

**Introducción: El cortometraje documental en Latinoamérica. Relegado en la historia del cine, efectivo en el campo de juego**

por Javier Cossalter\*

*Dedicado a la memoria de Humberto Ríos,  
exponente ineludible del cine de cortometraje documental y  
político latinoamericano.*



El cine nació en la medida de corta duración debido al metraje de las bobinas. Sin embargo, resultaría –o quizás no– conflictivo etiquetar estos primeros films como cortometrajes, un término que comenzó a utilizarse con énfasis conforme se establecía el canon “largometraje de ficción” a partir de la segunda década del siglo pasado. Aplazado a los márgenes, el cortometraje encontró escasas posibilidades dentro de los circuitos comerciales, desarrollando diversas modalidades productivas y estéticas, así como también diferentes funciones culturales y sociales.

Los años cincuenta y sesenta fueron momentos de cambio y transformación en el campo cultural a nivel global, y el cine no fue ajeno a ello. El cine de posguerra y las llamadas Nuevas Olas promovieron la renovación tanto de las temáticas abordadas como de las formas expresivas. El cortometraje se erigió en un estandarte de tal renovación. Las décadas del sesenta y del setenta en Latinoamérica constituyeron un período de gran efervescencia social así como de renovación estética y cultural. La Revolución Cubana y el cruce con los nuevos cines modernos generaron una matriz de representación común, observable en cierto cine de carácter social.<sup>1</sup> La lucha frente al dominio imperialista, junto con la denuncia de la miseria y la explotación –y el rescate de la identidad nacional, entre otros tópicos– ocuparon una posición importante en los debates políticos y artísticos del momento. Los sucesivos golpes de estado y las dictaduras instaladas durante estas décadas en la mayoría de los países de la región impulsaron el desarrollo de un cine contrainformativo y de denuncia. En este sentido, la preferencia por la práctica documental en las cinematografías de la región marcó el rumbo de un cine comprometido con las circunstancias sociopolíticas, lo que expone cierta realidad pero propone al mismo tiempo intervenir en esta a partir de recursos enunciativos autoconscientes que rozan –en muchos casos– la innovación y la experimentación del lenguaje fílmico. De este modo, el cortometraje –por sus facilidades económicas y técnicas, sus potencialidades estéticas y su eficacia en la relación con el receptor– se convirtió en el principal vehículo de

---

<sup>1</sup> Esta matriz narrativa-expresiva –en donde la instrumentación política del medio cinematográfico se conjugó con la renovación estética del lenguaje emprendida por los cines modernos europeos– estableció un vínculo estrecho entre recursos narrativos y enunciativos innovadores y un ideal revolucionario. En este sentido, seguimos a Susana Velleggia (2009), puesto que afirma que en el cine político confluyeron tres grandes movimientos de la historia del cine: el cine soviético clásico –que brinda un marco temático y formal de un cine comprometido y autoconsciente–; el neorrealismo italiano –que introduce la temática de lo real vinculada a lo coyuntural y la visibilidad de un sujeto social prácticamente ausente en la imagen fílmica hasta el momento–; y el cine de autor francés –de donde proviene la subjetividad en el relato. Para aproximarse a un estudio comparado de dicha matriz en el cine argentino, boliviano, chileno, cubano y uruguayo de los años sesenta y setenta, ver Cossalter, Javier (2014), “Huellas enunciativas y autoconciencia narrativa en la representación de los procesos revolucionarios y revueltas antiimperialistas en el cine latinoamericano de la modernidad”, en Lusnich, Ana Laura, Pablo Piedras y Silvana Flores (eds.) *Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región*, Buenos Aires: Imago Mundi.

promoción y difusión de esta corriente que puso su foco de atención en la realidad social inmediata, y cuya efectividad excedió las diferencias ideológicas de los gobiernos de turno. En algunas cinematografías el carácter de experimentación cobró un protagonismo singular dentro del cortometraje documental, que sin embargo –de uno u otro modo– ha estado presente en todo el cine político del período.

