. México D.F.: Siglo XXI editores.
- SCHUMANN, Peter (1987). *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Legasa.
- SORANZ GONÇALVES, Gustavo. “Panorama do documentário no Brasil”. *DOC On-line. REVISTA DIGITAL DE CINEMA DOCUMENTÁRIO* 1 (2006): 79-91.
- WEINRICHTER, Antonio (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.