.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Repositorio Digital Institucional

Tipo de documento: Tesis de Doctorado

Título del documento: La cinefilia en la Argentina : cineclubes, crítica y revistas de cine en las décadas de 1950 y 1960

Autores (en el caso de tesistas y directores):

Ana Broitman

Marina Moguillansky, dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis: 2021

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: http://repositorio.sociales.uba.ar/

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)
La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR

Repositorio Digital Institucional

.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Ana Broitman

La cinefilia en la Argentina

Cineclubes, crítica y revistas de cine en las décadas de 1950 y 1960

Tesis para optar al título de

Doctora en Ciencias Sociales

Facultad de Ciencias Sociales

Universidad de Buenos Aires

Directora

Dra. Marina Moguillansky

Buenos Aires

2020

La cinefilia en la Argentina

Cineclubes, crítica y revistas de cine en las décadas de 1950 y 1960

Resumen

En esta tesis desarrollamos la historia de la exhibición y recepción de films en circuitos alternativos y no comerciales en la Argentina, en un periodo histórico en el cual el cine consolidó su lugar en el campo artístico, tanto a nivel internacional como local. En ese proceso, una crítica de cine de nuevo tipo apostó también a incluirse en el plano del arte y logró así un rol destacado en los campos de la enseñanza, la producción, la circulación y el consumo cinematográficos, extendiendo su alcance a la participación en debates político-culturales.

En ese sentido sostenemos que para que el cine consolidara su lugar en el campo de las artes, fue preciso que un nuevo tipo de discurso crítico lo tomara como objeto con una nueva perspectiva. Ambos, cine y crítica, alcanzaron una identidad y legitimidad propias como parte de un mismo entramado cultural. Al interrogarse acerca del valor de los cineastas en tanto autores y de los sentidos posibles de sus obras, la crítica contribuyó a la conformación de un nuevo tipo de espectadores y realizadores. Apoyándose en una tradición cinéfila gestada desde los años veinte, se postuló a sí misma como guía intelectual y fuente de legitimación para una nueva generación de cineastas formados en las funciones de los cineclubes y circuitos de cine arte.

Para mostrar el entramado cultural en el que se configura esta nueva perspectiva, proponemos un recorrido desde el surgimiento de la cinefilia en la Argentina en los años treinta hasta su consolidación en las décadas de 1950 y 1960. Hacemos foco en el rol clave de los cineclubes en la legitimación de un canon cinematográfico caracterizado como artístico o de calidad y marcamos la importancia que estas asociaciones otorgaron a la publicación de revistas a través de las cuales apuntaron a la formación de espectadores y realizadores, en un momento en el cual los estudios superiores sobre cine eran inexistentes o estaban en sus inicios.

En la primera parte del trabajo analizamos la gestación de una cultura cinematográfica en las ciudades de occidente y su expansión y transformación hacia mediados del siglo XX cuando, en el período de posguerra, surgió una variante erudita con una fuerte impronta generacional. Esta modalidad de recepción por fuera del mercado de estrenos, enmarcada en una red de

cineclubes, cinematecas, archivos y festivales, se desarrolló de modo contemporáneo a la consolidación del cine como un bien simbólico con valor patrimonial, cultural y artístico.

En este análisis incluimos la construcción de los públicos de cine desde principios del siglo XX, los primeros textos literarios precursores del periodismo cinematográfico, las escrituras sobre cine en la prensa comercial y el surgimiento de otro tipo de revistas con un interés estético y político por el cine nacional. Además, recorremos las formas iniciales de la cinefilia erudita en los centros urbanos nacionales y extranjeros, sus vínculos internacionales y el análisis de los materiales impresos que acompañaban las proyecciones.

En la segunda parte de la tesis analizamos los dos cineclubes principales que tuvieron actividad en la Argentina entre las décadas del cuarenta y el sesenta y las publicaciones que editaron, prestando especial atención al contexto en el cual circularon: *Gente de Cine*, del cineclub homónimo fundado por Rolando "Roland" Fustiñana que funcionó entre 1942 y 1965, y *Tiempo de Cine*, publicación del cineclub Núcleo fundado en la transición hacia la década del sesenta.

Para caracterizar Gente de Cine situamos su emergencia y consolidación en el contexto de las políticas culturales del peronismo, haciendo foco en las dirigidas a la industria cinematográfica, que fueron ampliamente resistidas por los cineclubistas y críticos de una nueva generación de periodistas especializados. En ese marco, el cineclub se constituyó como un lugar clave para la formación de un público que buscaba opciones por fuera del circuito comercial de exhibición, al proponerse como espacio de reunión y discusión. A partir del análisis de su revista, damos cuenta del conjunto de voces que formaron un nuevo tipo de mirada cinéfila. Consideramos también los diálogos que se establecieron con otras entidades y publicaciones, europeas y locales.

El cineclub Núcleo se consolida en el pasaje de los años cincuenta a los sesenta, período que tiene como marco la apertura al exterior, la modernización cultural y los crecientes embates de la censura que caracterizaron a la década posterior al derrocamiento del gobierno peronista. Las tensiones en el campo intelectual produjeron también una gran circulación de revistas culturales en las cuales se debatió la autonomía del arte y su atravesamiento por la política. El campo cinematográfico se vio sometido a presiones y entrecruzamientos similares. La emergencia del cineclub Núcleo en este período de transición resultó clave para la cultura cinematográfica vernácula. El análisis de su revista *Tiempo de Cine* (1960-1965/1968) la ubica como un punto de llegada de la cinefilia en la Argentina considerada como un tipo específico de recepción cinematográfica culturalmente legítima, que asignó a los realizadores el rol de autor y a los críticos el de intelectuales intérpretes de esas obras. Una modalidad que

alcanzó su apogeo en la década del sesenta y que convivió, hacia el final del período, con los debates políticos acerca del rol del arte y los artistas en un entorno convulsionado en el país y en América Latina.

Cinephilia in Argentina

Film clubs, film critics and magazines in the 1950s and 1960s

Abstract

In this thesis we develop the history of the exhibition and reception of films in alternative and non-commercial circuits in Argentina, in the period in which cinema consolidated its place in the artistic field, both internationally and locally. In this process, a new type of film critic sought to be included in the artistic field and thus achieved a prominent role in the fields of teaching, production, circulation and film consumption, extending its scope to the participation in political-cultural debates.

Concerning this matter, we argue that in order for cinema to consolidate its place in the field of the arts, it was necessary a new type of critical discourse to take it as an object with a new perspective. Both cinema and criticism achieved their own identity and legitimacy as part of the same cultural framework. By questioning about the value of filmmakers as authors and the possible meanings of their works, critics contributed to the formation of a new type of spectators and directors. Relying on a filmmaking tradition developed since the 1920's, it postulated itself as an intellectual guide and source of legitimacy for a new generation of filmmakers trained in the film projections of film clubs and art cinema circuits.

In order to show the cultural framework in which this new perspective is configured, we look into the emergence and development of cinephilia in Argentina, from the 1930s to its consolidation in the 1950s and 1960s. We focus on the key role of film clubs in the legitimization of a cinematographic canon characterized as artistic or quality films and we point out the importance that these associations gave to the publication of magazines through which they aimed at the formation of spectators and filmmakers, in times when higher studies on cinema were non-existent or in their infancy.

In the first part of the work we analyse the gestation of a cinematographic culture in western cities and its expansion and transformation towards the middle of the 20th century when, in the post-war period, an erudite variant with a strong generational imprint emerged. This modality of reception beyond commercial films market was developed in a network of film

clubs, film libraries, archives and festivals, and was contemporary to the consolidation of the cinema as a symbolic good with patrimonial, cultural and artistic values.

In this analysis we include the construction of film audiences since the beginning of the 20th century, the first literary texts that were precursors of film journalism, writings about film in the commercial press and the emergence of other types of magazines with an aesthetic and political interest in national cinema. In addition, we go over the initial forms of erudite cinephilia in national and foreign urban centres, their international links and the analysis of the printed materials that accompanied the screenings.

In the second part of the thesis, we analyse the two main film clubs that were active in Argentina between the 1940s and the 1960s and the magazines they published, paying special attention to the context in which they circulated: *Gente de Cine*, from the film club of the same name founded by Rolando "Roland" Fustiñana that operated between 1942 and 1965, and *Tiempo de Cine*, a publication of the film club Núcleo founded in the transition to the 1960s.

To characterize Gente de Cine, we place its emergence and consolidation in the context of the cultural policies of Peronism, focusing on policies directed at the film industry, which were widely resisted by film club members and critics of a new generation of specialized journalists. Within this framework, the film club became a key place for the formation of an audience that was looking for options outside the commercial exhibition circuit, by proposing itself as a space for meeting and discussion. Based on the analysis of its magazine, we give an account of the set of voices that formed a new type of cinematographic view. We also consider the dialogues that were established with other entities and publications, both European and local.

Núcleo film club was consolidated during the passage from the 1950s to the 1960s, a period marked by the opening up to the outside world, cultural modernization and the growing attacks of censorship that characterized the decade following the overthrow of the Peronist government. The tensions in the intellectual field also produced a large circulation of cultural magazines in which the autonomy of art and its passage through politics was debated. The cinematographic field was subjected to similar pressures and crossovers. The emergence of the Núcleo film club in this period of transition was key to the vernacular film culture. The analysis of its magazine *Tiempo de Cine* (1960-1965/1968) places it as a point of arrival for the cinephilia in Argentina, considered as a specific type of culturally legitimate film reception, which assigned to the filmmakers the role of author and to the critics that of intellectual interpreters of filmmakers' works. A modality that reached its peak in the 1960s

and that coexisted, towards the end of the period, with political debates about the role of art and artists in a convulsed environment in the country and in Latin America.

Índice

Agradecimientos **12**

Introducción **14**

1. Planteamiento del problema de investigación 14
2. Abordaje teórico-metodológico 17

2.1 Perspectivas teóricas 17
2.1.1 Hegemonía cultural, instituciones y formaciones. El cineclub como formación cultural… ¿emergente? 17
2.1.2 Campo cinematográfico: crítica, legitimidad cultural y consumo ilustrado 25
2.1.3 Recepción cinematográfica, públicos de cine y pactos de consumo 33
2.2 Abordaje metodológico 38
2.2.1 Historia de los medios: el periodismo cinematográfico como un subgénero del periodismo cultural 40
2.2.2 Historia cultural / historia intelectual: las revistas como mapa y arena de debates 42
2.2.3 Análisis del discurso: géneros, modalidades de la enunciación y construcciones discursivas 49

3. Estructura de la tesis 53

3.1 Primera parte: surgimiento y consolidación de la cinefilia 53
3.2 Segunda parte: cineclubes, crítica y revistas de cine en la ciudad de Buenos Aires (1942-1968) 54

Primera parte Surgimiento y Consolidación de la Cinefilia **57**

Capítulo 1 ..... **58**

Formas de "amar" el cine Surgimiento y evolución de la cinefilia en Europa y Estados Unidos **58**

Introducción 58

1. El surgimiento de una "cultura cinematográfica": saber y placer 59

1.1 Vanguardia artística, transformaciones tecnológicas y cultura de masas 64
1.2 La primera ola: cineclubes y *film societies* en la década de 1920 67
1.3 Los años treinta: redes, archivos, festivales 74
1.4 La posguerra: una cinefilia "moderna", erudita y transnacional 78

2. La prensa cinematográfica: entre estrellas y autores 84

2.1 Mercado de estrenos y prensa comercial 87
2.2 Las publicaciones de cine arte pioneras 88
2.3 Una nueva cinefilia pasional 89
2.3.1 Italia: *Cinema Nuovo* y el realismo crítico 92
2.3.2 Francia: *Cahiers du Cinéma* y la política de los autores 93
2.3.3 Gran Bretaña: *Sight & Sound* y la pluralidad de miradas 96

2.3.4 España: entre Barcelona y Madrid 99
2.4 Prensa y festivales: una sociedad histórica 101
Conclusiones 102

Capítulo 2 105

Ver, escribir, leer Formación de públicos y primeras escrituras sobre cine en la Argentina 105

Introducción 105
1. Públicos de cine 106
1.1 Templos, catedrales y palacios plebeyos 108
1.2 Convergencia de medios: tango, radio y cine 111
2. El cine en la prensa argentina 112
2.1 Los escritores van al cine 114
2.2 Protocrítica, crítica primitiva, crítica cinematográfica 116
2.2.1 Del pionerismo a la profesionalización 119
2.3 De la crítica *impresionista* a la crítica *artística* 122
2.3.1 Las revistas especializadas 125
2.3.2 La cuestión del cine nacional 129
Conclusiones 134

Capítulo 3 137

Cinefilia, cineclubes y circuitos de cine arte en la Argentina y América Latina 137

Introducción 137
1. Cineclubes pioneros y salas de cine arte en la Argentina 138
1.1 Los Amigos del Arte y el Cine-Club de Buenos Aires 138
1.2 El Cine Club Argentino y la producción amateur 141
1.3 Salas de cine arte y circuitos alternativos 142
1.4 A lo largo y a lo ancho: cineclubes en todo el país 145
1.4.1 Buenos Aires: más allá de la General Paz 147
1.4.2 Mendoza: la "California argentina" 155
1.4.3 Rosario y Santa Fe: la institucionalización de los estudios de cine 156
1.4.4 Córdoba: fundaciones, universidades y formación técnica 159
2. La cinefilia en perspectiva regional: del *cine arte* a la politización 163
2.1 México: vanguardias, embajadas y universidades 164
2.2 Brasil: pioneros, populares, católicos, académicos 168
2.3 Uruguay: cineístas amateurs, concursos y festivales 171
2.3.1 El Festival del SODRE 174
Conclusiones 177

Segunda parte Cineclubes, Crítica y Revistas de Cine en la Ciudad de Buenos Aires (1942-1968) 179

Capítulo 4 180

La cinefilia en la Argentina peronista y después… Gente de Cine: mucho más que un cineclub 180

Introducción 180
1. El contexto político cultural 181
1.1 La política cinematográfica del peronismo: proteccionismo, fomento y control 183
1.2 El rol de la prensa especializada 188
1.2.1 Las revistas de la época peronista 189
1.2.2 La Asociación de Cronistas Cinematográficos 191
1.2.3 Una nueva generación crítica 194
2. Formaciones culturales, instituciones y redes 196
2.1 El cineclub Gente de Cine 198
2.2 La Cinemateca Argentina 202
2.3 Las asociaciones de cineclubes 207
2.4 Aprender mirando: la importancia del cortometraje 209
Conclusiones 211

Capítulo 5 215

***Gente de Cine*: la revista (1951-1957) 215**

Introducción 215
1. El equipo editorial: un semillero de trayectorias diversas 217
1.1 Víctor Iturralde: el cineclubista infantil 217
1.2 Aldo L. Persano: el cortometrajista científico 219
1.3 Nicolás "Pipo" Mancera: el Sr. Televisión 219
1.4 Alejandro Saderman: el documentalista "descubridor" de Bergman 220
1.5 Carlos A. Burone: el periodista de carrera 222
1.6 Edmundo "Mondy" Eichelbaum: el editorialista 223
1.7 Nelly Kaplan: la corresponsal insumisa 223
2. Formatos, secciones y estilos 224
2.1 Lectores y socios 227
2.1.1 "Por los cine-clubs" 228
2.2 La construcción de un canon 229
2.2.1 Francia *mon amour* 230
2.2.2 Más allá de París 232
2.3 Del boletín a la revista 234
2.3.1 Humor, fotos y publicidad 235
3. Intercambios y polémicas 240
3.1 Variaciones sobre el cine como arte 240
3.1.1 Mensajes, correo postal y colombofilia 243
3.2 La voz de la crítica 247
3.3 El cine argentino y el rol del Estado (peronista y posperonista) 251
3.3.1 El Festival de Mar del Plata 254
3.3.2 Un nuevo tablero: posiciones en el campo 256
3.3.3 Ante la ley 263
3.4 Diálogos y cruces con otras publicaciones 267
Conclusiones 271

Capítulo 6 273

Tensiones entre modernización y tradicionalismo La Generación del sesenta y el Cineclub Núcleo 273

Introducción 273
1. El contexto político cultural 274
1.1 Modernización cultural, reacción tradicionalista y radicalización política 274
1.2 Nuevo periodismo cultural y nuevos públicos 278
1.2.1 El cine en los semanarios de actualidad 280
1.2.2 El cine en las revistas político-culturales 282
1.2.2.1 Salvador Sammaritano entre grillos y otros bichos 282
1.2.2.2 Los cineclubistas y el *Che* 285
1.2.2.3. *Marcha*: la revista, el cineclub y la C3M 286
2. La Generación del sesenta 288
2.1 La política cinematográfica 289
2.2 El nuevo cine argentino 291
3. El cineclub Núcleo 295
3.1 De la colaboración a la competencia 300
3.2 Un actor clave en redes locales e internacionales 303
Conclusiones 304

Capítulo 7 307

***Tiempo de Cine*: la revista (1960-1965/1968) 307**

Introducción 307
1. El equipo editorial 309
1.1 Salvador Sammaritano: el fundador 310
1.2 José Agustín Mahieu: el historiador 312
1.3 Héctor "Tito" Vena: el filmólogo 313
1.4 Antonio Salgado y Franco Mogni: los secretarios de redacción 315
1.5 Críticos y colaboradores 317
1.5.1 Edgardo Cozarinsky: entre París, la literatura y el cine 318
1.5.2 Mabel Itzcovich: palabra de mujer y cines del Este 319
1.5.3 Los corresponsales 320
2. Formatos, secciones, estilos 322
2.1 Las portadas 324
2.2 Un compromiso editorial 331
2.2.1 Cine nacional: crisis, renovación y estado de alerta 334
2.2.2 El Instituto Nacional de Cinematografía y "los incapaces que lo rigen" 338
2.2.3 La venda en los ojos 341
2.2.4 Nosotros 346
2.3 Notas, ensayos y entrevistas 347
2.3.1 La gran apuesta: el nuevo cine argentino 351
2.4 Críticas, encuestas y nuevos cines 358
2.5 Fichas, antologías y diccionarios 366
2.6 Festivales de aquí y de allá 367

2.6.1 Mar del Plata: un festival de críticos 368
3. Diálogos y debates con otras publicaciones 372
3.1 Un mundo de revistas… 373
3.2 … libros y ensayos 375
Conclusiones 376

Conclusiones 379

Formas de la cinefilia la construcción de una mirada crítica sobre el cine 379

Intelectuales del nuevo cine: críticos, cineclubistas, directores 382
Bibliografía 386

Bibliografía teórico-metodológica 386
Bibliografia sobre prensa gráfica y periodismo cultural 388
Bibliografía sobre cinefilia, cineclubismo y prensa cinematográfica 390

AGRADECIMIENTOS

La escritura de esta tesis ha sido un camino largo, sinuoso y lleno de desvíos. Hubiera sido imposible llegar al final sin el acompañamiento de muchas personas e instituciones que fueron imprescindibles para recorrerlo. Le agradezco en primer lugar a Marina Moguillansky, mi directora, haberme brindado con gran generosidad su guía y acompañamiento, dándome fuerza y apoyo permanente en los momentos de vacilación. Su lectura atenta ha sido un aporte fundamental para mi trabajo, abriéndome nuevas perspectivas y mejorándolo en todos los aspectos.

La Carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires es el ámbito donde me formé y al que sigo perteneciendo como docente. Sus profesores, graduados y estudiantes son parte también de esta historia. A ellos y ellas gracias por tantas horas, aulas, lecturas y vida compartidas. En momentos difíciles, el apoyo del equipo de la Carrera fue clave para poder avanzar, por lo que agradezco especialmente a Diego de Charras su acompañamiento y comprensión. Los seminarios de la Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural del Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES) de la Universidad Nacional de San Martín significaron un aporte sustantivo y fueron el marco donde comencé a delinear algunas perspectivas de esta investigación.

Las cátedras en las que me desempeño como docente desde hace muchos años fueron también espacios de formación y reflexión, en cuyo seno pude presentar, compartir y debatir distintos aspectos de mi trabajo. Gracias a mis compañeros y compañeras de Historia de los Medios y Sistemas de Comunicación (Facultad de Ciencias Sociales, UBA) y de Teoría de los Medios y la Cultura (Facultad de Filosofía y Letras, UBA), con quienes pensamos y discutimos sobre estos y otros temas. Especialmente a sus titulares, Ana Lía Rey y Ana Longoni, que hacen de estos espacios ámbitos de crecimiento personal, colectivo y solidario; y a Evangelina Margiolakis que leyó y comentó cuidadosamente el plan de tesis, compartiendo también parte de su propio camino.

Paola Margulis, Máximo Eseverri y Edgardo Pígoli, además de ser compañeros en la docencia, han sido lectores de distintas etapas de este texto, realizando aportes sustanciales. Largas y amorosas conversaciones a lo largo de los años contribuyeron de modo decisivo para precisar las características y alcances de mi propuesta inicial. Emiliano Jelicé compartió conmigo las colecciones digitalizadas de diarios y revistas, facilitando enormemente mi trabajo, y leyó con atención algunos capítulos de la tesis. Gracias entonces por transitar en

compañía esta forma particular de la cinefilia que son los estudios sobre cine y por ser generosos con su tiempo, conocimientos y experiencia.

La biblioteca de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (ENERC-INCAA) ha sido y es un espacio fundamental para quienes desarrollamos investigaciones en este campo de estudios. Su director, Adrián Muoyo, y el conjunto de sus trabajadores me acompañaron en mis búsquedas, aportando elementos muy significativos. De modo que agradezco que esta institución exista y que esté habitada por personas tan comprometidas con su trabajo y la producción de conocimiento colectivo. También agradezco a Marcela Cassinelli la posibilidad de consultar un archivo de notas periodísticas en la Fundación Cinemateca Argentina.

Los congresos de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA), las jornadas de Comunicación y Cultura del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (IDAES, UNSAM), las jornadas del Área de Investigaciones en Cine y Artes Audiovisuales (Instituto de Artes del Espectáculo, FFyL, UBA) y los encuentros del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE, Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, FFyL, UBA) han sido espacios enriquecedores donde nutrirme, presentar y discutir con colegas diversos avances de mi investigación. Del mismo modo, los intercambios con los integrantes del Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA) de Montevideo han sido fundamentales para poner en común algunos aspectos de fenómenos que fueron contemporáneos en ambas orillas del Río de la Plata. Le agradezco especialmente a Mariana Amieva con quien nos hemos leído mutuamente y compartido nuestras indagaciones a medida que se iban desarrollando de forma paralela.

Allá lejos y hace tiempo, mi tesina de graduación puso el mojón inicial de este trabajo al indagar en la historia de las revistas de cine en la Argentina. Mi socia en esos primeros pasos fue Gabriela Samela, con quien hemos compartido tantas cosas entrañables a lo largo de los años. Gracias Gabi por ser socia, amiga, confidente, compañera de la vida.

Mis afectos más íntimos me abrazan y sostienen todos los días. Mi madre y mi padre, que ya no están; mis hermanos, Paula y Leandro; mi hermana del alma, Paola; mis hijos, Camila y Martín; mi compañero de aventuras, Marcelo. Sin ellos y ellas nada sería posible.

Por último, si busco en mi historia personal el origen de mi propia cinefilia, me encuentro con mi tía Dorita, con quien empezó todo. Yendo y viniendo de su mano conocí los cines Los Ángeles y Cosmos, en la calle Corrientes, y el cine Real en la calle Suipacha. En esas salas, viendo dibujos animados en continuado en los años setenta, se forjó sin dudas mi amor por el cine. Ese que me trajo hasta acá.

INTRODUCCIÓN

1. Planteamiento del problema de investigación

En esta tesis abordamos el temprano surgimiento de la cinefilia en la Argentina desde los años treinta, hasta su consolidación en las décadas de 1950 y 1960. Partimos de considerar que uno de los pilares fundacionales de este fenómeno fue la conformación de modalidades específicas para la recepción, el debate, la escritura y la crítica sobre cine en el marco del movimiento cineclubístico y su posterior expansión hacia otros espacios periodísticos, culturales y académicos.

De este modo, nos propusimos realizar un aporte a la historia cultural de la cinefilia –en tanto modo particular de recepción cinematográfica– y a la historia de las publicaciones especializadas y de la crítica de cine en la Argentina, a partir del análisis de las relaciones entre instituciones, formaciones culturales y medios de comunicación. Hemos buscado asimismo complejizar la historia de la exhibición y recepción de films en circuitos alternativos y no comerciales, en un periodo histórico en el cual el cine consolidó su lugar en el campo artístico, tanto a nivel internacional como local. En ese proceso, una crítica de cine de nuevo tipo apostó a incluirse en el plano del arte y logró así un rol destacado –ocupando un lugar de guía intelectual– en los campos de la enseñanza, la producción, la circulación y el consumo cinematográficos, extendiendo su alcance a la participación en debates político-culturales. Al reunir todos estos elementos, sumamos una mirada más abarcadora a aspectos poco trabajados de modo conjunto en la historia del cine en la Argentina.

El concepto de "cinefilia" reúne las dimensiones de afición, conocimiento y coleccionismo que van a definir las formas de construcción de una cultura cinematográfica. A lo largo de la tesis analizamos dos cineclubes emblemáticos que tuvieron su momento de auge en las décadas de 1950 y 1960: Gente de Cine (1942-1965) y Núcleo (1954-continúa); y las publicaciones que estos editaron: *Gente de Cine* (1951-1957) y *Tiempo de Cine* (1960-1968). Los cineclubes Gente de Cine y Núcleo fueron las dos asociaciones cinéfilas principales de la ciudad de Buenos Aires en las décadas de 1950 y 1960, complementaron su tarea de difusión del cine *artístico* o *de calidad* mediante la publicación de revistas pioneras que dejaron huella en varias generaciones de espectadores, realizadores y críticos. En este sentido, la tesis también hace una contribución a la historia de las publicaciones periódicas especializadas en las obras y el quehacer cinematográficos, sus géneros y formatos, y los roles periodísticos que

allí se desarrollaron. Si bien algunos de estos aspectos han sido analizados en diversas investigaciones (Feldman, 1990; Bernini, 2000 y 2016; Félix-Didier, 2003; Couselo, 2010; Kozak, 2013; Oubiña, 2013, 2014 y 2016; Broitman, 2014 y 2016), en el recorrido realizado en este trabajo inscribimos el desarrollo histórico de la cinefilia local en un marco internacional –y más específicamente, regional– con el cual establece redes y define interlocuciones.

La escritura sobre cine en la prensa se remonta a los inicios de la popularización del espectáculo cinematográfico en las décadas de 1920 y 1930. Tal como se estudia en distintos trabajos (Sarlo, 1988, 1992a; Saítta, 1996; Rivera, 1998; Fritszche, 2008; Montaldo, 2016), durante ese periodo la prensa tuvo un importante despliegue con nuevos títulos y significativos aumentos en sus tiradas y venta de ejemplares. En estos medios, el espectáculo en general y el cine en particular ocuparon progresivamente un lugar destacado junto a nuevos géneros periodísticos como las noticias deportivas y las crónicas policiales.

Los primeros textos que reflexionaron sobre la "maravilla técnica" que introducía el cinematógrafo fueron de escritores que encontraron en las potencialidades del dispositivo nuevas hipótesis ficcionales (Sarlo, 1988). Desde las páginas de los medios gráficos –diarios y revistas culturales y de interés general–, Horacio Quiroga, Jorge L. Borges y Roberto Arlt, entre otros, escribieron y polemizaron sobre films (Cozarinsky, 1974; Rivera, 1998; Rocca, 2003; Dámaso Martínez, 2007; Saítta, 2008; Fontana, 2009; Aguilar y Jelicié, 2010; Goldstein, 2012). Sus textos son las primeras manifestaciones de la crítica de cine en el país, entendiendo por "crítica" un metadiscurso que, a partir de un texto ajeno, genera interpretaciones y reflexiones de alcance general sobre la obra y sus condiciones de producción, circulación y recepción. En este sentido, consideramos a la crítica de cine y a la prensa cinematográfica como una variante del periodismo cultural (Rivera, 1995).

Por otra parte, las publicaciones dedicadas al cine se dividieron tempranamente entre las que abordaron el mundo de las estrellas, dirigidas a un público general, y las que se dedicaron al cine como negocio (Broitman y Samela, [1993] 2016; Kriger, 2003; Karush, 2012; Gil Mariño, 2015). A medida que la producción cinematográfica internacional y local fue diferenciándose y segmentándose, también se diversificó la mirada sobre el cine. Se produjo entonces un pasaje de esas primeras escrituras a otras que se autonomizaron del quehacer literario para dar lugar a dos oficios periodísticos diferenciados: la crónica de espectáculos (en un registro informativo) y la crítica de cine (en un registro interpretativo o de opinión). En el primer caso, encontramos una escritura de mayor inmediatez, que se piensa a sí misma como uno más de los servicios que la prensa masiva brinda a los habitantes de las

ciudades. En el segundo, vemos otra de tipo analítico, que pretende inscribirse dentro del campo de la crítica de arte, busca intervenir en los debates contemporáneos desde el punto de vista estético e incorpora también una mirada política. En este trabajo, si bien reconstruimos un panorama general de la prensa cinematográfica desde una perspectiva histórica, profundizamos específicamente sobre este segundo tipo de discurso sobre el cine: el que se inscribe en la tradición del periodismo cultural y la crítica de arte.

En ese sentido proponemos la siguiente hipótesis: para que el cine consolidara su lugar en el campo de las artes, fue preciso que un nuevo tipo de discurso crítico lo tomara como objeto con una nueva perspectiva. Ambos, cine y crítica, alcanzaron una identidad y legitimidad propias como parte de un mismo entramado cultural. Al interrogarse acerca del valor de los cineastas en tanto que autores y de los sentidos posibles de sus obras, la crítica contribuyó a la conformación de un nuevo tipo de lector/espectador/realizador. Apoyándose en una tradición cinéfila gestada desde los años veinte, se postuló a sí misma como guía intelectual y fuente de legitimación para una nueva generación de cineastas.

En la Argentina, mientras se afianzaban las producciones industriales en el período correspondiente a los primeros gobiernos peronistas (1946-1955), escritores, intelectuales y cinéfilos se reunían en cineclubes que fueron el espacio de gestación de una nueva generación de críticos atenta al surgimiento de los llamados cines periféricos, provenientes de países ubicados en los márgenes de la hegemonía cinematográfica mundial. Los grupos cineclubistas que emergieron a fines de los años veinte y se fueron consolidando durante las décadas siguientes fueron claves en ese proceso que registró influencias europeas y también latinoamericanas, asiáticas y africanas. Como ha sido estudiado especialmente para la década de 1960, las revistas surgidas al calor de esta nueva cinefilia desarrollaron por primera vez una crítica con aspiraciones teóricas (Feldman, 1990; Broitman-Samela, [1993]2016; Maranghello, 2000; Félix-Didier, 2003; Eseverri, 2007; Moguillansky y Ré, 2009; Kozak, 2013; Tassara, 2014). Pero este proceso comenzó más tempranamente, como lo reconstruimos en la primera parte de la tesis.

Entre mediados de los años cincuenta y fines de los sesenta, la Argentina atravesó un período caracterizado por la modernización cultural y la apertura a las producciones extranjeras, en un contexto de inestabilidad de las instituciones democráticas e importantes tensiones políticas, locales y regionales, que reclamaron definiciones por parte de los artistas, críticos e intelectuales (Sigal, 1991; Terán, 1993; Gilman, 2012). En ese marco, la cinefilia y la crítica de cine –en clave de periodismo cultural– ganaron espacio en la escena pública. Hacia fines del período, con la agudización de la situación política y la radicalización de

importantes sectores intelectuales y artísticos, surgieron nuevas maneras de caracterizar los roles del cine y de la crítica, que pasaron del compromiso a la militancia, marcando la transformación o la clausura de algunas de estas iniciativas.

2. Abordaje teórico-metodológico

2.1 Perspectivas teóricas

Nuestro marco teórico incluirá herramientas provenientes de la sociología de la cultura, los estudios culturales y la historia cultural dado que sus aportes resultan especialmente útiles para situar las formaciones analizadas, sus publicaciones y protagonistas, en los campos cultural y cinematográfico de la época. Por otro lado, la teoría de la recepción nos permitirá desarrollar los modos a través de los cuales los bienes simbólicos, como el cine, circulan y son apropiados por distintos públicos en un determinado momento histórico, según criterios diversos de legitimidad artística y cultural. En relación con esto último, esta tesis se inscribe en un conjunto creciente de publicaciones y redes académicas dedicadas al estudio de los públicos, centradas en la circulación y el consumo de cine, que consideran lo cinematográfico como un lugar de intercambio social y cultural, y abordan el fenómeno de los espectadores desde una perspectiva multidisciplinaria denominada Nueva Historia del Cine.

2.1.1 Hegemonía cultural, instituciones y formaciones. El cineclub como formación cultural… ¿emergente?

> Ningún modo de producción y por lo tanto ningún orden social dominante y por lo tanto ninguna cultura dominante verdaderamente incluye o agota toda la práctica humana, toda la energía humana y toda la intención humana (Williams, [1977]1997: 147).

La perspectiva de la sociología de la cultura de Raymond Williams (1994, [1977]1997), con su acento sobre el rol de instituciones y formaciones en la lucha por la redefinición de tradiciones culturales y la conformación de hegemonías (y la posibilidad del surgimiento de posiciones alternativas u opuestas) es relevante para el análisis del surgimiento de la cinefilia en la Argentina. En particular nos permitirá problematizar las tomas de posición y las miradas contrastantes que surgen de proyectos y figuras que aparecen en los grupos que se formaron al margen de las instituciones establecidas y que dieron una pelea pública por imponer puntos de

vista diferentes de los dominantes. Las categorías de "residual" (aquello que ha sido formado en el pasado pero todavía se halla en actividad en el proceso cultural como elemento del presente) y "emergente" (nuevos significados, valores y prácticas que aparecen continuamente) nos resultan de utilidad a la hora de analizar la construcción de un canon de cine legítimo. Así como también para analizar modos (y circuitos) de recepción específicos para esos films y los mecanismos selectivos en que opera la tradición como fuerza configurativa. El concepto de estructura de sentimiento, a su vez, nos permitió pensar en la construcción de una mirada y una palabra cinéfilas como un proceso con dimensiones objetivas y subjetivas, que es a la vez histórico y experiencia del presente.

Al referirse a lo que una sociedad caracteriza como ocio, entretenimiento y arte, Williams señala que se trata de experiencias y prácticas activas que integran una gran parte de la realidad de una cultura y de su producción cultural. Si bien su esfuerzo teórico apunta a no encuadrarlas dentro de otras relaciones políticas y económicas, ni a reducirlas a categorías de contenido, señala que aun así pueden ser consideradas elementos de una hegemonía: "una formación social y cultural que para ser efectiva debe ampliarse, incluir, formar y ser formada a partir de esta área total de experiencia vivida" (Williams, [1977]1997: 133).

Se trata de una mirada que presta especial atención a las prácticas (configuradas y configurativas) para comprender los vínculos que se establecen entre los distintos elementos activos en una cultura, en un momento histórico determinado. Alejándose de todo concepto totalizador, Williams postula que la hegemonía no es una entidad trascendente, fija e inmutable, sino que la describe como un proceso que nunca se da de un modo pasivo:

> Una hegemonía dada es siempre un proceso. Y excepto desde una perspectiva analítica, no es un sistema o una estructura. Es un complejo efectivo de experiencias, relaciones y actividades que tiene límites y presiones específicas y cambiantes. (…) Debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada. Asimismo, es continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por presiones que de ningún modo le son propias. Por lo tanto, debemos agregar al concepto de hegemonía los conceptos de contrahegemonía y hegemonía alternativa, que son elementos reales y presentes en la práctica. (Williams, [1977]1997: 134)

Esta perspectiva implica hablar de lo hegemónico antes que de un concepto abstracto de hegemonía; y de lo dominante antes que de la dominación:

> La realidad de toda hegemonía, en su difundido sentido político y cultural, es que, mientras que por definición siempre es dominante, jamás lo es de un modo total o exclusivo. En todas las épocas las formas alternativas o directamente opuestas de la política y la cultura existen en la sociedad como elementos significativos. (Williams, [1977]1997: 135)

Esta presencia activa es decisiva y debe ser incluida en todo análisis histórico ya que se trata de formas que han tenido efecto en el propio proceso hegemónico; en la medida en que son significativas la función hegemónica decisiva es controlarlas, transformarlas o incluso incorporarlas. Mientras que las fuerzas que conducen el proceso hegemónico deben mantenerse alerta frente a aquello que lo cuestiona, los procesos culturales incluyen los esfuerzos de quienes se hallan "fuera o al margen de los términos que plantea la hegemonía específica" (Williams, [1977]1997: 135). Partiendo de estas premisas, podemos comprender los procesos no solo de dominación, sino también de transformación, de los cuales Williams considera que las obras de arte suelen ser fuente de evidencia. Dentro de las formas alternativas o de oposición a una hegemonía específica, podemos distinguir entre aquellas que son pasibles de ser neutralizadas o incorporadas a lo dominante y aquellas que resultan irreductibles a cualquier adaptación y son, por lo tanto, independientes. Aunque marcadas por lo hegemónico, las distintas formas de oposición pueden producir rupturas significativas y originales. De lo que se desprende que el proceso cultural no es simplemente adaptativo o reproductivo.

Esta perspectiva nos permite abordar un periodo histórico en el cual entraron en crisis las formas hegemónicas según las cuales se había organizado el mercado de estrenos cinematográficos durante la primera mitad del siglo XX. La parálisis de la producción de los países europeos durante la segunda guerra mundial supuso una reconfiguración de la cantidad y el tipo de films en circulación. En los mercados hispanohablantes, México y Argentina compitieron por ocupar la mayor cantidad de pantallas, apoyados por políticas estatales que consideraron al cine como una industria estratégica. No obstante este contexto, hacia el final de los años cuarenta el cine de estudios local estaba agotado, económica y estéticamente.

En determinados sectores, identificados generacionalmente con la modernización cultural global, esto puso en cuestión no solamente el tipo de películas que se producían sino también los modos de recepción, ya que, como señala Williams, las experiencias de producción y consumo estético son una parte significativa de la cultura como experiencia social total. En este sentido, resulta notable el hecho de que el circuito de salas comerciales –si bien mantuvo su hegemonía– resultó poco adecuado para albergar a los nuevos cines y a los nuevos espectadores que surgían en distintos países, incluyendo a la Argentina. Se produjo así la posibilidad de surgimiento y consolidación de formas alternativas de exhibición cinematográfica que no fijaron su atención en la tríada de los sistemas que habían organizado al cine clásico: estudios, estrellas y géneros. En los cineclubes surgidos en los años cuarenta, y consolidados en los cincuenta y sesenta –que recuperaron las experiencias pioneras de las

vanguardias–, se dirigió la mirada hacia otros cines, bajo la premisa de la calidad artística y la diversidad de origen de las películas. En ellos se propusieron otros modos de ser público de cine y se discutió con la, hasta ese momento, tradición hegemónica, para construir otra versión significativa del pasado cinematográfico que pudiera a su vez albergar un nuevo presente.