Ahora bien, a pesar de esta profusión de cortometrajes de carácter innovador y contestatario, la(s) historia(s) del cine –de y sobre Latinoamérica– no le ha(n) dado un lugar preponderante en sus escritos; papel destacado que sí ha tenido en la Historia. De hecho, el cortometraje en sí –como práctica, discurso y medio de expresión con cierta autonomía– ha sido escasamente reseñado como tal –aludido o señalado, sin reflexión sobre su uso– en las historias globales; encontrando algunos contraejemplos y pocos estudios íntegros sobre el corto. Surgen entonces ciertos interrogantes: ¿Por qué motivo ha tenido el corto un espacio reducido en las consideraciones históricas? La preponderancia del aspecto económico, industrial y comercial del largometraje en el cine a nivel mundial, ¿ha sido un factor determinante en la posición del cortometraje dentro de las historias narradas? Es decir, la función del cortometraje como escuela de formación, ¿ha obturado la reflexión sobre las potencialidades estéticas, políticas y comunicativas de dicho medio expresivo? A su vez, la preponderancia del registro documental en el cine político latinoamericano del período estudiado, ¿no ha acaparado la atención en los análisis teóricos, olvidando estos la eficacia que la forma breve le ha brindado a esta corriente, en tanto soporte e inmediatez en su captura del receptor?

Revisemos a grandes rasgos la escena. En Argentina, la obra de José Agustín Mahieu (1961) es el único trabajo dedicado de forma exclusiva al cortometraje. Sin embargo, como puede evidenciarse en la fecha de su concepción, el mismo fue escrito sobre la marcha y el desarrollo del film breve en este país. Solo pudo contemplar los primeros años de experimentación y renovación en el

lenguaje, la relación con las escuelas de cine y los cineclubs, la lucha por un lugar en la industria; empero, no ha podido englobar la tendencia documental más combativa surgida luego del golpe de estado de 1966. Por otra parte, historias generales como las de Di Núbila (1959) o España (2005) encaran la situación del cortometraje en relación a la ley de cine de 1957, dedicándole un pequeño apartado. España, asimismo, reconoce al cortometraje como formativo y nombra a los principales films realizados por los más importantes directores de la modernidad local, previo ingreso al largometraje. No obstante, si bien el corpus de cortos de carácter político supera ampliamente la cantidad de films de largometraje, en los escritos sobre cine político –Mestman (2010); Velleggia (2009); Getino y Velleggia (2002), por citar algunos– se pone de manifiesto la importancia del cine documental como base para un cine revolucionario, pero no se hace hincapié en la eficacia del cortometraje para llevar adelante dichos objetivos.

En Brasil, por ejemplo, *História do Cinema Brasileiro* (Ramos, 1987) está dividido por autores y solo menciona cortometrajes de ciertos directores como Glauber Rocha, así como señala una serie de cortos documentales luego reunidos en el largo *Brasil Verdade* (1968). No hay de este modo un apartado dedicado específicamente al cortometraje. En contraposición, el texto de Miriam Alencar (1978) está abocado a los festivales y otras andanzas del cortometraje en Brasil. Señala los films premiados entre 1965 y 1970 en el *Festival Brasileiro do Cinema Amador em 16 mm* y los premios en el *Festival Brasileiro de Curta-metragem em 35 mm* –en los años 1971, 72, 73, 75 y 77. Luego desarrolla la importancia de los festivales de cortometraje y analiza las leyes que regulan la exhibición del corto en Brasil –las legislaciones específicas y la reglamentación del corto.