Williams distingue tres aspectos dentro de los procesos culturales: tradiciones, instituciones y formaciones. Considera a la tradición como una fuerza activamente configurativa; lejos de verla como un elemento inerte de una estructura social, es para él la "expresión más evidente de las presiones y límites dominantes y hegemónicos (…) el medio de incorporación práctico más poderoso". De este modo, la tradición es siempre "tradición selectiva": "una visión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social" (Williams, [1977]1997: 137).

Uno de los aspectos fundamentales de la hegemonía es el poder de instituir esa selección particular como "pasado significativo". La tradición es una versión del pasado que ofrece un sentido de continuidad a la vez que ratifica el orden contemporáneo. Es un proceso poderoso pero a la vez vulnerable, desde el momento en que se utiliza dicha versión para ratificar el presente e indicar la dirección del futuro. De todos modos las versiones alternativas son recuperables y plantean cursos de acción aprovechables por parte de quienes transitan y proponen otros caminos. La lucha "por y contra las tradiciones selectivas constituye comprensiblemente una parte fundamental de toda actividad cultural contemporánea" (Williams, [1977]1997: 139). El establecimiento de tradiciones selectivas se realiza, por un lado, a través de instituciones formalmente identificables. Pero intervienen también en el proceso formaciones: "movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales" (p.139).

En las sociedades modernas, Williams añade a los sistemas de comunicaciones como una de las instituciones responsables de la socialización humana (un tipo específico de incorporación de un conjunto de significados, valores y prácticas que constituyen los fundamentos de lo hegemónico), dado que presentan noticias, opiniones, percepciones y actitudes seleccionadas.

No obstante, una cultura efectiva es siempre más que la suma de sus instituciones. Por eso el análisis debe incluir a las denominadas formaciones: tendencias y movimientos

conscientes (literarios, artísticos, filosóficos o científicos) que no pueden ser identificadas plenamente con instituciones formales y que incluso pueden ser opuestas a ellas. Este factor resulta de gran importancia para comprender la vida intelectual y artística, ya que la relación entre instituciones y formaciones es históricamente variable. En el caso de estas últimas, el análisis debe detenerse en sus prácticas especializadas. Dentro de una hegemonía, que puede ser aparente, existen formaciones alternativas y en oposición, que pueden convertirse en instituciones con el devenir histórico. La perspectiva histórica es justamente la que permite reconocer "las complejas interrelaciones que existen entre los movimientos y tendencias, tanto dentro como más allá de una dominación efectiva y específica" (Williams, [1977]1997: 143).

En su análisis de las formaciones culturales modernas, Williams (1994) identifica dos factores: la organización interna de la formación específica y sus relaciones con otras organizaciones del mismo campo o de la sociedad en general. Según la organización interna distingue tres tipos de formaciones:

> 1) Las que se basan en la *afiliación formal de sus miembros*, con modalidades diversas de autoridad o decisión interna, y de constitución y elección; 2) las que no se basan en ninguna afiliación formal, pero sin embargo están organizadas alrededor de alguna *manifestación colectiva pública*, tales como una exposición, presencia pública editorial o a través de un periódico o un manifiesto explícito; 3) las que no se basan en una afiliación formal ni en una manifestación colectiva pública continuada, pero en las cuales existe una *asociación consciente o identificación grupal*, manifestada ya sea informal u ocasionalmente, o a veces limitada a un trabajo inmediato o a relaciones más generales. (Williams, 1994: 64; las itálicas pertenecen al original)

Y al clasificarlas en función de los tipos de relaciones externas que establecen marca también tres rasgos distintivos que lo hacen diferenciar entre formaciones:

> a) de *especialización*, como en los casos en que se apoya o promueve un trabajo en un medio o rama particular de un arte, y en algunas circunstancias un estilo particular;
> b) *alternativas*, como en los casos en que se aportan medios alternativos para la producción, exposición o publicación de algunos tipos de obras, cuando se considera que las instituciones existentes las excluyen o tienden a excluirlas;
> c) de *oposición*, cuando los casos representados por b) se convierten en una oposición activa frente a las instituciones establecidas, o de una manera más general, frente a las condiciones dentro de las cuales existen. (Williams, 1994: 65; las itálicas pertenecen al original)

Consideramos que el conjunto de cineclubes y publicaciones del período reúne las características que Williams considera propias de una formación cultural dentro de la citada tipología, al incluir grupos organizados con diversas modalidades, especializados en torno de la afición al cine, que se manifiestan públicamente a través de actividades y órganos

periodísticos. La apuesta de estos grupos era renovar el tipo de films a consumir, de acuerdo con criterios emergentes, y también las formas en las cuales llevar adelante dicho consumo, por fuera del circuito comercial establecido, con modalidades variables entre formas alternativas y de oposición. Es preciso señalar que algunos de los principales cineclubes que se establecieron en el período dieron lugar, más tarde, a instituciones fundamentales del campo de la difusión cinematográfica en la Argentina.

En este punto incorporamos las categorías de residual y emergente para analizar, por un lado, los modos diversos de irrupción de elementos del pasado en el presente y, por el otro, la aparición de novedades radicales. Ambos conceptos se definen en función de su relación con lo dominante: "Lo residual, por definición, ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad en el proceso cultural; no solo –y a menudo ni eso– como un elemento del pasado, sino como un efectivo elemento del presente" (Williams, [1977]1997: 144). Lo residual puede tanto presentar una relación alternativa o de oposición con respecto a lo dominante, como haber sido incorporado por el proceso hegemónico, ya que la incorporación de lo residual (o su exclusión) es el trabajo de la tradición selectiva.

Lo emergente, en cambio, representa los "nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente" (Williams, [1977]1997: 145). Emergente adopta aquí el sentido de lo esencialmente nuevo, que puede tener características alternativas o de oposición: "El hecho de la práctica cultural emergente todavía es innegable; y junto con la práctica activamente residual constituye una necesaria complicación de la supuesta cultura dominante" (p.149). Lo alternativo puede ser considerado de oposición y, bajo presión, convertido en oposición.

Las formaciones culturales son entonces claves para comprender el modo en que surgen, en una sociedad, elementos emergentes que pueden inscribirse en la categoría de lo nuevo. Se trata de un concepto relevante para el estudio del modo de circulación del arte en general, ya que dichas formaciones pueden constituir el germen de instituciones de oposición o alternativas a la cultura hegemónica en distintos momentos históricos. El cineclub y la revista de cine –espacios en los que se despliega la cinefilia como práctica y discurso de modo colectivo– son formaciones que apelan a elementos residuales que estaban activos en la cultura (la consideración del cine dentro del campo del arte estaba presente, de modo marginal, desde los años veinte), pero también dan cuenta de rasgos emergentes que vincularon a una nueva zona de la producción fílmica nacional con el cineclubismo y la crítica de cine, desde la perspectiva del cine de autor.

En el intento de comprender los momentos de preemergencia que buscan nuevas formas todavía no plenamente articuladas, Williams propone el concepto de estructuras del sentir, para referirse a los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente, que van más allá de una concepción del mundo, una ideología o creencias sistemáticas y formalmente sostenidas, con las que se relacionan en la práctica de modo históricamente variable. Williams propone considerar la experiencia presente en la actividad cultural humana no como un producto acabado sino como relaciones, instituciones y formaciones en las que nos hallamos involucrados. No como totalidades formadas sino como procesos formadores y formativos. Se trata a la vez de una estructura de relaciones y un proceso en el cual éstas se inscriben y transforman.

Así, el concepto contiene dos dimensiones en pugna: lo social, que es lo fijo y explícito –las relaciones, instituciones, formaciones y posiciones conocidas–, y todo lo que es presente y escapa o parece escapar de lo fijo: lo personal, lo subjetivo. Los cambios históricos que registran las estructuras del sentir revelan rasgos emergentes o preemergentes que ejercen presiones y límites sobre la experiencia y la acción aunque no estén formalizados.

La cinefilia que se cultiva en los cineclubes puede ser considerada dentro de esta categoría. Es un modo en el cual la experiencia, subjetiva, de amar el cine, convive con nuevas formas sociales en las cuales puede ejercerse, compartirse y encontrársele un sentido colectivo. A pesar de las continuidades, señala Williams, ninguna generación habla exactamente el mismo idioma que sus predecesoras, lo que cambia es algo general, el "estilo": "Lo que estamos definiendo es una cualidad particular de la relación y la experiencia social, históricamente distinta de cualquiera otras cualidades particulares, que determina el sentido de una generación o de un período" (Williams, [1977]1997: 154). Por eso la experiencia (el sentir) es social antes que estrictamente personal.

A la hora de definir un programa propio para la sociología de la cultura, Williams discute con los conceptos de comunicaciones de masas y manipulación de masas, a los que ubica en el campo de la sociología cultural burguesa y radical-empiricista, porque considera que neutralizan el concepto de estructuras de clase y el proceso hegemónico (interacciones del control, selección, incorporación).

> La compleja sociología de las verdaderas audiencias y de las verdaderas condiciones de recepción y respuesta en estos sistemas altamente variables (la audiencia cinematográfica, los lectores de la prensa y la audiencia televisiva constituyen estructuras sociales sumamente diferentes) se ve oscurecida por las normas burguesas de los "productores culturales" y el "público de masas", con el efecto adicional de que la compleja ideología

> de estos productores, en tanto que empresarios y agentes dentro de sistemas capitalistas, no es desarrollada en sí misma (Williams, [1977]1997: 160).

Desde su perspectiva, el estudio debe abarcar los diferentes tipos de institución y formación dentro de la producción y distribución cultural, y su vinculación con la totalidad de los procesos sociales materiales. Esto incluye la formación activa de los lectores y audiencias, y las relaciones sociales y económicas en el interior de las cuales se llevan a cabo las formas particulares de la actividad cultural. Williams destaca la relevancia de la que denomina "sociología de la conciencia", refiriéndose a los trabajos de los teóricos de la Escuela de Frankfurt, y propone una "sociología del drama", que bien podría ser una del cine:

> Aun estando interesada en las instituciones (los teatros y sus predecesores y sucesores), en las formaciones (grupos de dramaturgos, movimientos dramáticos y teatrales), en las relaciones formadas (audiencias, incluyendo la formación de audiencias dentro de teatros y su formación social más amplia) continuará adelante e incluirá las formas; no solo en el sentido de sus relaciones con las concepciones del mundo o con las estructuras del sentir, sino también en el sentido más activo y dinámico de la totalidad de su desempeño (métodos sociales para hablar, moverse, representar y así sucesivamente). (Williams, [1977]1997: 162-163)

Se trata de una sociología de la cultura que no excluye ningún aspecto del proceso y en la cual las relaciones formativas y activas del mismo, a través de sus productos, se hallan estructuralmente conectadas: por eso es una sociología y a la vez una estética. Al considerar los sistemas de signos como una tecnología cultural específica y, a la vez, una forma de conciencia práctica, los elementos aparentemente diversos se hallan unificados en el proceso social material. Ejercitaremos esta mirada a la hora de abordar nuestro objeto de estudio, considerando el modo en que las transformaciones estéticas que se produjeron en el plano cinematográfico se vincularon con los modos de circulación y consumo de los films. Las relaciones entre instituciones y formaciones serán relevantes para identificar y describir los modos en que trabaja la hegemonía, pero también para señalar modos alternativos u oposicionales que alientan las transformaciones, a partir de la activación de elementos residuales y emergentes que disputan los sentidos dominantes acerca del cine.

2.1.2 Campo cinematográfico: crítica, legitimidad cultural y consumo ilustrado

> Ni siquiera la más "pura" intención artística escapa completamente a la sociología. (Bourdieu, [1967] 2003: 18)

Para incorporar al análisis el concepto de campo cinematográfico y considerar así las relaciones que se configuran al interior del mismo, apelamos a algunas herramientas de la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu ([1967]2003, 1995, 2010). Esta perspectiva nos permite analizar las configuraciones de posiciones y trayectorias de los distintos agentes involucrados en la conformación de los cineclubes y sus revistas, como miembros del campo cinematográfico de su época y del subcampo de la crítica cinematográfica, en un marco de relaciones de competencia pero también de colaboración y complementariedad con otras instituciones y formaciones culturales.

El campo se configura como un sistema de posiciones (red de relaciones objetivas y diferenciales) que se definen en relación con el capital que está en juego en ese campo y también respecto de las otras posiciones que lo conforman. Dar cuenta del funcionamiento de un campo cultural dado implica considerar en términos de intereses y estrategias, dentro de un espacio sometido a relaciones de poder, lo que se presenta como "proyecto creador". Y entre las instituciones que integran el campo artístico, la crítica y la prensa especializada juegan un rol central como instancias de consagración y legitimación.

> El campo intelectual, a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo. (Bourdieu, [1967] 2003: 11)

Desde el momento en que la creación artística se autonomizó de otras esferas como la religiosa o la política, los creadores debieron someter sus obras a instancias específicas de selección y consagración propias del campo, que establecieron criterios de legitimidad cultural. Un campo artístico que desde el siglo XIX gana creciente autonomía va a ser el espacio desde el cual el artista podrá afirmar también la pretensión autónoma de su proyecto creador y su independencia con respecto al gusto del público. En lo que respecta al campo cinematográfico, el llamado cine moderno –el cine que comienza a producirse en Europa después de la segunda guerra mundial– va a retomar la pretensión de autonomía creativa y del valor artístico de los films –que había estado presente en las aproximaciones al cine de las vanguardias históricas de los años veinte– intentando marcar una posición diferenciada tanto

del cine producido industrialmente durante la época de auge de los grandes estudios, como del cine que buscaba su legitimidad referenciándose en otras artes como la literatura. Nuevos realizadores y nuevas instituciones que proveerán interpretación, difusión y legitimación para esos nuevos cines, a partir de la denominada teoría del autor, configurarán una posición periférica con pretensiones artísticas, al interior de un campo cinematográfico convulsionado por las secuelas del conflicto bélico tanto en sus posibilidades productivas como en sus elecciones estéticas.

Como señala Bourdieu, aquellos que, dentro de un estado determinado de la relación de fuerzas, monopolizan (de manera más o menos completa) el capital específico que es el fundamento del poder o de la autoridad específica de un campo, se inclinan hacia estrategias de conservación y tienden a defender la ortodoxia, mientras que los que disponen de menos capital (que suelen ser los recién llegados, por lo general, los más jóvenes) se inclinan a utilizar estrategias de subversión o herejía.

Si bien la existencia de un mercado para las obras artísticas hace posible la existencia misma de un conjunto de profesiones en un campo determinado, Bourdieu postula que la legitimidad cultural no proviene única ni principalmente del éxito económico que proporciona el favor de un número significativo de compradores o, en el caso del cine, de espectadores: "La competencia por la legitimidad cultural, cuya apuesta y, al menos en apariencia, cuyo árbitro, es el público, nunca se identifica completamente con la competencia por el éxito en el mercado" ([1967] 2003: 15). De hecho "aparecen los signos de una nueva solidaridad entre el artista y el crítico o el periodista" (p. 16) por la cual el crítico se coloca progresivamente al servicio del artista, en calidad de intérprete experto, y se aleja del público masivo.

Bourdieu resalta el hecho de que el artista debe tomar en cuenta la "definición social de su obra", ya que las expectativas del público producen una intervención en el proyecto creador. Así, mientras hay artistas que se adaptan a la demanda del público existente –cuyas expectativas se definen, en parte, por la influencia de la crítica a través de los medios de prensa–, existen otro tipo de proyectos creadores que privilegian la "necesidad intrínseca de la obra", antes que las restricciones materiales, y buscan crear su propio público. De todos modos, también este tipo de obras y autores requieren de intérpretes que los hagan accesibles al público determinado al que buscan llegar.

> Hay que preguntarse si aun el autor más indiferente a las seducciones del éxito y menos dispuesto a hacer concesiones a las exigencias del público, no debe tomar en cuenta la verdad social de su obra que le remiten el público, los críticos o los analistas y redefinir de acuerdo con ella su proyecto creador (…) ¿No se define el proyecto creador, inevitablemente, por referencia a los proyectos de otros creadores? (Bourdieu, [1967] 2003: 19)

El discurso del crítico sobre la obra resulta así una objetivación del proyecto creador y tiene la capacidad de influir no sólo en el público sino también en el propio artista, que lo tendrá en cuenta de ahí en más como parte de las expectativas que pesarán sobre sus trabajos futuros: "Interrogarse sobre la génesis de ese sentido público es preguntarse quién juzga y quién consagra, cómo se opera la selección que, en el caos indiferenciado e indefinido de las obras producidas e incluso publicadas, discierne las obras dignas de ser amadas y admiradas, conservadas y consagradas" (Bourdieu, [1967] 2003: 22).

A su vez, el crítico, al igual que el editor o el productor, en el caso del cine, se encuentra con obras que llevan ya una marca (del creador, de la obra previa, de otros críticos) y su interpretación se realiza teniendo en cuenta la representación social de todo el conjunto. Los críticos resultan de este modo intérpretes privilegiados, que suelen reproducir las claves de unas revelaciones compartidas. Bourdieu habla de "parejas perfectas" para referirse al trabajo conjunto de editor y crítico. Lo que le sirve para hablar de etiquetas como *nouveau roman* o nueva novela en el campo de la literatura francesa, puede ser de utilidad a la hora de pensar las relaciones entre productores, directores/autores y críticos del nuevo cine de la posguerra, un proceso contemporáneo al analizado por el autor para la literatura.

Una denominación pública –una etiqueta común– les propone a los autores reconocerse en la imagen que la crítica y el público se han hecho de ellos. Al menos los críticos suelen presionar para que ese reconocimiento colectivo se produzca efectivamente, al hablar de generaciones o proponer una nominación:

> Invitados a situarse en una relación entre sí, a ver en cada uno de los demás una expresión de su propia verdad, a reconocerse en los que se reconociesen como miembros auténticos de la escuela ¿no se les llevaba a constituir explícitamente el principio de lo que debía unirles, puesto que se les percibía como si constituyeran una unidad? (Bourdieu, [1967] 2003: 24)

Y este mismo proceso lleva progresivamente a los críticos y al público mismo a buscar los signos identificables de una escuela y diferenciarla de las demás. Asimismo, cada generación tiende a rechazar los consensos de la generación precedente, a quien suele considerar parte de una época superada. Por esto Bourdieu considera que el sentido público de

la obra proviene de un juicio colectivo en relación con el cual toda apreciación de gusto individual se ve obligada a definirse:

> El sujeto del juicio estético es un "nosotros" que puede tomarse por un "yo": la objetivación de la intención creadora, que podría denominarse publicación (entendiendo con ello el hecho de "volverse pública"), se realiza a través de una infinidad de relaciones sociales específicas, relaciones entre el editor y el autor, relaciones entre el autor y la crítica, relaciones entre los autores, etc. (Bourdieu, [1967] 2003: 25)

Junto con las instituciones del sistema escolar y las academias, Bourdieu coloca a los grupos a los que denomina cenáculos, círculos de críticos, salones, a los que reconoce un papel de guías culturales. Se trata de una pluralidad de "potencias sociales" que logran imponer sus normas culturales a una fracción del campo y que reivindican una legitimidad cultural. Estas categorías resultan adecuadas para considerar la actividad de las asociaciones cineclubísticas y el rol de sus publicaciones a la hora de contribuir a fundar un nuevo espacio de legitimidad "artística" para un cierto tipo de cine, ya que "a diferencia de una práctica legítima, una práctica en vías de legitimación plantea a los que se entregan a ella la cuestión de su propia legitimidad" (Bourdieu, [1967] 2003: 28).

En este punto haremos una salvedad, ya que encontramos que el planteo de Bourdieu presenta algunas dificultades a la hora de analizar aquellas zonas de la cultura que él mismo coloca por fuera del consumo ilustrado y de su "actitud devota", como el jazz, el cine y la fotografía. Pese a que reconoce el avance del virtuosismo en estas actividades, considera que la falta de una institución de enseñanza metódica y sistemática es la causa de que no haya una instancia encargada de su consagración como parte de una cultura legítima. El conocimiento erudito en estos casos sería excepcional y no marcaría un esfuerzo por "adquirir, conservar y transformar este grupo de conocimientos", lo que formaría parte de los "requisitos previos y de los acompañamientos rituales de la degustación ilustrada".

> La existencia de obras consagradas y de toda una serie de reglas que definen la aproximación sacramental, supone una institución cuya función no sea solamente de transmisión y de difusión, sino también de legitimación. En efecto el jazz o el cine se presentan a través de medios de expresión por lo menos tan poderosos como los que se utilizan para las obras de cultura más tradicionales; existen cenáculos de críticos profesionales, que cuentan con revistas eruditas, y tribunas en radio y televisión y que, como signo de su pretensión a la legitimidad cultural, a menudo tratan de imitar el tono docto y fastidioso de la crítica universitaria, y de tomar prestada de ella el culto a la erudición por la erudición como si, perseguidos por la inquietud de su legitimidad, solo pudiesen adoptarla exagerando los signos exteriores, a los cuales se reconoce la autoridad de los detentadores del monopolio de la legitimación institucional, esto es, los profesores. (Bourdieu, [1967] 2003: 28)

En esta caracterización no se logra, en su opinión, tener mayor alcance que el de "capillas restringidas de aficionados, tales como círculos de jazz o clubes de cinéfilos". La cuestión de los medios a través de los cuales se puede efectivizar la apropiación de una obra artística resulta fundamental para la comprensión de los modos de circulación y legitimación cultural del cine. Pensando en las artes plásticas, Bourdieu también se preocupa por señalar la relevancia de la percepción y los modos e instituciones en los cuales ésta se construye socialmente.

> La disposición a apropiarse de los bienes culturales es el producto de la educación difusa o específica, institucionalizada o no, que crea o cultiva la competencia artística como dominio de los instrumentos de apropiación de esos bienes y que crea la "necesidad cultural" suministrando los medios de satisfacerla. (Bourdieu, [1969] 2003: 60)

En este punto vuelve a aparecer la relevancia de las instituciones escolares, que aun sin tomar a su cargo la formación específica en disciplinas artísticas, más allá de la literatura, transmiten de todos modos categorías equivalentes que provienen del análisis literario: autores, géneros, escuelas, épocas, modos de nombrar y aprehender similitudes y diferencias.

A lo largo de esta tesis demostramos que fueron justamente los clubes cinéfilos, en ausencia de instituciones de educación formal, los espacios en los cuales se gestó tempranamente una cultura erudita en torno al cine que trabajó para su legitimación como consumo ilustrado y para la consagración de un cuerpo determinado de "autores" y "obras", asociados al campo del arte. En el período de posguerra, esta actividad en torno a los films pasó de ser excepcional a convertirse en una modalidad extendida del modo de ver y hablar sobre cine en las grandes ciudades de Europa y también de América Latina.

Algunos límites de la perspectiva de Bourdieu a la hora de pensar los distintos contextos de actividad cultural, son señalados por Bernard Lahire (2002) quien apunta que la teoría de los campos no agota la realidad de la diferenciación social. Partiendo de la afirmación de que no todo contexto de actividad es un campo, propone captar determinaciones sociales más específicas que aquellas ligadas a la pertenencia a grupos o a clases. Lahire piensa en contextos sociales diferenciados en los que algunos actores ejercen su actividad social principal mientras que otros están allí por un tiempo limitado y solo le dedican una pequeña parte de su energía. Encuentra en estos espacios distinto tipo de actores que agrupa en dos binomios: productores-profesionales (permanentes) y consumidores-espectadores (aficionados). Percibe así que la participación en un juego, según lo plantea Bourdieu, no necesariamente implica la decisión de competir por el capital en disputa.

La teoría de los campos resulta entonces adecuada para considerar los dominios de las actividades profesionales o públicas que implican prestigio (capital simbólico) y que pueden organizarse en espacios de competencias y de luchas por la conquista de ese prestigio específico: política, literatura (y otras artes), filosofía, teatro, moda. Pero no permitiría captar la naturaleza y la especificidad de las actividades que se llevan a cabo en los diferentes universos considerados.

Por otro lado, como ha sido señalado por diversos autores,[1] la sociología del arte que propone Bourdieu desdeña "la especificidad de los textos para privilegiar la producción simbólica del valor de las obras, la construcción de las trayectorias del espacio de las posiciones literarias o la historia de las instituciones literarias (…) deja escapar, a todas luces, una dimensión central de su objeto" (Lahire, 2002: 18-19). Al ser una sociología de los productores, antes que de las producciones, no puede responder a la pregunta sobre la especificidad de los productos estéticos: no resulta suficiente decir que literatura es lo que el campo literario considera como tal.

La sociología de los campos de producción cultural de Pierre Bourdieu es entonces, fundamentalmente, una sociología de los productores en lucha para la apropiación del capital específico del campo, tomado en las estrategias de conservación o de subversión, y las obras se revelan así por la posición y las estrategias de sus productores (Lahire, 2002). Esta perspectiva solo integra al receptor al preguntarse si domina el código cultural que se considera inscripto en la obra y que el consumidor debe poseer para descifrarla, lo cual revela una consideración extremadamente simplista de las modalidades de la recepción. Deja así de lado los trabajos de historia de la recepción cultural para los cuales el sentido no está inscripto en la obra esperando a ser develado, sino que se produce en el encuentro entre la obra y su público: "No existe entonces 'un sentido' sino sentidos producidos en cada uno de los encuentros entre los públicos y las obras. Interesarse por los modos de apropiación múltiples tiene por efecto evitar las trampas del legitimismo cultural" (Lahire, 2002: 25).

Estas acotaciones nos permiten recurrir al concepto de campo a la hora de considerar los modos de organización y las apuestas de aquellos que hicieron de la cinefilia una actitud profesional y su actividad principal, tanto en los roles organizativos de las entidades cineclubísticas –sus redes, puntos de confluencia y de conflicto– como en la fundación de las revistas desde las cuales se propusieron intervenir en los debates de los campos de la crítica y la producción cinematográficas. Pero, al mismo tiempo, nos abren la posibilidad de acudir a la

[1] Para un abordaje de los distintos señalamientos a la sociología de la cultura de Bourdieu desde la crítica literaria, se pueden consultar, entre otros, los textos de Gramuglio, 1993 y Aguilar, 1998.

teoría de la recepción, la nueva historia del cine y sus implicancias para analizar los modos en que ejercen la cinefilia los distintos públicos que se van reuniendo en torno a los cineclubes y sus publicaciones.[2] Públicos que ocupan posiciones diversas, con mayor o menor protagonismo e incidencia en la organización de las actividades. Y que no siempre participan activamente de la disputa por un capital específico.

Otra perspectiva sociológica sobre el trabajo artístico a la que acudiremos es la de Howard Becker, que plantea el concepto de "mundos del arte" para referirse a la "red de personas cuya actividad cooperativa, organizada a través de su conocimiento conjunto de los medios convencionales de hacer cosas, produce el tipo de trabajos artísticos que caracterizan al mundo de arte" (1982: 10).

En vez de centrarse en el conflicto y la competencia, propone estudiar entonces las formas de cooperación involucradas tanto en la producción como en el consumo de obras de arte. En este sentido plantea que, cuando los artistas hacen algo que las instituciones existentes no pueden asimilar, suele haber canales de distribución alternativos, así como empresarios y públicos audaces: "Los primeros proporcionan métodos de distribución; los segundos aceptan riesgos" (Becker, 1982: 46-47). Para que las formas artísticas no estandarizadas encuentren estos canales alternativos y un público dispuesto a reconocerlas como valiosas, es fundamental la labor de quienes ejercen, dentro del mundo de arte respectivo, un juicio autorizado que se respalda en el conocimiento de lo convencional para poder proponer como legítimo el desvío de la convención. Becker denomina oyente, lector, espectador "serio" –y lo diferencia del mero asistente asiduo– al que puede colaborar con el artista proporcionándole una base de apoyo: "Esos miembros serios y experimentados del público pertenecen al mundo del arte y son parte más o menos permanente de la actividad cooperativa que 1o constituye" (1982: 68-69). Su papel consiste en entender, apreciar y apoyar las actividades de los llamados artistas.

Las innovaciones en el plano artístico producen que estos "miembros serios del público" entren a menudo en conflicto con el público más amplio, cuya capacidad de aceptar las innovaciones como legítimamente artísticas tiene tiempos más lentos y precisa justamente de la labor interpretativa de la crítica. Para poder acceder a las innovaciones, este sector del público "serio" debe habitualmente actuar de conjunto con otros que comparten su interés:

[2] Desarrollaremos este punto en el apartado 2.1.3.

> Sería una exageración decir que las personas que hacen eso constituyen un grupo que actúa de forma colectiva como tal, pero tampoco son un conjunto de individuos sin conexión alguna. En cierto sentido, participan de un esfuerzo conjunto por conseguir que las convenciones cuyo carácter innovador les interesa se difundan o por lo menos resulten viables como uno de los recursos de un arte. (Becker, 1982: 88)

De este modo Becker llama la atención sobre la problemática de la distribución de los productos artísticos que se proponen por fuera de la norma hegemónica en un momento dado y encuentra que "esos artistas fracasarán, seguirán siendo desconocidos o se convertirán en el núcleo de nuevos mundos de arte que crecen alrededor de lo que el sistema más convencional no maneja. El desarrollo de nuevos mundos de arte con frecuencia se concentra en la creación de nuevas organizaciones y métodos de distribución de trabajos" (1982: 158-159).

En este proceso, señala como relevantes las figuras de estetas y críticos que estudian las premisas y los argumentos que la gente usa para clasificar cosas y actividades como bellas o artísticas; arte-no arte; arte bueno-arte malo:

> Construyen sistemas con los cuales crean y justifican tanto las clasificaciones como las instancias específicas de su aplicación. Los críticos aplican los sistemas estéticos a trabajos artísticos específicos y establecen conclusiones sobre su valor, así como explicaciones de qué es lo que les da ese valor. Esos juicios crean la reputación de los trabajos y los artistas. Los distribuidores y los miembros del público tienen en cuenta la reputación a la hora de decidir a qué brindar respaldo emocional y económico, y eso afecta los recursos de los que pueden disponer los artistas para seguir adelante con su trabajo. (…) Los juicios, argumentos y principios estéticos constituyen una parte importante del cuerpo de convenciones por el cual los integrantes de los mundos de arte actúan juntos. (Becker, 1982: 161)

En este sentido, los críticos cumplen un rol esencial para que los productos en circulación sean considerados artísticos, lo cual equivale a asignarles una valoración positiva. En el caso del cine, su labor fue fundamental para que los films innovadores pudieran aspirar a ocupar un lugar en un "mundo de arte" específico y para generar un público dispuesto a recibirlos con esa disposición. Apunta Becker que estetas y críticos proporcionan una revisión de la teoría de creación de valor que adapta constantemente las premisas de la teoría a los trabajos concretos que producen los artistas. A su vez ejercen influencia en –y al mismo tiempo se ven influenciados por– aspectos como la formación de posibles artistas y espectadores, el respaldo económico y los modos de distribución y presentación de los trabajos: "Se ven, sobre todo, influenciados por la presión de consistencia implícita en la idea de arte" (1982: 169).

Durante el periodo que va de los cincuenta a los sesenta hubo una necesidad de distinguirse del cine anterior y a la vez de establecer lazos de cooperación entre cineastas, cineclubistas y críticos. Tomaremos entonces tanto el concepto de distinción-competencia

como el de cooperación entre integrantes de un mundo de arte para analizar las redes y relaciones que se establecieron entre los espacios de la producción y de la cinefilia, en un momento en que los films desafiaban las convenciones por las cuales se había regido previamente tanto su sistema de producción como sus modos de circulación. Necesitamos de ambas perspectivas para abordar el rol de las publicaciones especializadas y sus esfuerzos por definir y legitimar a los nuevos cines como artísticos, contribuyendo de este modo a generar para ellos un público afín dispuesto a apreciarlos en esa clave.

2.1.3 Recepción cinematográfica, públicos de cine y pactos de consumo

La teoría cultural ha abordado frecuentemente la investigación sobre las instancias de recepción de las producciones artísticas y culturales, así como de los medios de comunicación de masas, dialogando y a su vez enriqueciendo esa matriz teórica. Los estudios sobre consumos culturales reconocen como uno de sus puntos de partida los postulados de la corriente de investigación literaria conocida como Estética de la Recepción (cuyo objeto es la relación entre texto y lector), que tuvo su bautismo en la Universidad alemana de Constanza en 1967 cuando Hans Robert Jauss dictó su lección inaugural *La historia literaria como desafío a la ciencia literaria*. Esto fue considerado un cambio de paradigma: "La cuestión no es ya saber según qué reglas –históricas o ahistóricas– ha sido producido un texto, sino de qué manera y bajo qué condiciones se efectúa la recepción de un texto, especialmente en cuanto que obra de arte" (Rothe, 1976: 16). Rothe reseña de este modo las preguntas que guiaron las nuevas investigaciones: ¿Qué influencia ejerce el público buscado por el autor en la producción del texto? ¿Cuál es el papel que desempeña la imagen de un autor con motivo de la lectura de sus obras? ¿Qué importancia debe atribuirse a las ideas preconcebidas respecto de un género literario que crea disposiciones en el lector? ¿Qué ocurre durante la lectura: el lector sólo se rencuentra a sí mismo o es capaz de aprender algo fuera de sí? ¿En qué medida puede dirigir el autor las identificaciones entre el lector y los personajes de la ficción? ¿Bajo qué condiciones un texto es apreciado como estético por el lector?

Inscribiéndose en la perspectiva hermenéutica, comprender un texto histórico quiere decir identificar la pregunta a la que le ha dado una respuesta, encontrando de este modo su horizonte de preguntas e integrándolo en el horizonte de preguntas propio. La adaptación de este método a la crítica literaria fue hecha por Hans Robert Jauss en el ya citado discurso inaugural de 1967, que fue considerado el manifiesto de la nueva escuela. Allí reemplazó el horizonte de preguntas por el horizonte de expectativas, que identifica la suma de

comportamientos, conocimientos e ideas preconcebidas que encuentra una obra en el momento de su aparición y que constituye el contexto de su valoración. Cada obra, en su recepción, puede confirmar o defraudar ese horizonte de expectativas según la distancia estética que se establezca entre las expectativas del público y su cumplimiento en el texto. Si esta distancia es pronunciada, puede provocar irritación o bien un cambio de horizonte. Esta posibilidad de transformación de los horizontes de expectativas en el proceso de recepción, le permite a Jauss considerar que la obra de arte tiene una función emancipadora. De modo que es tarea del crítico reconstruir el contexto de recepción de cada obra para recuperar su carácter emancipador.

> El horizonte de expectativas de una obra que se puede reconstruir así, permite determinar más fácilmente su carácter artístico por el tipo y grado de su efecto en un determinado público. Si denominamos distancia estética al espacio que media entre el horizonte de expectativas preexistente y la aparición de una nueva obra cuya recepción puede suponer un *cambio de horizonte* al rechazar las experiencias familiares o concienciar sobre las que se manifiestan por primera vez, esta distancia estética se puede materializar históricamente en la escala de las reacciones del público y del juicio de la crítica (éxito espontáneo, rechazo o escándalo, aprobación aislada, comprensión lenta o tardía). (Jauss, 1967: 77)

Para Jauss el sentido de una obra se constituye como resultado de la coincidencia de dos factores: el horizonte de expectativas (código primario implicado en la obra) y el horizonte de experiencia (código secundario suplido por el receptor). Este último incluye las expectativas concretas, condicionadas por circunstancias sociales y biográficas que limitan las interpretaciones posibles. El público, al apropiarse de las respuestas dadas por la obra, saca de ellas nuevas preguntas y provoca por esta vía otras respuestas e incluso otros textos. Jauss insiste en la preponderancia del sistema de los géneros literarios sobre el que es proyectada la obra por parte del lector, como forma de probar la unidad del horizonte de expectativas en un momento dado, ya que considera que dicho sistema tiende a relegar a segundo plano los elementos individuales de la lectura. De modo que la tradición de un género, así como el trabajo sobre los documentos históricos que reflejen las reacciones del público contemporáneo, son los pasos metodológicos a seguir para la reconstrucción de los horizontes de expectativas en cada caso concreto.

En un texto posterior, *El lector como instancia de una nueva historia de la literatura*, Jauss (1975) retoma la que señala como su "provocación inaugural", diciendo que la historia de la literatura, como la del arte, ha sido la de los autores y las obras y ha silenciado a su tercer componente, el receptor, cuya intervención es imprescindible para que el arte se convierta en proceso histórico concreto, dado que, mediante la función activa que implican la

aceptación o el rechazo, el receptor interviene en la producción de nuevas obras. Jauss reconoce que su primer proyecto de Estética de la Recepción necesita complementación sociológica, profundización hermenéutica y la incorporación del nivel prerreflexivo de la experiencia estética:

> La respuesta metódica a la pregunta de a qué respondía un texto literario o una obra de arte y por qué en una determinada época fue entendido de una manera y después de otra, exige algo más que la reconstrucción del horizonte de expectativas intraliterario implicado por la obra. Necesita también un análisis de las expectativas, normas y funciones extraliterarias proporcionadas por el mundo real. (Jauss, 1975: 62)

Por eso, un análisis de la experiencia literaria del lector debe comprender la recepción como proceso de mediación o fusión de dos horizontes: el efecto, como elemento de concretización de sentido condicionado por el texto; y la recepción, como elemento de esa misma concretización condicionado por el destinatario.

Estos desarrollos en el campo de la crítica literaria fueron tomados por investigadores como Michel de Certeau (1986), quien utilizó el binomio escritura-lectura para dar cuenta de procesos de producción-consumo en el plano cultural, destacando la relevancia de las prácticas vinculadas con la apropiación y usos diversos de objetos simbólicos producidos por la cultura dominante. A De Certeau le interesa analizar el uso en sí mismo, tomando a los usuarios como "inquilinos" que tienen el derecho de efectuar operaciones con un capital del cual no son propietarios. Reaparece entonces la importancia de los contextos de uso para plantear el acto en relación con sus circunstancias. De Certeau va a definir las nociones de estrategia y táctica centrando la diferencia entre ambas en la existencia (o la carencia) de un lugar propio donde el poder logre inscribirse y determinar puentes (comunicantes) y fronteras (excluyentes) con lo que es exterior a él. La posesión de este lugar permite capitalizar ventajas adquiridas y preparar las expansiones futuras y es lo que define la posibilidad de tener una estrategia que se desarrolle en el espacio. En cambio, quienes no tienen más lugar que el del otro, no pueden darse un proyecto global ni objetivar al adversario, sino que su táctica consiste en aprovechar las ocasiones y fallas que las coyunturas particulares abren en la vigilancia del poder propietario, según el modelo de la caza furtiva. De este último tipo son las prácticas cotidianas de los consumidores: procedimientos, esquemas de operaciones y manipulaciones técnicas.