El caso de Cuba es bastante particular. Rescatamos tres trabajos que toman el cine de cortometraje dentro del estudio general de la cinematografía, pero en sus argumentos el metraje no tiene un lugar destacado. En *Rehenes de la*

*sombra: Ensayos sobre el cine cubano que no se ve*, Juan Antonio García Borrero (2002) estudia el cine cubano sumergido, conformado ampliamente por cortometrajes. Al final del ensayo se incorpora una lista de films donde figura la duración de cada uno. El texto de Jorge Luis Sánchez González (2010), dedicado al movimiento cubano de cine documental, trabaja alrededor de varias obras de cortometraje –comprobable a partir de las fichas técnicas ubicadas en las páginas finales. Sin embargo, no hay una reflexión sobre ello. Por último, en el catálogo *ICAIC (1959-2009). 50 años de cine cubano en la revolución. Selección retrospectiva* (2009) se menciona la labor de Santiago Álvarez como director del Departamento de Cortometrajes entre 1961 y 1967 y se evalúan como positivos sus primeros cortos, a diferencia de las posteriores obras de larga duración. No hay más alusión al corto, aunque pareciera que el término “documental” funcionara como sinónimo de “cortometraje”. La filmografía final del catálogo advierte como categorías las de “ficción” y “documental”, encontrando dentro de esta última una cantidad muy superior de metraje breve por sobre el largo. En definitiva, lo que estaría ausente es la reflexión sobre la importancia del metraje, hecho que quizás se dé por sentado.

En el libro de Jacqueline Mouesca sobre el documental chileno (2005) sucede algo similar que en el ejemplo cubano: se trabaja sobre el registro documental, analizando y señalando obras de cortometraje sin explicitarlo ni reflexionar sobre sus particularidades.

En la historia global del cine uruguayo escrita por Osvaldo Saratsola (2005) se destinan tres páginas al recorrido sobre los distintos tipos de cortometraje en la historia del cine uruguayo, con ejemplos. Se menciona el primer noticiario uruguayo en 1936; el lugar secundario de los cortos uruguayos en los cines regulares desde esa misma fecha; y los cortos documentales que registraban tensiones en los años sesenta. Luego, *Historia y filmografía del cine uruguayo* (1988) se divide en una serie de notas acerca de la historia del cine uruguayo y un catálogo sobre la filmografía de largometrajes desde 1923. Si bien aparecen

mencionados los cortometrajes en la primera parte, luego son descartados en el catálogo al incluir solo los largometrajes como representantes del cine nacional.

La *Breve historia del cine mexicano* de Emilio García Riera (1998) consiste en un extenso libro con apartados bien detallados y especializados. Sin embargo, consagra únicamente dos páginas al medio y cortometraje de los años sesenta, mencionando el nombre, el director y el año de dichas producciones fílmicas.

En Venezuela, *Panorama histórico del cine en Venezuela (1896-1993)* (1997) incorpora tres páginas sobre el cortometraje. Comienza en 1960 con el “cortometraje tradicional”, tocando temas de cine político, testimonial y film de arte. Luego menciona ciertas instituciones que tuvieron alguna relación con el metraje breve: la Oficina Central de Información, que ha respaldado la producción de cortos; el Movimiento Renovación Universitaria de 1968; y el Centro de Cinematografía de la Universidad de Zulia, donde se señalan los nombres de los directores y las obras realizadas. Por otro lado, encontramos un libro íntegro sobre el cortometraje en este país, escrito por Iván Zambrano (1984). Se analiza la situación de los cortos críticos y militantes hacia 1965 y los cortos con mejoras en la concepción, la forma y el lenguaje a mediados de los años setenta. A su vez, el texto contiene un índice alfabético de películas; un índice de autores y un índice de producción por año –de 1967 a 1983. Luego, cada corto dispone de una ficha técnica y una breve sinopsis. Asimismo, se añaden los premios otorgados al cine nacional de cortometraje por el Concejo Municipal del Distrito Federal.

En la bibliografía del cine peruano relevamos –al menos– una historia global y un escrito particular sobre el cortometraje. En el primero, Ricardo Bedoya (2009) desarrolla apartados específicos para el film breve en el período 1972-1992. Analiza los cortometrajes iniciales y la rentabilidad de los mismos favorecida por la baja cotización del dólar norteamericano –menciona autores y

ejemplos. Luego, trabaja en torno a los cortometrajes de los años ochenta y la saturación de los mismos al tiempo que aparecen nuevos nombres. Al final se adjunta un anexo sobre cortometrajes y documentales de los años cincuenta y sesenta, indicando director, título y año junto con otros datos informativos. En *Breve encuentro: una mirada al cortometraje peruano* (2005), el mismo autor plantea la importancia del cortometraje peruano en los años setenta y ochenta, y señala ciertas cuestiones institucionales y legislativas –la actividad del Foto cineclub del Cuzco y la ley de marzo de 1972 en cuanto a los incentivos tributarios y la obligación de proyección, entre otras.