El mito iluminista de la educación postula que en la sociedad escrituraria el cuerpo está moldeado por lo escrito y supone la pasividad del consumo de otras formas de comunicación. Esta concepción del consumo como receptáculo inerte es funcional a un

sistema que privilegia a los autores, a los productores, en relación con los que no lo son. De Certeau propone relativizar esta capacidad de hacer historia de los que escriben y poner la atención en la lectura, como aspecto parcial pero fundamental del consumo: si escribir es producir el texto, leer es recibirlo sin marcar un sitio propio: "leer es peregrinar en un sistema impuesto, el del texto, análogo al orden construido de una ciudad o un supermercado" (De Certeau, 1986: 181).

Toda lectura modifica su objeto, ya que cada sistema de signos verbales o icónicos es una reserva de formas que esperan sus sentidos del lector. Entonces, si consideramos que el libro se produce en la lectura, ésta debe ser señalada como una instancia de producción propia del lector, que, sin pretender un sitio de autor, inventa algo en los textos que debe tomarse por fuera de la intención de éstos. La relación con esa instancia exterior al texto que es el lector organiza un espacio legible y lo combina con un camino hacia la efectuación de la obra en la lectura.

Sin embargo, De Certeau también señala que el uso del libro en la institución social ha establecido que sólo algunos pueden ser aceptados como los verdaderos intérpretes de los sentidos de un texto, los privilegiados que pueden extraerle su secreto (sacerdotes, intelectuales, críticos, maestros). De tal modo que su lectura pasa a ser la única legítima y reduce a otras posibles a la condición de heréticas o insignificantes (erigiendo un muro entre el texto y los lectores al fijar su sentido de una vez), ocultando la verdadera dimensión de la práctica lectora. La lectura se sitúa entonces en la conjunción de una estratificación social (relaciones de clase) y operaciones poéticas (construcción social del texto por su lector) que les permiten a los lectores –esos cazadores furtivos– insinuar su inventiva allí donde se producen grietas en el sistema de la ortodoxia cultural, sin necesidad de hacerlo público por fuera de su ámbito cotidiano.

Reflexionar desde estas perspectivas que hacen foco en la instancia de recepción de los consumos culturales, su potencial y sus límites, nos permitió ubicar las actividades vinculadas con la exhibición y difusión del cine por canales alternativos en el contexto más amplio de la circulación y consumo de los productos cinematográficos. De igual modo, nos abrió caminos para dilucidar el rol de cineclubistas y críticos de cine a la hora de orientar acerca de modos "artísticos" y por lo tanto, legítimos culturalmente, de ser espectador. De hecho, la misma actividad crítica funciona como una forma activa de la recepción cinematográfica, que elabora una palabra propia a partir de un texto ajeno: el film.

Los estudios sobre cine están comenzando a interesarse, en los últimos años, por esta zona de problemas, que había sido escasamente frecuentada. Más allá del análisis de las

películas y de las políticas públicas vinculadas con la producción, han surgido valiosos aportes que se proponen recopilar y analizar información sobre los circuitos de exhibición y las experiencias de consumo cinematográfico ya sean comerciales o de otra índole.[3] En esta línea, Clara Kriger destaca que, en el marco de la *New Cinema History* –así denominada por Richard Maltby (2012)–, ha emergido un movimiento de historiadores que pone el énfasis en la historia social de las culturas cinematográficas: "estos estudios conciben a los públicos de cine en plural, como agrupamientos sociales e históricos que se reconocen en relación con un discurso, como conjuntos que suponen compartir códigos, saberes, percepciones, gustos, valoraciones y actitudes que permiten comunicarse con otros" (Kriger, 2018: 125).[4]

En ese marco nos resulta de especial interés el estudio que realizó la antropóloga Ana Rosas Mantecón (2017) de los públicos de cine en la ciudad de México donde cruza disciplinas diversas como la antropología, la historia social, la comunicación de masas, la sociología de la cultura, la arquitectura urbana y los estudios sobre consumo y recepción.

Al fijar la atención en los públicos, las salas y la ciudad que las alberga, Rosas Mantecón muestra que no pueden comprenderse los vaivenes de los espectadores sin considerarlos en diálogo con otro conjunto de prácticas de acceso cultural que acompañaron los ritmos de la vida urbana en distintas coyunturas económicas, sociales y políticas. Al utilizar la noción de "práctica de acceso cultural" para caracterizar la actividad de ir al cine, la antropóloga mexicana se inscribe en una tradición de pensamiento latinoamericano sobre los medios de comunicación (Néstor García Canclini, Jesús Martín Barbero, entre otros) que postula el papel activo de los consumidores quienes se construyen a sí mismos en el acto de recepción. La sociabilidad es una dimensión fundamental de estas prácticas que involucran operaciones intelectuales, afectivas y relacionales, partiendo de pautas de interacción y modos de percepción propuestos por los medios.

Surge así otro concepto articulador: el de "pacto cinematográfico". Partiendo de un modelo ideal –que señalaba un espectador en silencio, entregado a la imagen en la oscuridad junto a otros–, los diversos públicos negociaron sobre esta propuesta, según factores sociales, generacionales y regionales. De ese modo aprendieron a ser público a medida que aprendían a

[3] Para una completa revisión de las investigaciones sobre los públicos de artes combinadas –entre las que se encuentra el cine– en la Argentina, aunque en un periodo posterior al de esta investigación (1990-2010), ver Moguillansky y Papalini (2017). Las autoras sostienen que "la cuestión de las artes y sus vínculos con el público ha logrado una renovada centralidad en las ciencias sociales a partir de diversos factores que inciden en generar interés, mayor disponibilidad de datos y nuevos fenómenos que, en consonancia con las transformaciones de las tecnologías y de los hábitos de consumo, plantean desafíos teóricos y metodológicos para la investigación" (p. 45).

[4] Para una revisión de los antecedentes de la *New Cinema History* en los estudios anglosajones y la Nueva Historia del Cine a nivel regional y local, ver Kriger (2018:128-132).

desempeñar también otros roles urbanos como “modos de estar juntos” tanto en el cine como en la ciudad (Rosas Mantecón, 2017: 72).

La práctica de ir al cine adquirió máxima relevancia en la vida urbana, en función de un nuevo vínculo con la oferta cinematográfica. Los circuitos se diversificaron y si bien se mantuvo una jerarquización social entre tipos de cines y al interior mismo de las salas, hubo muchos espacios de encuentro y convivencia que pusieron en primer plano el carácter multiclasista del entretenimiento cinematográfico. Como un tema central para el desarrollo de la cultura cinematográfica que se estaba gestando simultáneamente en distintas geografías a partir de los años cincuenta, Rosas Mantecón señala la existencia de cineclubes como una alternativa a la oferta del cine de masas. Espacios no lucrativos que se proponían la formación de públicos a partir de la exhibición y contextualización de films considerados *de arte*, con el objeto de generar una actitud crítica en los espectadores a partir de la discusión colectiva.

2.2 Abordaje metodológico

En esta tesis reconstruimos la historia del cineclubismo en la Argentina desde un abordaje multidisciplinario con herramientas provenientes de la historia de los medios, la historia cultural y de los intelectuales, la sociología de la cultura y el análisis del discurso. Para ello, situamos nuestro objeto en el contexto de las tendencias mundiales durante la primera mitad del siglo XX, y nos centramos específicamente en las que identificamos como las dos principales asociaciones cinéfilas que surgieron entre las décadas de 1940 y 1960: Gente de Cine y Núcleo. Para llegar a esta caracterización realizamos previamente un amplio recorrido bibliográfico y hemerográfico por las distintas formas que adoptó la cinefilia en Europa y América, centrando nuestra atención en algunos países de Latinoamérica cuyas culturas cinematográficas encontramos que guardaban similitudes con la local.

Luego nos focalizamos en la reconstrucción de los emprendimientos cineclubistas a lo largo de la Argentina, a través de la lectura de historias locales, memorias biográficas, medios de prensa provinciales y comunales, así como de revistas y publicaciones de cineclubes, materiales éstos que no se encontraban sistematizados, para producir una historia del cineclubismo a nivel nacional. Para llevar adelante esta tarea recurrimos a los archivos de notas periodísticas y colecciones de documentos institucionales depositados en la biblioteca ENERC-INCAA y la Fundación Cinemateca Argentina, y a repositorios digitales.

Finalmente abordamos específicamente los cineclubes Gente de Cine y Núcleo, y las publicaciones que produjeron. Para poder comprender las características que estas

asociaciones tuvieron en común con otras que les fueron contemporáneas, realizamos un relevamiento de redes y asociaciones de cineclubes, que nos permitieron ubicar a nuestros objetos de estudio en un campo cultural con características propias. También logramos comprender aquello que los hizo sobresalir y mantenerse en el tiempo, a través de la reconstrucción de las trayectorias y perfiles profesionales de sus fundadores, su participación protagónica en redes internacionales de archivo y difusión cinematográfica, y los relevos generacionales que ocurrieron a lo largo del periodo, mediante el abordaje de bibliografía, notas periodísticas en medios masivos y especializados, y otro tipo de materiales de archivo como programas o correspondencia institucional. Para esta sección hicimos además una entrevista a Alejandro Saderman, integrante de Gente de Cine, protagonista del cineclubismo, la crítica y luego la realización cinematográfica durante nuestro período.

Finalmente, realizamos un análisis minucioso de las revistas *Gente de Cine* (6 números en formato boletín correspondientes a 1945 y 1946; 44 números de la Nueva Serie publicados entre 1951 y 1957) y *Tiempo de Cine* (23 números publicados entre 1960 y 1968, algunos de ellos dobles). Esto nos permitió asomarnos a los debates, discusiones y aficiones de los integrantes de sus cuerpos editoriales. Relevamos y sistematizamos las colecciones completas de estas publicaciones que se encuentran físicamente en la biblioteca ENERC-INCAA. Y trabajamos con sus versiones digitalizadas gracias al aporte de Emiliano Jelicé que nos facilitó la colección de *Gente de Cine* y del Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA) que hizo lo propio con *Tiempo de Cine*. En AHIRA y en América Lee (Portal de Revistas del CeDinCI) pudimos también consultar las colecciones de otras revistas culturales del periodo que otorgaron al cine un lugar relevante y funcionaron como antecedentes, primero, y como interlocutoras más tarde, de las que analizamos especialmente.

Recorrer las revistas nos permitió sistematizar distintas dimensiones de análisis: a) características materiales (tamaño, cantidad de páginas, precio de venta; publicidad); b) conformación de los cuerpos editoriales; c) formatos, secciones y estilos; d) elementos de diseño gráfico (humor, fotografías, ilustraciones); e) intercambios y polémicas internas y con otras publicaciones.

Las tareas descriptas se llevaron adelante partiendo de tres perspectivas metodológicas principales. En primer lugar, la historia social de los medios de comunicación, considerada desde una doble perspectiva técnica y cultural, nos permitió abordar la problemática de los medios de comunicación modernos, los nuevos roles y trayectorias profesionales que surgieron en su seno –incluyendo la crítica– y las tensiones que se produjeron en los vínculos planteados entre industria cultural, mercado y arte.

Complementariamente, la perspectiva de la historia cultural e intelectual nos posibilitó analizar la creación y devenir de las publicaciones editadas por los cineclubes y otros grupos contemporáneos, desde la matriz del estudio de las revistas culturales, su funcionamiento en redes y circuitos, y su potencial para la intervención pública.

Por último, el análisis del discurso fue también un abordaje necesario para el estudio exhaustivo del corpus de publicaciones trabajado, en el cual analizamos los lugares de enunciación, las interpelaciones puestas en juego en los distintos géneros abordados, y las modalidades y construcciones discursivas.

2.2.1 Historia de los medios: el periodismo cinematográfico como un subgénero del periodismo cultural

Las revistas especializadas y la crítica de cine que en ellas se despliega se han vuelto paulatinamente objeto de estudio: tanto desde el abordaje de las publicaciones en sí mismas, como desde la reconstrucción de la trayectoria de sus figuras pioneras y sus posteriores transformaciones.[5] Desde el campo de la historia de los medios de comunicación gráficos, los estudios de Jorge Rivera (1995) sobre periodismo cultural proporcionan un marco desde el cual abordar las publicaciones sobre cine, considerándolas dentro de esa categoría. La definición de la cual parte Rivera indica que periodismo cultural es aquel que refleja las problemáticas globales de una época, satisface demandas sociales concretas e interpreta dinámicamente la creatividad potencial del hombre y la sociedad (tal como se expresa en campos tan variados como las artes, las ideas, las letras, las creencias, las técnicas, etc.) apelando para ello a un bagaje de información, un tono, un estilo y un enfoque adecuado a la materia tratada y a las características del público elegido. Señala también que, históricamente, se ha consagrado con el nombre de periodismo cultural a una zona muy compleja y heterogénea de medios, géneros y productos que abordan con propósitos creativos, críticos,

[5] Así lo demuestran, entre otras aproximaciones, tres dossiers recientes que reúnen textos centrados en distintos aspectos de la crítica de cine en la Argentina y Europa. En el primer caso, "Palabras sobre imágenes. La producción de los críticos cinematográficos en la Argentina", a partir de un estudio introductorio en el que se plantean tendencias generales, se abordan luego individualmente algunas figuras centrales de la crítica de cine en medios gráficos desde la perspectiva de sus trayectorias y en función de su relevancia en el campo (Kriger, 2012). En el segundo caso, "Crítica de cine en los sesenta", se trata de un abordaje desde la semiótica que observa el devenir de la operación crítica en diarios, semanarios, revistas especializadas e incluso programas de mano del periodo, inscribiéndolos en la línea inaugurada por *Cahiers du Cinéma* y los cines modernos (Tassara, 2014). Por último, la publicación de los trabajos del seminario "Crítica de cinema. Reflexoes sobre um discurso", realizado por la Universidade da Beira Interior, junto con las universidades de Coimbra y Salamanca, presenta y analiza el tema en medios de España y Portugal, incluyendo las publicaciones de los cineclubes (Cunha y Penafria, 2017).

reproductivos o de divulgación, los terrenos de las "bellas artes", las "bellas letras", las corrientes del pensamiento, las ciencias sociales y humanas, la llamada cultura popular y muchos otros aspectos que tienen que ver con la producción, circulación y consumo de bienes simbólicos, sin importar su origen o sus destinatarios.

Rivera hace referencia a las dos concepciones a las que alude el concepto de "cultura" identificándolas como "ilustrada" y "antropológica". La primera es la que efectúa un recorte escogido, destinado a una minoría de conocedores de las producciones refinadas del espíritu. La segunda es la que sigue la definición establecida por E. B. Taylor en 1874, que alude al conjunto complejo que incluye conocimiento, creencias, arte, moral, ley, costumbres y otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad.

Mientras que la primera de estas concepciones va a ser trabajada por medios específicos y selectivos, la segunda lo será por los medios de circulación masiva, con la forma de suplementos o revistas de divulgación. Siguiendo este desarrollo, se puede establecer que la prensa cultural cumple un doble papel como creadora y reproductora del capital cultural. Su rol creativo se cumple con la exploración de campos estéticos e ideológicos inéditos. Su rol reproductivo, con la difusión de patrimonios tradicionales o ya incorporados por los creadores y está vinculado con la difusión masiva, para públicos no especializados, de los productos de la industria cultural. Rivera afirma que, mientras parte de este periodismo ejerce real influencia en la configuración de las ideas y el gusto público de una época, su otra variante se limita a reproducir sus modos sin aportar elementos genuinamente originales o contradictorios. El enfrentamiento entre estas dos lógicas, la de lo restringido y la de lo masivo, es también el de lo culto y lo popular. En nuestra investigación estas ideas resultaron productivas para analizar el modo en que esta tensión aparece en los discursos acerca del cine que construyen las revistas cinéfilas.

Rivera observa que las publicaciones adscriptas al universo de la "cultura superior" se especializan en repertorios restringidos que no contemplan la divulgación sino el abordaje monográfico de carácter académico o bien el seguimiento de una investigación especializada, la discusión de una nueva tesis aportada al terreno del conocimiento científico o el examen exhaustivo de una obra de aporte significativo. Tres son desde esta perspectiva los géneros del periodismo cultural, que también pueden identificarse en el cinematográfico: análisis (de los datos para llegar de manera lógica, consecuente y verificable a una conclusión verdadera), interpretación (de un sentido, con una perspectiva hermenéutica) y crítica (de la industria cultural, desde una postura ideológica o político cultural heredera de la Escuela de Frankfurt).

En su investigación sobre crítica de televisión, Yamila Herram (2013) historiza la evaluación sobre la base de valores estéticos, como uno de los componentes de la crítica, en tanto que género de opinión con una función de intermediación cultural acerca de las normas legítimas de apreciación. En su recorrido señala que "en un primer momento prevalece la descripción; la actividad sistemática de evaluación, juicio y fundamentación es relativamente reciente: comienza con la crítica literaria y la crítica de artes a fines del siglo XVII" (p.48). También registra cambios en el lugar del sujeto convertido en espectador: "La conformación de ciertas instituciones como los museos, las críticas, la educación estética y los tratados promueven nuevas formas de acercarse y vincularse con las artes en relación con la formación estética de los espectadores" (p.49).

Por su parte, José Luis Fernández (2006: 372) analiza la crítica desde tres categorías: "crítica silvestre" (aquella que realiza cualquier individuo en el seno de su grupo social, al manifestarse críticamente desde una posición de espectador), "crítica teórica" (la que se produce con esfuerzo de rigurosidad en el campo académico a propósito de las artes) y la "crítica-género" (que aparece en los medios como comentario; un producto periodístico originalmente enfocado en las artes plásticas, la música y la literatura, que se ha convertido en uno de los componentes centrales de la vida del cine en la sociedad).

En esta tesis caracterizamos a las revistas de los cineclubes y otros grupos cinéfilos independientes como un tipo específico de periodismo cultural que postula para el cine un lugar en el campo artístico. Y las situamos en un contexto más amplio en el cual dialogan y discuten con otras publicaciones –especializadas o de interés general– que también dirigen su atención a la renovación del cine, tanto a nivel mundial como local, como uno de los rasgos centrales de la cultura de la época. El protagonismo de la crítica en estas publicaciones se orienta, por un lado hacia la discusión en un registro especializado y, por otro, a la formación de los espectadores para extender la comprensión y el disfrute estético de nuevas formas cinematográficas. En este sentido es que encontramos una combinación de la crítica-género con la crítica teórica.

2.2.2 Historia cultural / historia intelectual: las revistas como mapa y arena de debates

La historia cultural con espíritu etnográfico, delineada por Robert Darnton (1987), propone tratar la producción simbólica propia de la misma manera que los antropólogos estudian las culturas extranjeras, insistiendo en la necesidad de desechar constantemente el

falso sentimiento de familiaridad con el pasado). Desde esta perspectiva, la cultura ofrece un marco para clasificar sensaciones y sentidos. A través del trabajo con los archivos, se puede leer e interpretar el significado atribuido por los contemporáneos a su visión del mundo: "El historiador debe buscar la dimensión social del pensamiento y entender el sentido de los documentos relacionándolos con el mundo circundante de los significados, pasando del texto al contexto y regresando de nuevo a éste hasta lograr encontrar una ruta en un mundo mental extraño (Darnton, 1987: 13).

Si bien no nos distancian muchos años del periodo que abordamos en esta tesis, en el trabajo con los archivos y las publicaciones de la época nos adentramos en un "mundo mental extraño". Un mundo en el cual el *cine arte* (y su misma existencia) despertaba pasiones, encendidos debates, alianzas, enfrentamientos y posicionamientos políticos de un modo que no se sostuvo en el tiempo. Por eso la propuesta de Darnton nos resulta sugerente y nos abre un camino para abordar esos textos, yendo permanentemente al contexto en el cual circularon, de modo de reconstruir el sentido que tuvieron para los protagonistas en el marco de una época.

También recurrimos al abordaje de la historia intelectual, para la cual las revistas han dejado de ser consideradas como meras fuentes de información para ser analizadas como objetos con interés propio. Se las estudia como expresión de un contexto, como una forma de intervención en el espacio público, como un vehículo de transmisión y debate de ideas con capacidad de actuar sobre el entorno.[6] En este apartado reseñaremos algunos elementos a tener en cuenta a la hora de analizar, desde esta perspectiva, publicaciones que pueden catalogarse como revistas culturales y su tradición en América Latina. A lo largo de la tesis proponemos un abordaje de estas características para las revistas *Gente de Cine* y *Tiempo de Cine*, que conforman nuestro corpus de análisis. Consideramos que ambas jugaron un rol central en la conformación de un tipo de espectador particular definido por un interés por el cine como fenómeno cultural, estético y político, según el modelo de la revista cultural vigente en el período; y desplegaron reflexiones que pretendieron ocupar un lugar relevante en la articulación de los debates en torno a su objeto: el cine moderno, artístico, de calidad.

Mabel Moraña (2003) destaca la tradición de las revistas literarias y culturales en América Latina y su papel mediador en el diseño de culturas nacionales y transnacionales, que contribuyó a sentar las bases ideológicas de las nociones de ciudadanía y sociedad civil. En las revistas se cristalizaron nuevas formas de subjetividad colectiva, dando lugar a la

[6] Para una revisión de trabajos y compilaciones sobre las revistas literarias y culturales como objeto de estudio desde la década de 1990, ver Pita González y Grillo (2015).

representación de actores sociales novedosos que buscaban expresarse y a la vez crear un público para sus nuevas agendas. Moraña afirma que como instrumento de mediación cultural, la revista es casi siempre una empresa educativa –política y pedagógica– que organiza y filtra relatos de identidad y traza vínculos entre el campo cultural y sus afueras. La revista es también un vehículo del gusto de determinados sectores que buscan difundirlo y legitimarlo a través de operaciones conceptuales y apuestas estético-ideológicas que definen preferencias y exclusiones. Por la revista circulan y se reciclan distintas tradiciones, construyendo nuevos públicos, que producen nuevas lecturas y nuevas demandas. Estas experiencias de recepción novedosas rearticulan el archivo de la cultura burguesa. La revista y el crítico producen así un espacio de mediación entre el arte y su recepción.

Por su parte, Patiño y Schwarz (2004) proponen pensar las revistas como un espacio dinámico de circulación e intersección de discursos significativos para el estudio no sólo de la literatura (u otras variantes artísticas) sino de la historia y la sociología cultural, la historia de las ideas y la historia intelectual, entre otros campos. Las revistas les resultan claves como constructoras informales de genealogías, para dilucidar la conformación de proyectos intelectuales y literarios, tanto individuales como grupales. Y consideran a aquellas publicaciones nacidas en el seno de formaciones intelectuales y artísticas como un factor determinante de la modernización cultural latinoamericana:

> Hay revistas que por su origen, conformación y trayectoria son institucionales, dependen de una institucionalidad académica y estatal; hay revistas que nacen como expresión de determinadas formaciones intelectuales y artísticas, y que describen una trayectoria diferente al tipo anterior. Estas últimas son las que, a lo largo del siglo XX, han conformado los principales núcleos ideológico-estéticos por los cuales pasó y se modernizó la cultura latinoamericana. (Patiño y Schwarz, 2004: 649)

En este sentido nos interesa destacar que los espacios de producción y circulación de los saberes vinculados con el cine, antes que en espacios académicos que aún no lo albergaban como objeto de estudio, se generaban y compartían en las funciones de los cineclubes y a través de sus publicaciones especializadas, desde donde se dialogaba con otras latinoamericanas o europeas que se tomaban como modelo o parámetro para la discusión. Las revistas que se realizaron en las décadas del cincuenta y sesenta, como una parte importante de la tarea cineclubística, proporcionan una vía de acceso a un mundo de intensa actividad alrededor del fenómeno cinematográfico entendido como expresión artística.

La aparición de una nueva revista marca la existencia de un vacío: la necesidad de decir algo que no estaba siendo dicho; una intervención en el espacio público definida por la coyuntura: “Publiquemos una revista quiere decir hagamos política cultural” (Sarlo, 1992b).

Se trata de una intervención necesariamente plural, dado que en su gestación se involucra un colectivo que se plasma en los consejos de dirección. Desde esta perspectiva, la revista, al ser a la vez un espacio de alineamiento y conflicto, pone el acento sobre lo público ya que su tiempo es el presente y es allí donde focaliza su voluntad de intervención: "La forma revista, como práctica de producción y circulación busca la escucha contemporánea". La apuesta es política desde el momento en que interviene en lo público, aunque no se trate de política partidaria: "Los procesos de modernización cultural tuvieron a las revistas como instrumento; los debates tienen su arena en las revistas" (Sarlo, 1992b: 10-11).

Desde esta perspectiva, la revista cultural es a la vez un laboratorio de ideas y un banco de pruebas. A los fines de nuestra investigación, sostenemos que, así como Sarlo afirma que la construcción del concepto "nueva novela latinoamericana" se define en la uruguaya *Marcha*, de la mano de Ángel Rama a principios de los sesenta, también los conceptos de "cine de autor" y "cinefilia" –como práctica de recepción asociada– se definen (o redefinen) en las revistas de cine del período estudiado. De hecho, para Sarlo, la misma ampliación del concepto de cultura puede rastrearse en las revistas, cuando la noción tradicional vinculada con las "bellas letras" cede ante la recolocación primero del cine y luego de las manifestaciones de la cultura popular y massmediática. Las revistas hablan de lecturas: muestran cómo fueron leídos los textos (cómo fueron vistas las películas) y son la prueba de cómo se pensaba el futuro desde ese presente, cuáles eran los fundamentos coyunturales de esos juicios.

La política de las revistas no aparece solo en sus notas editoriales. Por el contrario, afirma Sarlo que los editoriales son zonas poco confiables si se quiere reconstruir, en perspectiva histórica, la problemática de una revista. Al tratarse de un discurso ostensiblemente programático hay que someterlos al contraste con el resto de los materiales: "La política de una revista es un orden, una paginación, una forma de titular que, por lo menos idealmente, sirven para definir el campo de lo posible y lo deseable de un proyecto" (Sarlo, 1992b: 12). También es relevante la política de traducciones (marca de un reconocimiento de pertenencia a un campo cultural periférico) que puede indicar de qué manera un colectivo intelectual piensa su intervención en la esfera pública como propuesta de reorganización de la tradición cultural: "La mayor parte de las revistas del período 40-70 tienen un programa para cambiar el canon: el pasado es el fantasma paterno que se agita en las batallas presentes" (Sarlo, 1992b: 13).

Mediante estos procedimientos las revistas hacen apuestas a modificar lo estabilizado en la academia o los suplementos de los grandes diarios ofreciendo un sistema alternativo de

autoridades y modelos textuales que redimen y descubren, poniendo en primer plano la tensión entre modernización y nacionalismo cultural. La importación cultural define el ideal al que se responde o se aspira, según precisa la formación de culturas nacionales en países periféricos. La problemática de la cultura nacional (la pregunta por un "cine nacional") ocupa una significativa cantidad de espacio de las revistas de cine que estudiamos en esta tesis y enmarca el debate sobre la función de los intelectuales y el lugar del arte en relación con la política.

La revista es un laboratorio donde se experimentan propuestas estéticas y posiciones ideológicas, desde una hipótesis cultural que incluye y excluye a la vez: "Instrumentos de la batalla cultural, las revistas se definen también por el haz de problemas que eligieron colocar en su centro (o, a la inversa, según los temas que pasaron en silencio)" (Sarlo, 1992b: 14). Desde la perspectiva de la historia puede leerse la vida de las revistas en sus conexiones, a veces evidentes, con los acontecimientos políticos. Por esta razón, las revistas son una fuente privilegiada para la historia intelectual: "Instituciones dirigidas habitualmente por un colectivo informan sobre las costumbres intelectuales de un período, sobre las relaciones de fuerza, poder y prestigio en el campo de la cultura. Son un mapa de relaciones intelectuales, una red de comunicación entre la dimensión cultural y la política" (Sarlo, 1992b: 15). Si consideramos que las revistas además construyen su público, se muestra la relevancia de considerar aquellas que han tenido una continuidad significativa como marcas de los puntos de giro en el espacio cultural del siglo XX.

Una revista es un proyecto temporal, por lo que sus intervenciones son contingentes: al ocupar un lugar intermedio entre el libro y el diario mantiene la posibilidad de accionar sobre la coyuntura pero con mayor profundidad que la prensa diaria, elaborando una perspectiva propia. Por eso para estudiarla se deben considerar dos planos de su existencia: el sincrónico y el diacrónico, dado que las posiciones se modifican en función de su modo de relacionarse con la tradición y la novedad.

La dimensión temporal es relevante, ya que la revista plantea un desafío al presente al que interroga colectivamente desde una puesta en práctica de discurso que involucra dos niveles: el cuerpo de redacción y el receptor. La revista propone un diálogo con inflexiones múltiples, es un espacio interdisciplinario; aunque se trate de una publicación especializada (en literatura o cine, como es nuestro caso), siempre habla de "otras cosas" para una escucha contemporánea. Y también supone una apuesta al futuro. Dado su estrecho contacto con el contexto de circulación, solo puede comprenderse estudiando ese marco, buceando en la vida cultural que le dio lugar. Por eso, "para leer bien una revista hay que saber leer en los

márgenes" (Rocca, 2004: 5). Se amplía así la pregunta por el público para el cual se hace una revista, al considerar las condiciones sociales de posibilidad de la lectura y de la producción de lectores, ya que es capaz de mantenerse la revista que ha sabido crear un proyecto y un público, más allá de los avatares financieros que atraviesan su existencia. Si se considera que la revista cultural es una evolución del modelo de la revista literaria de principios del siglo XX, "siempre camina hacia unos pocos, hacia un público de iniciados, casi de cofradía: escritores, artistas, universitarios, profesionales de la cultura" (Rocca, 2004: 7).

La forma o célula básica de la revista es el grupo que se involucra en polémicas no exentas de agresividad con otros colectivos, aunque también entabla diálogos con otras publicaciones o acontecimientos, incluyendo la cooperación internacional con revistas extranjeras mediante el intercambio de colaboradores y aportes o traducciones. Es un espacio de mediación entre el lector y el grupo que la edita, que puede ser más o menos homogéneo, pero siempre mantendrá un vínculo tenso con las estéticas hegemónicas.

La importancia de prestar atención a la instancia de circulación y recepción reside no solo en indagar quiénes fueron los lectores de la publicación, sino también si fue recuperada en otros ámbitos, si fue recogida por la prensa masiva, si fue tomada para trazar debates. Para comprender si una revista ocupaba un lugar central o marginal hay que situarla en un campo mayor de relaciones.

En este sentido, el estudio de las revistas culturales permite aproximarse a las derivas intelectuales y sus prácticas; a partir de su análisis se puede entender su impacto tanto para los grupos que se reunían en torno a ellas como para la creación de una opinión pública: "Los trabajos sobre revistas abordan también el estudio de los intelectuales, de los lenguajes políticos e ideas filosóficas, artísticas, literarias o políticas que se generan y difunden a través de las publicaciones periódicas" (Pita González, 2014 : 1).

Reconstruir una genealogía editorial implica mirar al pasado en el cual la revista se referencia y del que a su vez necesita diferenciarse. Es importante entonces el estudio del grupo que está en la génesis y continuidad del proyecto, ya que las estructuras de sociabilidad que lo conforman señalan pautas de pertenencia de miembros que buscan unirse alrededor de un proyecto determinado y así van construyendo una identidad. La revista suele contener a un grupo de jóvenes con marcada pertenencia generacional que busca un canal de expresión propio como resultado de una crisis con un modelo de intervención previo. Las relaciones entre las personas y el espacio colectivo que integran forjan una identidad que puede consolidarse en torno a la figura del director o de un consejo editorial. Se establecen relaciones de amistad y de enemistad cambiantes, dado que una revista debe ser ubicada en

relación con otras revistas. Un análisis de las trayectorias individuales de sus miembros en diversos ámbitos puede ser un abordaje útil para determinar si son una elite y si son representativos de un campo en una época determinada.

Pita González propone abordar las revistas desde una perspectiva inspirada en la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu que plantea tres entradas que se articulan ("estructuras estructuradas y estructurantes"): en tanto soporte material (estructura), estructurado por la práctica social y estructurante a su vez de un espacio de sociabilidad. Como punto de partida, se destaca la importancia de prestar atención a los soportes materiales, dispositivos culturales y prácticas. En segundo término, se analizan las prácticas de sociabilidad y el espacio en que se despliegan. La propuesta supone observar las revistas a partir de "momentos vitales" identificando puntos de inflexión ubicados principalmente en los inicios y los cambios en la dirección o conformación del comité editorial, a partir de la expulsión o suma de nuevos miembros. En función de la figura emblemática del director o grupo guía que genera la posibilidad de existencia de ese grupo cultural, se plantea el análisis de círculos concéntricos de colaboradores: director, comité editorial, colaboradores frecuentes, colaboradores menos frecuentes. También resulta significativo relevar los espacios recorridos en los años previos por aquellos que van a fundar la revista para dar cuenta de la multiplicidad de ámbitos donde se va consolidando la idea de su necesidad, se definen los rasgos que marcarán su identidad y se pone en marcha la organización para materializarla.

Las revistas son un tipo particular de documento histórico que permite visualizar las polaridades del campo cultural: plantean puntos de encuentro de trayectorias individuales y proyectos colectivos, entre preocupaciones estéticas y otras relativas a la identidad nacional (Beigel, 2003: 106). Exhiben así articulaciones diversas entre política y cultura que han sido un signo distintivo de la modernización latinoamericana. Las revistas de vanguardia forman parte de coyunturas históricas delimitadas: etapas signadas por distintas formas de revolución que auguran un cambio de época y suelen desaparecer con el cambio de coyuntura. Las revistas cumplieron un papel determinante en la conformación del campo cultural latinoamericano, en sus relaciones con la política y la prensa, y formaron parte de lo que Fernanda Beigel denomina "editorialismo programático", que materializó nuevas formas de difusión cultural ligadas a una aspiración de alguna manera revolucionaria. Lejos de agotar su dinamismo con las vanguardias de la década del veinte, tendieron a florecer en los períodos de auge de masas y decaer en las épocas dictatoriales. Hacia los años cincuenta hubo un rebrote del editorialismo programático que acompañó el fervor revolucionario de la Revolución cubana y vio nacer los sueños más radicales de la década siguiente. Las páginas de célebres

revistas, como las argentinas *La Rosa Blindada* (1964-1966) y *Pasado y Presente* (1963-1973) constituyen testimonios ejemplares del proceso de definiciones políticas y teóricas que atravesó nuestro campo cultural en la inflexión de los sesenta (Beigel, 2003: 109).

Una revista debe analizarse, entonces, en una doble dirección. En primer lugar, a través de un seguimiento diacrónico del *texto colectivo* que permita inscribir sus principales momentos en conexión con la conflictividad social, política y cultural que atraviesa el emprendimiento, a partir de una reconstrucción del universo discursivo de la época. Una segunda dirección implica dirigir la atención a momentos de inflexión, seleccionando y abordando los *textos programáticos* que van construyendo los ejes del proyecto: artículos-editoriales, manifiestos o secciones que expresan las actividades y posiciones polémicas de todo el grupo (Beigel, 2003: 113).

Por último, incorporamos en nuestro análisis del corpus la propuesta metodológica de Pita González y Grillo (2015) que desarrolla categorías y variables que funcionan como *descriptores* para facilitar la caracterización de la revista, el grupo editor y las redes en las que participa, en tres dimensiones. La primera es la dimensión material: el lugar de edición, formato, cantidad de páginas y diseño, impresión, papel y encuadernación, lugar, cantidad de números y etapas, periodicidad, precio y venta, tirada y zona de difusión. La segunda dimensión apunta a los contenidos: título y subtítulo, manifiestos, programas y notas editoriales, índice, secciones y distribución de páginas, temas y problemas, ornamentación, publicidad y novedades. Finalmente, incorpora el análisis de una dimensión que denomina "inmaterial", para remitir al grupo humano que hace la publicación y conforma una red intelectual: director, comité editorial y administración, amigos e impresor, colaboradores (de texto y gráficos), corresponsales y distribuidores, lectores y/o suscriptores, traductores y referentes.

2.2.3 Análisis del discurso: géneros, modalidades de la enunciación y construcciones discursivas

Para abordar el corpus de publicaciones, recurrimos también a herramientas de análisis del discurso con las cuales analizamos los contratos de lectura propuestos, los lugares de enunciación, las interpelaciones que se ponen en juego en los distintos géneros abordados, y las modalidades y construcciones discursivas. En este apartado explicitamos algunas definiciones y conceptos básicos a los que recurrimos de esta perspectiva metodológica.

Como lo reseña Arnoux (2006), el análisis del discurso fue definido como espacio académico a fines de los años sesenta cuando se impuso la concepción de que analizar el discurso implica articularlo con lo social: situación de enunciación, institución, estructura social, condiciones de producción, esferas de la vida social, contexto. Su objetivo es entonces comprender las prácticas discursivas asociadas con ámbitos diversos de la vida social, postulando que si bien lo social moldea el discurso, éste, dialécticamente, constituye a su vez lo social. El análisis del discurso es entonces:

> (…) la disciplina que, en lugar de proceder a un análisis lingüístico del texto en sí mismo o a un análisis sociológico o psicológico de su "contexto", tiene como objetivo articular su enunciación con determinado lugar social. De este modo, se relaciona con los géneros discursivos manifiestos en los sectores del espacio social o en los campos discursivos. (Maingueneau, 1996: 17)

Esta definición parte de una acepción amplia del concepto de discurso como un modo de percepción del lenguaje: no como una estructura arbitraria sino como la actividad de sujetos inscriptos en contextos determinados. Dado que el conjunto compuesto por las revistas que analizamos constituye un corpus textual producido por sujetos colectivos, dentro de los límites de un campo discursivo situado socialmente, consideramos esta perspectiva sumamente adecuada para abordar sus particularidades.

Según lo planteó Bajtin (1982), cada época y grupo social tienen un repertorio de géneros discursivos a los que considera tipos relativamente estables de enunciados, definidos por una unión indisoluble de forma y contenido (para una esfera determinada de la comunicación) y que configuran el campo en el que se produce la interacción social. La acentuación social de estos géneros –su lugar en el mundo de la ideología– está definida por su valor social. La perspectiva bajtiniana propone estudiar a la ideología en la realidad material del signo, al signo en las formas concretas de la comunicación social y a éstas en sus bases materiales. Esto sin perder de vista que este proceso está determinado por la lucha de colectivos semióticos con intereses diversos, donde se disputa por la acentuación de cada signo ideológico, en el seno de un lenguaje compartido por las distintas clases sociales. La voluntad discursiva se juega en la elección del género y como, para Bajtin, el diálogo es la forma clásica de la comunicación discursiva, todo género posee una concepción del destinatario.