El trabajo sobre el cine boliviano de Mesa, Palacios y Sanjinés (1979) atiende a los cortos realizados por el Grupo Ukamau, señala el período 1953-1956 como el más prolífico en cuanto al número de cortometrajes e incorpora una bio-filmografía de realizadores bolivianos, mencionando los cortometrajes y largometrajes que realizaron cada uno de ellos. Por otra parte, Alfonso Gumucio-Dagrón, en su *Historia del cine boliviano* (1983), destaca principalmente los noticiarios del Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB) y le dedica un apartado de cuatro páginas al cortometraje producido por el ICB, mencionando algunos cortos e incorporando una descripción de los films y del contexto de producción de los mismos. Asimismo realiza un análisis minucioso y detallado del corto *Revolución*, uno de los exponentes máximos del corto documental boliviano del período. En el resto del trabajo también son mencionados muchos cortometrajes de figuras reconocidas como Jorge Ruiz, Augusto Roca y Jorge Sanjinés, pero dentro del marco del cine nacional generalizado.

Por último, aclaramos que a pesar de no haber sido relevada toda la bibliografía existente sobre los cines latinoamericanos del período –trabajo pendiente por demás pertinente e indispensable–, este sería el cuadro general sobre la temática abordada: breves menciones en las historias globales y algunos trabajos puntuales.

La idea de constituir este Dossier nació entonces de la ausencia de un estudio integral que profundizara el panorama general del cortometraje documental en Latinoamérica en las décadas del sesenta y setenta, atendiendo a las especificidades contextuales de cada cinematografía analizada. El resultado de este trabajo devino de una convocatoria realizada dentro de la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa), a partir de la cual se ha seleccionado un artículo para cada uno de los siguientes países: Argentina; Bolivia; Brasil; Chile; Cuba; México; Perú; Uruguay y Venezuela. RICiLa fue creada a fines del año 2011 –en el marco de un proyecto de investigación internacional financiado por la Fundación Carolina de España– y sus socios honorarios son los investigadores brasileños Ismail Xavier y Paulo Antonio Paranaguá. El objetivo principal consiste en la producción y circulación de conocimientos entre los miembros de la Red, focalizada en los estudios sobre cine latinoamericano a través de métodos comparados, indagando en las especificidades de cada cinematografía así como también en los aspectos comunes. El editor de este Dossier desempeña la función de Secretario general de la Red, y junto con la Dra. Ana Laura Lusnich –una de las principales impulsoras de RICiLa– han incentivado desde su creación la participación activa de sus integrantes a través de la difusión de los proyectos de investigación individuales y grupales; la realización del *II Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine y audiovisual: Perspectivas interdisciplinarias. Debates del cine y de la historia* (2012); la edición de las Actas de dicho evento (2013) y la convocatoria de este trabajo monográfico (2014).

Con el propósito de otorgarle al Dossier una unidad y coherencia internas, hemos planteado tres ejes sobre los cuales cada trabajo –de modo diverso– hará hincapié: 1) La posición del cortometraje dentro de la cinematografía nacional; 2) la relación del corto con el Estado (de oposición u apoyo-propaganda); 3) las especificidades locales en el cruce con las apropiaciones foráneas.

En “Narrativas descolonizadoras en una muestra de cortometrajes en Venezuela”, Claritza Arlenet Peña Zerpa, José Alirio Peña Zerpa y Mixzaida Yelitza Peña Zerpa trabajan las estrategias descolonizadoras –frente a los gobiernos de turno– en el cortometraje documental venezolano de las décadas del sesenta y setenta, a través del análisis detallado de cinco textos filmicos pertenecientes a dos grupos particulares de realizadores: los académicos de la ULA y los profesionales. La liberación de los sectores oprimidos como punto de contacto entre ambos es el puntapié para entrever las diferencias enunciativas, narrativas y temáticas específicas de cada tendencia, insertadas en el contexto más amplio de un cine político a nivel regional –condensado en la Primera Muestra de Cine Documental Latinoamericano en Mérida (1968).

Desde una perspectiva más histórica, Alfonso Gumucio-Dagrón da cuenta, en “Un arma cargada de futuro. Transiciones políticas y estéticas en el cortometraje documental boliviano de los años sesenta y setenta”, de las tendencias del corto documental en Bolivia, en un contexto minado por regímenes militares represivos. El autor realiza una distinción entre los cineastas que en los años sesenta comulgaban con el Nuevo cine latinoamericano y los nuevos realizadores que, a partir de un cambio tecnológico en los años setenta –entre otros factores–, radicalizaron sus propuestas políticas adoptando estrategias comunitarias. En este sentido, Alfonso se detiene en el accionar de autores reconocidos como Jorge Ruiz, Jorge Sanjinés, Augusto Roca, Alfredo Ovando, pero también menciona las obras de innumerables cineastas que dejaron su huella en dicho país. Asimismo, pone en contexto al cine boliviano dentro del desarrollo político y cinematográfico de la región.

En relación al texto referido a la cinematografía uruguaya, “Modernidad y política en el documental uruguayo: estrategias cinematográficas de una escena inaugural”, Cecilia Lacruz se posiciona por fuera de la bibliografía tradicional que enfoca la contraposición al imaginario hegemónico del país en

los films de finales de los años sesenta, para centrarse en dos cortometrajes documentales de principios de la década –*Como el Uruguay no hay* (Ugo Ulive, 1960) y *La ciudad en la playa* (Ferruccio Musitelli, 1961)–, y rastrear allí el germen de la politicidad, la reflexión modernista y la ruptura del cine para con el imaginario instalado –y los organismos oficiales–, tanto en el ámbito institucional como en el campo de la producción independiente. A partir de la puesta en contexto del panorama fílmico nacional, la autora realiza un análisis textual exhaustivo de los dos cortos señalados, teniendo en cuenta el plano formal y el nivel semántico.

Por otro lado, el artículo de Javier Ramírez titulado “Cortometraje documental mexicano, años sesenta: las vías de la politización”, estudia la conjunción del cortometraje y el documental en el cine independiente mexicano de los años sesenta –joven generación formada en el cineclub y en contacto con los noticiarios, por fuera de la industria fílmica–, resaltando la experimentación y la politización. Para ello, toma en consideración cuatro momentos dentro de este amplio panorama: lo documental en el cine de ficción; la tendencia pedagógica con la participación de la Universidad de México; el cruce del cine y la plástica a través de la experimentación formal; la politización a partir del movimiento estudiantil del 68 y el cine de contenido social de la Universidad. El análisis cinematográfico se entrecruza con un despliegue fáctico-contextual minucioso.

La experimentación, el compromiso político y la participación universitaria son factores también analizados en el trabajo escrito por el editor del Dossier, pero con el foco de atención en un corpus de cortos documentales netamente políticos en la Argentina de los años sesenta y setenta. “Testimonio, contrainformación y denuncia: el corto documental en Argentina en los años sesenta y setenta”, lleva a cabo un análisis textual de nueve cortometrajes realizados por fuera de la industria cinematográfica, bajo el amparo de las escuelas de cine dependientes de Universidades Nacionales y los grupos de realización clandestinos. El carácter contestatario de estas obras –la lucha

contra la opresión, el hambre y la dependencia imperialista— frente al gobierno autoritario desplegado a partir de 1966, es articulado con elementos innovadores provenientes de los nuevos cines europeos, y en estrecha ligazón con exponentes similares en algunos países de la región.