El análisis del discurso recurre a la clasificación en géneros discursivos: dispositivos de comunicación socio-históricamente definidos. Las restricciones definitorias de un género abarcan: el estatus respectivo de los enunciadores y co-enunciadores, las circunstancias de

espacio y tiempo de la enunciación, el soporte y los medios de difusión, los temas que pueden introducirse, la longitud y modo de organización. El género discursivo tiene una incidencia decisiva en la interpretación de los enunciados, ya que, como afirma Maingueneau, no se puede interpretar un enunciado si no se sabe con qué género relacionarlo.

Una de las tareas es entonces clasificar los discursos según distintas tipologías: *enunciativas* (se basan en la relación entre el enunciado y su situación de enunciación con sus tres polos: interlocutores, momento y lugar de la enunciación, según la teoría de Emile Benveniste), *comunicativas* (clasifican en función del tipo de acción que los discursos pretenden ejercer buscando identificar funciones del lenguaje, según el esquema propuesto por Roman Jakobson) y *situacionales* (hacen intervenir el campo de la actividad social en el que se ejerce el discurso –por ejemplo, los medios de comunicación– y los consideran en relación con un lugar –por ejemplo, los géneros periodísticos–).

Una perspectiva complementaria para sumar elementos al análisis es la de Charaudeau (2004) quien acota que, más allá del peso de la tradición literaria en el tratamiento de los géneros, es un error circunscribirse exclusivamente a ella. Propone, en cambio, situarse en otra que hace del discurso público un instrumento de deliberación y persuasión política, para analizar los géneros no literarios. Al enumerar las distintas aproximaciones a la noción de género, concluye que lo que se ha tomado en cuenta para estas definiciones "se relaciona tanto con el *anclaje social* del discurso, con su *naturaleza comunicacional*, con las *actividades comunicativas* puestas en práctica, como con las *características formales* de los textos producidos" (Charaudeau, 2004: SP). Como considera que esos aspectos están ligados, propone un modo de articularlos.

Para ello aborda, en primer lugar, el aspecto del anclaje social que funda los géneros, relacionándolos con las diferentes prácticas sociales y retomando el trabajo de Bajtin, que ya había apuntado que sin dichas prácticas el intercambio verbal sería imposible, puesto que representan el rol empírico que ocupan los actores comunicativos. Charaudeau adopta la perspectiva semiodiscursiva que asume la articulación entre prácticas sociales y configuración textual, para analizar un conjunto de procedimientos que constituyen modos de organización del discurso –narrativo, descriptivo, argumentativo– y funcionan como mecanismos de los cuales dispondría el sujeto hablante para organizar su intención discursiva.

En este punto se introduce el concepto de "comunidades discursivas", producidas por los discursos que circulan en la sociedad y se instituyen como representaciones alrededor de las cuales se construyen identidades colectivas. Las comunidades discursivas reúnen –aunque de modo virtual– a sujetos que comparten la misma posición, los mismos sistemas de valores,

ya sea de opiniones políticas, de juicios morales, de doctrinas, de ideologías, etc. Y desarrolla un concepto vecino, el de "comunidades comunicativas" que se constituyen mediante un conjunto de condiciones psicosociales que permiten a los participantes ponerse de acuerdo sobre lo que está en juego en el intercambio y establecer un contrato de reconocimiento, condición de la construcción recíproca y diferenciada del sentido. La hipótesis de Charaudeau supone la consustanciación de situación, sentido y formas, y propone una articulación estrecha entre la situación de comunicación –la práctica social– y la normalización o codificación de las prácticas lingüísticas.

En relación con esto, existen ciertos objetivos que determinan la orientación del acto de lenguaje como un acto de comunicación, en función de la relación que el sujeto hablante quiere instaurar frente a su destinatario, y un mecanismo doble que los pone en marcha. Por una parte, un conjunto de situaciones de comunicación y por otra, la puesta en discurso: un conjunto de procedimientos semio-discursivos. La situación de comunicación es el lugar donde se instituyen las restricciones que se ponen en juego en el intercambio; que provienen a la vez de la *identidad* de los participantes y del lugar que ocupan, de la *finalidad* que los une en términos del objetivo, del *propósito* que puede ser invocado y de las *circunstancias* materiales en las cuales se realiza. Cuando un conjunto de situaciones comparte las mismas características, aunque algunas sean diferentes, esto quiere decir que se encuentran en un mismo ámbito de comunicación.

Charaudeau propone –metodológicamente– comenzar el análisis partiendo de la *finalidad*, porque considera que es el componente que determina la orientación discursiva de la comunicación. Los objetivos del discurso serán considerados entonces desde el punto de vista de la instancia de producción –que tiene en perspectiva un sujeto destinatario ideal– pero evidentemente deben ser reconocidos como tales por la instancia de recepción. Charaudeau construye un dispositivo que identifica seis objetivos principales: prescripción, solicitación, incitación, información, instrucción y demostración.

De acuerdo con esta matriz, cada situación de comunicación selecciona uno o varios objetivos de los cuales uno –o varios– es dominante. Y determina, a través de las características de sus componentes, las condiciones de producción y de reconocimiento de los actos de comunicación. Por ello, resulta pertinente hablar de "contrato de comunicación", ya que los interlocutores reconocen un cierto número de condiciones que definen las reglas del juego del intercambio comunicativo, lo que permite la intercomprensión.

La propuesta de Charaudeau se redondea señalando que cada uno de los niveles de producción-interpretación del discurso aporta un principio de clasificación propio: el nivel

situacional permite reunir textos en torno a características del ámbito de comunicación; el nivel de las *restricciones discursivas* considerado como el conjunto de procedimientos exigidos por las instrucciones situacionales para especificar la organización discursiva; y el nivel de la *configuración textual* cuyas ocurrencias formales no son suficientes para tipificar un texto, pero sí constituyen sus indicios. Los géneros discursivos deben entonces abordarse desde la articulación entre estos tres niveles y los elementos que cada uno propone.

Si tomamos la propuesta de Charaudeau para articular los niveles de análisis del corpus compuesto por las colecciones de *Gente de Cine* y *Tiempo de Cine*, encontramos, en el nivel *situacional*, que se trata de textos producidos institucionalmente en el marco de las actividades de una formación cultural como lo es un cineclub; en el nivel de las *restricciones discursivas* recorremos los distintos géneros del periodismo cultural abordados en estas revistas –información, interpretación, opinión– y en el nivel de la *configuración textual* destacamos ocurrencias formales que podemos considerar como indicios de una estrategia general.

3. Estructura de la tesis

3.1 Primera parte: surgimiento y consolidación de la cinefilia

La tesis se estructura en dos partes a lo largo de las cuales hacemos foco en el rol clave de los cineclubes para la consolidación y expansión de la cinefilia erudita y la legitimación de un canon cinematográfico caracterizado como artístico o de calidad según criterios compartidos en la época en distintas geografías. Y marcamos la importancia que estas asociaciones otorgaron a la publicación de revistas especializadas a través de las cuales apuntaron a la formación de espectadores, y también de realizadores, en un momento en el cual los estudios superiores sobre cine eran inexistentes o estaban en gestación.

En el capítulo 1, "Formas de amar el cine. Surgimiento y evolución de la cinefilia en Europa y Estados Unidos", analizamos la gestación de una cultura cinematográfica en las ciudades de occidente, junto con su expansión y transformación hacia mediados del siglo XX cuando, en el período de posguerra, surgió una variante erudita por parte de un sector del público con una fuerte impronta generacional. Esta modalidad de recepción cinematográfica por fuera del mercado de estrenos, enmarcada en una red de cineclubes, cinematecas, archivos y festivales, se desarrolló de modo contemporáneo a la consolidación del cine como un bien simbólico con valor patrimonial, cultural y artístico. Y se expandió mediante publicaciones

especializadas donde se debatió el nuevo estatuto estético de los films y se apostó a la formación de espectadores y realizadores de un nuevo tipo, lo que incluyó una reformulación del pacto de consumo cinematográfico desarrollado en las primeras décadas del siglo por los públicos de cine. Una cinefilia moderna, erudita y transnacional modificó las formas de producir y ver cine.

En el capítulo 2, "Ver, escribir, leer. Formación de públicos y primeras escrituras sobre cine en la Argentina", describimos el modo en que el cine se convirtió en un espectáculo popular en el país en las tres primeras décadas del siglo XX, en el marco del modelo industrial de exhibición y recepción cinematográfica, junto con el sistema de medios que lo apuntaló. A partir de ahí analizamos diversos modos de ser público de cine, incluyendo las primeras aproximaciones de escritores que lo tomaron como tema y se convirtieron en precursores del periodismo cinematográfico profesional en nuestro medio. En este capítulo también recorremos las primeras formas comerciales de la prensa especializada y sus variantes, para centrarnos, por último, en textos y revistas donde comenzó a surgir el interés –estético y político– por un cine nacional.

En el capítulo 3, "Cinefilia, cineclubes y circuitos de cine arte en la Argentina y América Latina", nos enfocamos en las primeras formas de la cinefilia erudita en los centros urbanos de la Argentina, considerándolos parte de un movimiento regional, con vínculos internacionales. Las grandes ciudades de América Latina acompañaron el desarrollo del cine como espectáculo de masas y fueron paralelamente escenario del surgimiento de una primera cinefilia que lo ubicó en el campo del arte. Los tempranos canales de difusión de *cine arte* en los cineclubes pioneros y circuitos alternativos estuvieron acompañados por la publicación de revistas, boletines u otros materiales como acompañamiento y sostén de las proyecciones, y también como espacio de debates sobre aspectos estéticos y político culturales. En su seno, el pacto cinematográfico se siguió con mayor rigor, proponiendo y esperando un papel más activo por parte del público.

3.2 Segunda parte: cineclubes, crítica y revistas de cine en la ciudad de Buenos Aires (1942-1968)

En la segunda parte de la tesis realizamos un análisis de los dos cineclubes principales que tuvieron actividad en la Argentina entre las décadas del cuarenta y del sesenta y de las publicaciones que editaron, prestando especial atención al contexto en el cual circularon.

El capítulo 4, “La cinefilia en la Argentina peronista. Gente de Cine: mucho más que un cineclub”, reconstruimos la historia del cineclub fundado por Rolando “Roland” Fustiñana que funcionó entre 1942 y 1965. Esta asociación estuvo en la base de la constitución de instituciones claves para la difusión y preservación del cine en el país, como la Cinemateca Argentina, la Federación Argentina de Cineclubes y el Museo del Cine Argentino. Para poder caracterizarla situamos su emergencia y consolidación en el contexto de las políticas culturales del peronismo haciendo foco en las dirigidas a la industria cinematográfica, que fueron ampliamente resistidas por los cineclubistas y la crítica cinéfila, a partir de la emergencia de una nueva generación de periodistas especializados. En ese marco Gente de Cine se constituyó como un lugar clave para la formación de un público que buscaba opciones por fuera del circuito comercial de exhibición, al proponerse como espacio de reunión y discusión.

En el capítulo 5, “*Gente de Cine*: la revista (1951-1957)”, desarrollamos la historia de la publicación homónima editada por este cineclub en esos años, que retomó los intentos pioneros de considerar al cine dentro del campo de las artes e insistió en la importancia de la formación técnica, y también estética, de los cineastas nacionales. Recorremos las páginas de la revista y analizamos la conformación del grupo editor, las características y trayectorias del cuerpo de redacción, para dar cuenta del conjunto de voces que formaron un tipo de mirada cinéfila. Consideramos también los diálogos que se establecieron con otras entidades y publicaciones, principalmente europeas y algunas locales, teniendo en cuenta que cineclubes y revistas especializadas formaban parte de un entramado cultural amplio.

En el capítulo 6, “Tensiones entre modernización y tradicionalismo. La Generación del sesenta y el cineclub Núcleo”, abordamos el pasaje de los años cincuenta a los sesenta, tomando como marco la apertura al exterior, la modernización cultural y la tensión ante los crecientes embates de la censura y el tradicionalismo, que caracterizaron a la década posterior al derrocamiento del gobierno peronista. Las tensiones en el campo intelectual produjeron también una gran circulación de revistas culturales en las cuales se debatió la autonomía del campo artístico y su atravesamiento por la política. El campo cinematográfico se vio sometido a presiones y entrecruzamientos similares. El cineclub Núcleo fue la formación emergente en este período de transición y resultó clave, de ahí en adelante, para la cultura cinematográfica vernácula. Durante la segunda mitad de la década recrudecieron los embates de los sectores tradicionalistas que obturaron un verdadero pasaje a la modernización cultural, cuya expresión máxima sobrevino a partir del golpe militar de 1966.

En el capítulo 7 y último, "*Tiempo de Cine*: la revista (1960-1965/1968)", nos centramos en la publicación del cineclub Núcleo que dejó una importante huella en la cultura cinematográfica de la Argentina y América Latina. Nuevos directores y nuevos críticos conformaron en sus páginas una alianza generacional que apuntó a hacerse un lugar en sus respectivos campos confrontando con figuras e instituciones del periodo previo, con las cuales se habían formado como espectadores. Con una firme postura editorial, la revista impugnó las políticas cinematográficas y la censura creciente del período, en defensa de la cinefilia y la renovación del cine nacional. En el recorrido que proponemos en esta tesis, *Tiempo de Cine* representa un punto de llegada y a la vez tiende puentes hacia el devenir posterior.

En las Conclusiones finalizamos nuestro recorrido puntualizando la importancia de la cinefilia letrada o erudita en la Argentina como un tipo específico de recepción cinematográfica culturalmente legítima, que asignó a los realizadores el rol de autor y a los críticos el de intelectuales intérpretes de esas obras. Una modalidad que alcanzó su apogeo en la década del sesenta y que convivió, hacia el final del período, con los debates políticos acerca del rol del arte y los artistas en un entorno convulsionado en el país y en América Latina.

PRIMERA PARTE

SURGIMIENTO Y CONSOLIDACIÓN DE LA CINEFILIA

CAPÍTULO 1

FORMAS DE "AMAR" EL CINE
SURGIMIENTO Y EVOLUCIÓN DE LA CINEFILIA
EN EUROPA Y ESTADOS UNIDOS

> Estudiar la cinefilia, por lo tanto, no es estudiar a individuos, ni estudiar a colectivos, sino el pasaje incesante de uno a otro, por intermedio de las películas, el intercambio que hace de una emoción experimentada individualmente una emoción compartida colectivamente. (Jullier y Leveratto, 2012: 40)

Introducción

¿Por qué y de qué diversas formas amamos el cine? ¿Cuándo y cómo surgió ese sentimiento apasionado y diverso por la luz que atraviesa una sala oscura hasta estrellarse en la pantalla revelando su magia? ¿De qué formas intentamos compartir con otros las impresiones que nos produce? Para comenzar a responder estos interrogantes, nos adentramos aquí en los orígenes y las distintas dimensiones de la cinefilia: el "amor por el cine". Su abordaje histórico nos permitirá iluminar algunos debates suscitados a partir de la extensión de su uso hacia mediados del siglo XX. Con ese objetivo, en este capítulo rastreamos el nacimiento de la cultura cinematográfica en lugares clave de este proceso, como Europa occidental y Estados Unidos, y su evolución hasta la década de 1960, a partir de investigaciones que son antecedentes e insumos para el presente estudio. La aparición de una cinefilia erudita, ejercida por un grupo social determinado (jóvenes de clase media con acceso a la educación superior) en el período de la segunda posguerra europea, supuso el desarrollo previo de una serie de mecanismos económicos y productivos al interior de la industria cinematográfica, así como también de instituciones que promovieron la consideración del cine como un bien artístico a conservar desde el punto de vista del patrimonio cultural. Este particular modo de consumo cinematográfico se gestó y realimentó en ámbitos que permitieron el acceso a films de distintas épocas como una actividad de recepción cultural legítima, incluyendo una reformulación del pacto de consumo cinematográfico desarrollado en las primeras décadas del siglo por los públicos de cine.

En ese sentido, analizaremos las formas que asumió dicho "pacto cinematográfico" y las mutaciones que sufrió en un sector específico del público para quienes ir al cine pasó de

ser una experiencia vinculada con el entretenimiento de masas, a otra definida como un consumo estético relevante enmarcado por los criterios de legitimación del campo artístico. Una experiencia que también incluyó objetivos políticos y pedagógicos que fueron incorporados a la agenda de organizaciones sociales, religiosas, partidarias y, finalmente, estatales.

Cineclubes, archivos, redes y festivales se constituyeron como espacios en los que se gestó y desarrolló este proceso, en el cual la vanguardia artística y la cultura de masas dialogaron, se enfrentaron y negociaron en torno a autores, obras y modalidades de recepción. Y confluyeron, en el período posterior a la segunda guerra mundial, para dar lugar a la emergencia de una cinefilia moderna, erudita y transnacional que modificó las formas de producir y ver cine.

Por último, señalaremos el modo en que las formas precursoras de la prensa cinematográfica acompañaron este proceso y fueron produciendo sus propias diferenciaciones. De un primer momento en el cual el periodismo surgido a la par del mercado de estrenos acompañó el culto a las estrellas, se avanzó hacia una transformación que incluyó la edición de publicaciones especializadas en las cuales las nuevas formas letradas de la cinefilia se pusieron por escrito y se convirtieron en su modo de expresión por excelencia mediante el culto al autor y la pasión por el cine.

1. El surgimiento de una "cultura cinematográfica": saber y placer

> Perhaps it is not cinema that has ended but only cinephilia, the name of the very specific kind of love that cinema inspired. Each art breeds its fanatics. The love that cinema inspired, however, was special. It was born of the conviction that cinema was an art unlike any other: quintessentially modern; distinctively accessible; poetic and mysterious and erotic and moral, all at the same time. Cinema had apostles. (It was like religion.) Cinema was a crusade. For cinephiles, the movies encapsulated everything. Cinema was both the book of art and the book of life. (Susan Sontag, *The Decay of Cinema*, 1996)[7]

[7] "Tal vez no es el cine lo que ha terminado sino solo la cinefilia, el nombre de una clase de amor muy específico que el cine inspiró. Cada arte engendra sus fanáticos. El amor que el cine inspiró, sin embargo, fue especial. Nació de la convicción de que el cine era un arte diferente a cualquier otro: quintaesencialmente moderno; claramente accesible; poético y misterioso y erótico y moral, todo al mismo tiempo. El cine tenía apóstoles. (Era como la religión.) El cine era una cruzada. Para los cinéfilos, las películas encapsulaban todo. El cine era a la vez el libro del arte y el libro de la vida" (traducción propia).

Históricamente el concepto de cinefilia oscila entre el discurso popular y el académico, articulando a la vez concepciones elitistas acerca del placer individual vinculado con objetos sacralizados y arte elevado, y la idea del placer universal que proviene del arte popular y el entretenimiento masivo (Hudson y Zimmermann, 2009).