La importancia del rol universitario estará presente a su vez en el trabajo de Luis Horta Canales, “La subversión de las imágenes: la producción de cortos documentales en la Universidad de Chile y su rol en la renovación del cine nacional 1960-1965”. El autor pone el énfasis en la producción de cortometrajes documentales dentro de la sección de “Cine Experimental” de la Universidad de Chile —en dos etapas diferenciadas—, para marcar allí el antecedente inmediato del Nuevo Cine Chileno que se desarrollará a partir de la segunda mitad de los años sesenta. Cinco cortometrajes serán abordados con el objetivo de desentrañar el carácter exploratorio y experimental de las producciones, pero también la puesta en relieve de temáticas como la idea de nación, el rescate de los pueblos originarios y el paisaje como identidad cultural; tópicos que frecuentará el nuevo cine local y latinoamericano del período posterior.

De un modo similar, Silvana Flores, en su trabajo “Escritos breves: testimonios audiovisuales de Brasil”, se centra en dos cortometrajes documentales iniciales de Joaquim Pedro de Andrade para analizar la renovación del cine brasileño que prontamente desembocaría en el Cinema Novo. Luego de plantear el panorama general del corto dentro del movimiento mencionado y establecer algunas pautas teóricas de las modalidades y usos del documental en el viejo continente —y su recuperación en el cine de la región—, estudia los dos films señalados —abocados a personalidades centrales del pensamiento literario del país: el poeta Manuel Bandeira y el sociólogo Gilberto Freyre— en el cruce entre el experimentalismo estético y una propuesta sociohistórica, partiendo de la premisa de la tradición artística como elemento para consolidar la nacionalidad,

y teniendo en cuenta la importancia de la figura del intelectual en el cine de la modernidad.

Los últimos dos trabajos realizan una investigación acerca de caminos diferentes de vinculación concreta entre el Estado y el cortometraje documental en el período estudiado: en “El cortometraje documental peruano 1972-1980”, Violeta Núñez Gorritti pone el foco de atención alrededor del Decreto Ley N° 19327 establecido por el gobierno militar en 1972 –una “dicta blanda” nacionalista con matices socialistas– y sus consecuencias fructíferas en la producción, distribución y exhibición de películas nacionales, principalmente de cortometraje. La autora analiza con datos fácticos los números del corto en comparación con el largometraje en los veinte años de aplicación de la ley, y hace hincapié en el carácter de formación del cortometraje documental, en la heterogeneidad de sus temáticas, y en la dualidad entre la propaganda del Estado y una posición abiertamente contestataria. Otros efectos de la ley rescatados en el texto son la incorporación de mujeres cineastas y la presencia de técnicos extranjeros.

El caso de Cuba es particular. Si bien Juan Antonio García Borrero no reflexiona directamente sobre las potencialidades del cortometraje documental como práctica en sí misma, en “Provocaciones en torno al cortometraje documental cubano en los años sesenta y setenta” el autor realiza una serie de notas que ponen en discusión el enfoque que la historia del cine ha dispuesto en torno a la “escuela cubana de cine documental” cuyo centro de producción y acción fue el ICAIC. García Borrero intenta complejizar el contexto de tensión y contradicción nacional a partir del análisis de los debates y conflictos que suscitaron dos obras particulares que se desviaban del canon legitimador de la Revolución sostenido por el Estado: *PM* (Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal, 1961) y *Gente de playa* (Néstor Almendros, 1961). Estos dos films de cortometraje no se erigían como disidentes desde lo político pero se

distanciaban en cuanto a la forma expresiva, que en estos ejemplos se anclaba en el modelo observacional.

Para concluir, podríamos señalar que los trabajos que componen este Dossier no solo comparten el eje temático conductor –cortometraje documental– ni tampoco reducen por completo sus consideraciones al compromiso social y militante característico de la época en la región. En este sentido, la participación universitaria, académica e intelectual, así como la experimentación estética en su vínculo con la modernidad cinematográfica – además de la puesta en evidencia de los intercambios entre las cinematografías latinoamericanas entre sí–, son las grandes vértebras que acompañan al cortometraje en la mayoría de estos ensayos, y que dotan a este medio expresivo de una potencialidad innovadora y transformadora de efectividad inigualable. Por tal motivo, creemos que las palabras iniciales con las que Alfonso Gumucio-Dagrón comienza su artículo, concluyen a la perfección este recorrido:

El cine nunca muere, gracias al documental y al cortometraje. En los períodos de sequía, cuando el largometraje de ficción mendiga un espacio y no lo consigue, el documental y el cortometraje son el recurso de la supervivencia. Siempre hay alguien que con las manos y los pulmones realiza aunque sea un corto cortísimo, metro a metro, para decir algo sobre su país y su sociedad.

### **Bibliografía**

Alencar, Miriam (1978). *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil*, Rio de Janeiro: Artenova.

AA.VV. (1988). *Historia y filmografía del cine uruguayo*, Montevideo: Ediciones de la Plaza.

AA.VV. (2009). *ICAIC (1959-2009). 50 años de cine cubano en la revolución*, Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá D.C.

AA.VV. (1997). *Panorama histórico del cine en Venezuela (1896-1993)*, Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

Bedoya, Ricardo (2005). *Breve encuentro: una mirada al cortometraje peruano*, Huesca: Festival de Cine de Huesca.

- (2009). *El cine sonoro en el Perú*, Lima: Fondo Editorial, Universidad de Lima.
- Di Núbila, Domingo (1959). *Historia del cine argentino, Vol. II*, Buenos Aires: Cruz de Malta.
- España, Claudio (Comp.) (2005). *Cine argentino, modernidad y vanguardias 1957/1983, Vol. I*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- García Borrero, Juan Antonio (2002). *Rehenes de la sombra: ensayos sobre el cine cubano que no se ve*, Huesca: Festival del Cine de Huesca.
- García Riera, Emilio (1998). *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, México D.F.: Mapa SA de CV.
- Getino, Octavio y Susana Velleggia (2002). *El cine de las historias de la revolución. Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)*, Buenos Aires: Altamira.
- Gumucio-Dagrón, Alfonso (1983). *Historia del cine boliviano*, México: Filmoteca UNAM.
- Mahieu, Juan Agustín (1961). *Historia del cortometraje argentino*, Santa Fe: Documento del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.
- Mesa C., B. Palacios, J., Sanjinés, A., Von Vacano (1979). *Cine boliviano. Del realizador al crítico*, La Paz: Gisbert.
- Mestman, Mariano (2010). "Testimonios obreros, imágenes de protesta. El director en la encrucijada del cine militante argentino" en *CineDocumental*, nº 2.
- Mouseca, Jacqueline (2005). *El documental chileno*, Santiago: LOM.
- Ramos, Fernão (1987). *História do cinema brasileiro*, São Paulo: Art.
- Sánchez Gonzáles, Jorge Luís (2010). *Romper la tensión del arco. Movimiento cubano de cine documental*, La Habana: ICAIC.
- Saratsola, Osvaldo (2005). *Función completa, por favor: un siglo de cine en Montevideo*, Montevideo: Tricle.
- Velleggia, Susana (2009). *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*, Buenos Aires: Altamira.
- Zambrano, Iván (1984). *Cine venezolano: cortometrajes*, Caracas: Fondo Editorial Cinemateca Nacional.

---

\* Javier Cossalter. Lic. en Artes Combinadas (FFyL- UBA). Graduado con diploma de honor. Becario doctoral del CONICET y doctorando por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), con un proyecto sobre el cortometraje alternativo en la Argentina y su relación con la modernidad cinematográfica (1950-1976). Es docente en la cátedra de Semiología del Programa UBA XXI y adscrito a la cátedra de Introducción al lenguaje de las Artes Combinadas de la carrera de Artes, (FFyL – UBA) Forma parte del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE), perteneciente al Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (FFyL-UBA). Desempeña el rol de Secretario general de la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa) y actualmente es miembro de la comisión directiva de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA). E-mail: [javiercossalter@gmail.com](mailto:javiercossalter@gmail.com)