En su detallado estudio sobre el tema, Jullier y Leveratto consideran que "la cinefilia designa a la cultura cinematográfica, en el doble sentido de un saber adquirido por la experiencia de las películas y de una acción de cultivar el placer cinematográfico" (2012: 11). Contraponen así una "cinefilia ordinaria", la del aficionado "sin cualidades", que se forma viendo películas y adquiere así elementos de juicio, a otra "académica" o "erudita" que se construye discursivamente en medios y publicaciones. Si bien en esta tesis dirigimos nuestra atención específicamente a este segundo tipo de cinefilia –que es a la vez individual y plural ya que se cultiva en comunidades de aficionados y en el discurso colectivo–, no podemos dejar de advertir que se forjó inicialmente en el territorio de la primera: los cinéfilos eruditos surgieron sobre la base de una práctica extendida socialmente.

En su investigación, los autores analizan el hecho de que, pese a ser el cine un espectáculo de consumo masivo, la cinefilia suele ser presentada como privilegio de una elite que tendría las claves para reconocer el arte cinematográfico, de acuerdo con los modos en que se desarrolló en Europa occidental y particularmente en Francia. Por eso se detienen en la historia de la cultura cinematográfica francesa, que incluye el estudio de las redes parisinas de cinéfilos a partir de las revistas prestigiosas que elaboraron, las trayectorias de los pioneros de la crítica profesional de cine y el movimiento de los cineclubes gestados durante el período de posguerra.

Desde esta perspectiva, la historia de la construcción del juicio cinematográfico no puede reducirse al concepto de autor o a la imposición de exigencias estéticas, sino que es inseparable del devenir de un mercado cinematográfico, ya que el "amor por el cine" nace de la circulación no solo simbólica sino también comercial de films, algunos de los cuales se convirtieron en instrumentos de medida de la calidad cinematográfica.

> Describir la cinefilia, pues, consiste en observar la manera en que el placer cinematográfico fue elaborado históricamente por los espectadores y el que hoy se transmite por su intermedio. Esto impone estudiar más sistemáticamente el papel de los modos de comunicación del placer (orales y escritos), de las formas de sociabilidad (directa e indirecta) de las redes de información (prensa o boca a boca), de los dispositivos de juicios (taquilla, premios) y de las mismas películas en la constitución y transmisión de la cultura cinematográfica. (Jullier y Leveratto, 2012: 13-14)

A nivel mundial, y desde una perspectiva histórica, los autores proponen una periodización posible para los usos del concepto.[8] La palabra "cinéfilo" nace en la década de 1910 cuando el "gran film" y su estándar de calidad técnica se incorporan al vocabulario.[9] Se extiende su uso en los años treinta a partir del equipamiento cognitivo posibilitado por el esparcimiento cinematográfico y las consecuencias sociales del ocio masivo. Se institucionaliza en la década del cincuenta al integrarse a la enseñanza universitaria, tras la masificación del acceso a la educación secundaria después de la segunda guerra; y se individualiza en los ochenta debido a la democratización de los estudios y la multiplicación del equipamiento cultural doméstico para el coleccionismo y la reproducción privada e individual de films.

Las condiciones que permiten la aparición de la cinefilia suponen entonces la combinación de "la estabilización de un objeto técnico digno de una atención duradera, la posibilidad de coleccionarlo, y la difusión por la conversación de un saber, compuesto de nombres y anécdotas particularmente memorables, reforzando la afición a dicho objeto" (Jullier y Leveratto, 2012: 43). En ese sentido, desde un punto de vista histórico, el discurso cinéfilo surge en Europa a partir de los años veinte sostenido por intelectuales europeos y artistas de vanguardia, y tiene una segunda manifestación después de la segunda Guerra Mundial, representada en Francia por el grupo reunido en torno a la revista *Cahiers du Cinéma,* fundada en 1951 por André Bazin.

No obstante, la cinefilia no puede reducirse al discurso de un grupo de intelectuales franceses, sino que "es una conducta compartida por todos aquellos que, a través de su consumo regular de películas, se aficionaron al cine" (Jullier y Leveratto, 2012: 46). La aparición de la conducta cinéfila –definida por el coleccionismo de películas con cualidades similares– coincidiría desde esta perspectiva con el surgimiento de un mercado regular de estrenos anticipables y organizable como indicador principal. Cineclubes y revistas –nuestros objetos de estudio en esta tesis– acompañaron desde los márgenes la instalación de ese mercado mundial y contribuyeron a la legitimación cultural del consumo cinematográfico. En

[8] Toman como referencia los trabajos de Antoine de Baecque (2003) *La cinephilie, Invention d'un regard, histoire d'une culture* y Janet Staiger (2005) *Media Reception Studies*. Ambos les resultan fructíferos para abordar la cinefilia erudita desarrollada por el modelo *Cahiers du Cinéma* en Francia, así como para ampliar el concepto hacia los consumos de los fans en los Estados Unidos, respectivamente.

[9] Existen coincidencias en la bibliografía en considerar que el cine, como lenguaje autónomo y dispositivo narrativo espectacular con un público afín, comienza a estabilizarse en los países de Occidente a partir de 1915. Por lo tanto, no desarrollaremos aquí las características del periodo que va de 1895 –cuando los Lumiére realizan las primeras proyecciones en París– a mediados de la década de 1910, cuando se define el denominado Modo de Representación Institucional, que incluye tanto los aspectos narrativos como los que abarcan los sistemas de producción, distribución y consumo de lo que, de ahí en adelante, será el cine (ver Rivera, 1994; Costa, 2007; Gaudreault, 2007).

ese camino resultó significativa la llamada Ley Daladier (1928), que hizo del film francés un bien cultural que debía ser protegido por los poderes públicos. Los autores sostienen entonces que la cinefilia masiva precede, o en todo caso sostiene, a la cinefilia de los intelectuales: "La cinefilia no es el producto de su discurso, es su discurso lo que es la realización intelectual de esa cinefilia masiva, su actualización" (p. 47). Esta realización intelectual se afianza por medio de la escritura, que permite objetivar un saber.

Pero precisamos ampliar la perspectiva más allá de Francia. Como lo señala Antonio Costa al plantearse cómo encarar una historia del cine, "es la naturaleza misma de la institución cinematográfica la que impone (por el estudio del desarrollo de la técnica, de las tendencias del público, de la evolución del lenguaje, etc.) un punto de vista comparativo con respecto al conjunto internacional" (Costa, 2007: 33). Dado que la circulación de los films fue habitual desde un comienzo, la cinefilia fue, por lo tanto, un fenómeno que traspasó fronteras nacionales.

Desde una perspectiva anglosajona, Thomas Elsaesser (2005) analiza el significado del término cinefilia partiendo del reconocimiento de que se trata de una expresión de origen francés, y señala que en inglés –donde migró hacia los años sesenta– a menudo ha sido usada para aludir a hábitos y estilos importados de Francia. No obstante, señala también que evoca algo más que una pasión por ir al cine: se trata de una actitud hacia la vida que toca al menos a tres generaciones de "amantes" de los films. En este punto sigue la definición precursora de Antoine de Baecque, para quien cinefilia designa un amor al cine: una forma de ver películas, hablar sobre ellas y luego difundir este discurso. Son entonces significativas la inclusión de la experiencia compartida, la necesidad de escribir al respecto y hacer proselitismo, derivadas del placer de ver películas en la pantalla grande.

También aparece como relevante la importancia que se otorga a una cantidad de rituales alrededor del acto de ir al cine que lo vuelven casi sagrado –independientemente de que la función se desarrolle en un lugar descuidado o poco higiénico–, ya que lo valorado es la singularidad de un momento y un espacio considerados irrepetibles. De acuerdo con su lectura, la cinefilia siempre ha estado enmarcada por la nostalgia de un tiempo perdido: "Los cinéfilos siempre estuvieron listos para rendirse ante la ansiedad de una posible pérdida, para llorar la plenitud sensual-sensorial de la imagen del celuloide e insistir en la irrecuperable naturaleza fugaz de la experiencia de una película" (Elsaesser, 2005: 27-28).[10]

[10] "Cinephiles were always ready to give in to the anxiety of possible loss, to mourn the once sensuous-sensory plenitude of the celluloid image, and to insist on the irrecoverably fleeting nature of a film's experience" (traducción propia).

El hecho de que la cinefilia se originara en Francia se explica por ser este uno de los pocos países, fuera de los Estados Unidos, que posee una cultura cinematográfica continua, que abarca tanto al cine industrial como al artístico. Esto hace que el cine se vuelva una parte integral de la vida cotidiana más que en otros lugares de Europa: "Francia puede presumir de una industria cinematográfica que se remonta a los comienzos del cine, en 1895, mientras que desde 1920 también ha tenido un cine de vanguardia y un movimiento de cineclubes de arte y ensayo. Cada generación en Francia ha producido notables directores de cine de talla internacional" (Elsaesser, 2005: 28).[11] La tensión que observa allí Elsaesser en torno al estatuto del cine no es tanto entre arte y comercio o entre alta cultura y cultura popular, sino entre la "primera persona singular" propia de los movimientos de vanguardia metropolitanos y la "primera persona plural" del cine francés a nivel nacional, con su amor por las estrellas y los géneros narrativos.

Al analizar los desvíos y diferimientos –en tiempo y lugar– que atravesaron las prácticas cinéfilas, Elsaesser ve un desplazamiento de Hollywood a la Francia recién liberada durante la posguerra; otro en dirección opuesta, cuando el discurso del "autor" viajó de París a Nueva York, a principios de 1960; y un tercero en los setenta, cuando algunos cineastas europeos fueron redescubiertos en Europa gracias a la admiración de directores estadounidenses como Martin Scorsese, Paul Schrader, Woody Allen o Francis Coppola. Señala también un tercer punto de encuentro ubicado en Londres, donde los estudiantes de escuelas de arte, las audiencias de las *Art Houses* y los teóricos de la *New Left* se cruzaron en salas y revistas de cine.[12] Las publicaciones fundadas por colectivos que hicieron lugar al deseo de escribir sobre los films para compartir sus gustos, aversiones y convicciones son una parte esencial de esta historia, uno de cuyos capítulos centrales es el de *Cahiers du Cinéma* y su promoción de algunos "empleados de los estudios de Hollywood" al estatus de artistas y autores.

[11] "France can boast of a film industry that goes back to the beginnings of cinema in 1895, while ever since the 1920s, it has also had an avant-garde cinema, an art-and-essay film club movement, Each generation in France has produced notable film directors of international stature" (traducción propia).

[12] Elsaesser afirma que el movimiento se extendió hacia América Latina recién en los años setenta: algo que vamos a discutir en esta tesis, ya que existe abundante evidencia de que la cinefilia y sus formaciones culturales, como cineclubes y revistas, se expandieron contemporáneamente en las principales ciudades de los países latinoamericanos.

1.1 Vanguardia artística, transformaciones tecnológicas y cultura de masas

Las tradicionales dicotomías arte-industria o comercial-independiente no resultan enteramente adecuadas para pensar el surgimiento de la cinefilia. Para sumar elementos a esta hipótesis, Malte Hagener (2007), en su estudio sobre la relación entre el cine y los movimientos artísticos de vanguardia[13] del período de entreguerras en Europa (1919-1939), apela a las tempranas reflexiones de Walter Benjamin sobre fotografía y cine para poner en primer plano el vínculo entre desarrollos tecnológicos, producción artística y transformaciones sociopolíticas.[14] Se refiere así al modo en que los aparatos de producción, distribución y consumo del arte –y sus transformaciones– son fundamentales para posicionar una obra en la esfera pública. Hagener marca una de las llamadas paradojas de la vanguardia: la cultura de masas la necesita para explorar regiones emergentes, mientras que la vanguardia precisa a la cultura de masas para distinguirse de ella pero también como un movimiento a seguir. En ese sentido, destaca que el film de vanguardia –a diferencia de la literatura o las artes visuales– nunca pudo proponer una oposición binaria con el cine industrial, por un lado, ni con el arte burgués, por el otro, dado que precisó del aparato de producción, distribución y exhibición establecido para llegar a un público. En función de eso su investigación presta especial atención a las redes, discursos y prácticas que la vanguardia cinematográfica puso en acción y mediante las cuales se interpretó a sí misma. Exhibiciones, publicaciones, iniciativas pedagógicas e instancias de promoción pueden así ser pensadas no ya como contexto de los films sino como una parte integral del modo en que fueron concebidos. Dado que la búsqueda de circuitos de exhibición alternativos fue una de las claves tanto de la vanguardia cinematográfica como de la conformación de una temprana red de cineclubes en Europa, consideramos a continuación algunos de los hallazgos del trabajo de Hagener.

Durante las primeras décadas del siglo XX se desarrollaron, en el mundo occidental, numerosas tecnologías que dieron lugar a nuevos medios de comunicación: radio, gramófono, prensa ilustrada y film sonoro configuraron una nueva esfera pública en la cual las propuestas

---

[13] Antonio Costa también analiza los vínculos entre movimientos de vanguardia y cine, fenómenos a los que considera estrechamente relacionados en un momento en el cual se plantearon discusiones radicales acerca de los valores estéticos tradicionales (como hizo el futurismo) y la cultura burguesa (en el caso del dadaísmo). Para la vanguardia artística el cine se convertirá en campo de experimentación tendiente a la elaboración de una nueva estética (Costa, 2007: 82-83).

[14] Se refiere al ya clásico texto de Walter Benjamin ([1936]1989), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Allí Benjamin se interesa por los desafíos que plantea reflexionar sobre la fotografía y el film, y analiza el potencial político y emancipador de las nuevas técnicas que permiten la multiplicación y diseminación de las imágenes, y del cine como espectáculo masivo, en el marco de la disolución del sistema tradicional de las artes.

alternativas a la cultura de masas intentaron delinear un lugar propio.[15] La vanguardia, como movimiento que se propuso derribar las barreras entre el arte y la vida,[16] no se limitó a filmar, sino que pretendió reestructurar el cine como institución y producir un nuevo discurso sobre el mismo a través de publicaciones, conferencias e iniciativas docentes. La fundación de cineclubes y redes internacionales no fue entonces una actividad secundaria sino una de primer orden para lograr dicho objetivo: "Únicamente escribiendo y hablando sobre cine de otro modo tuvo sentido hacer diferentes films, solo cambiando la educación emergería una nueva generación que pudiera tener una visión diferente sobre el cine" (Hagener, 2007: 36-37).[17]

Hagener encuentra que tanto la pionera comunidad cinéfila parisina como la *London Film Society* y la *Dutch Filmliga*, en Amsterdam, llevaron adelante numerosas iniciativas basándose en modelos vinculados con el teatro, la literatura, la música y las artes visuales, antes que con la cultura de masas. Al trabajar con las formas artísticas aceptadas, se produjo una cierta tensión con el impulso vanguardista que se oponía a las instituciones tradicionales de la alta cultura: museos, teatros, galerías, clubes literarios. La tensión entre un cine que aspiraba a ser revolucionario derribando las categorías tradicionales del arte elevado y un cine que buscaba encontrar un lugar entre las artes en círculos respetables, se mantuvo a través de los años veinte y treinta.

La investigación de Hagener analiza la primera ola de la cinefilia, poniendo de relieve la extensión nacional y las redes internacionales de cineclubes y *film societies*[18] en Europa a lo largo del período, al examinar sus actividades, nexos, publicaciones y políticas de programación, con foco en Gran Bretaña, Francia, Holanda, Alemania, Suiza y otros países europeos. Estas formaciones proliferaron simultáneamente en las grandes urbes que tenían suficiente densidad de artistas e intelectuales interesados en la novedad cinematográfica: "Las *film societies* pueden ser definidas como organizaciones sociales que proveen un marco para

[15] El periodo está atravesado también por la reconfiguración del sistema económico global producida a partir de la caída de Wall Street en 1929: un factor que puede considerarse decisivo, debido al aumento de los costos de producción de los films y de los requerimientos técnicos para la sonorización de las salas.
[16] Sobre los rasgos de las vanguardias artísticas europeas de entreguerras ver Bürger, 1987; Longoni y Davis, 2009.
[17] "Only by writing and talking about film differently did it make sense to make different films, only by changing film education would a new generation emerge that would look differently upon the cinema" (traducción propia).
[18] En la bibliografía sobre el tema se suele utilizar la denominación *film society* para las formaciones anglosajonas, reservando el vocablo *cineclub* para las surgidas en Francia. Mantenemos las dos nominaciones porque entendemos que dan cuenta de otras diferencias.

ver y discutir films, para desarrollar teorías y para la distribución y realización de películas" (Hagener, 2007: 78).[19]

Cineclubes y *film societies* tuvieron tres tipos de políticas de programación: recurrir a viejos films que ya habían sido vistos (la más usual), organizar proyecciones a intervalos regulares cuando conseguían nuevo material o seguir una estrategia didáctica, programando fragmentos de distintos films con objetivos pedagógicos específicos. Los esfuerzos inaugurales posteriores a la Primera Guerra conjugaron las proyecciones con la publicación de manifiestos que constituyeron una alternativa y una práctica oposicional.[20] El *boom* de estas iniciativas alrededor de 1930 puede comprenderse como una convergencia estratégica por la cual diferentes grupos se unieron bajo el estandarte de la vanguardia, mientras que la llegada del sonido trajo contradicciones y forzó la reconfiguración de las actividades. Durante los treinta, el cine ocupó diferentes posiciones desde la perspectiva de los estados nacionales y comenzó a trabajarse también en la institucionalización de los archivos. Los pioneros de los años veinte no solo escribieron sus propias historias, sino que además produjeron libros de teoría e historia del cine y fundaron archivos y estudios universitarios.

> Un pequeño grupo de movedizos y ambiciosos activistas, profesionales y teóricos primero hicieron historia y después la escribieron, crearon el primer canon en las *film societies* y posteriormente determinaron sobre qué films se escribiría y serían preservados. Ellos prácticamente determinaron lo que las siguientes generaciones podrían ver, y sobre lo que podrían leer y pensar. Es sorprendente cuan incuestionada fue (y aún es) esa generación pionera, tomada al pie de la letra en sus memorias y mitologías (Hagener, 2007: 79).[21]

Más allá de los contextos nacionales, la oposición entre arte e industria sostenida por cineclubes y *film societies* tuvo un objetivo publicitario por parte de la vanguardia, tendiente a movilizar al público al identificar enemigos comunes: el cine comercial, el film narrativo, las historias apolíticas y burguesas. Esta dicotomía se sostuvo desde lo discursivo, aunque la mayoría de los films proyectados en los cineclubes también fueron vistos en los cines comerciales y pese a que muchos participantes de estas asociaciones también trabajaban en la industria.

---

[19] "Film societies can be defined as social organisms that provide a framework for viewing and discussing films, for developing theories and for distributing and making films" (traducción propia).

[20] Sobre el manifiesto como género del discurso político y su uso por parte de los movimientos de vanguardia ver Mangone y Warley (1995).

[21] "A fairly small group of mobile and ambitious activists, practitioners and theoreticiansfirst made history and later wrote it down, created the first canon in the film societies and subsequently determined which films were written about and preserved. They practically predetermined what later generations were able to watch, read and think about. Their merits notwithstanding, it is surprising how unquestioned this pioneer generation was (and still is) taken at face value in their memories and mythologies" (traducción propia).

> El pegamento que mantuvo unidos a los cineclubes fue una vaga y en ocasiones incluso populista aversión a cierta clase de cine comercial. No obstante, esa antipatía fue lo suficientemente fuerte para crear un clima en el cual mucha gente creyó que el cine era un factor a tener en cuenta en las transformaciones sociopolíticas radicales. Fue esa aspiración utópica lo que contribuyó a la convergencia estratégica de diferentes grupos (Hagener, 2007: 90).[22]

1.2 La primera ola: cineclubes y *film societies* en la década de 1920

> Pour montrer des films, il y a toujours eu une industrie, ou, en tout cas, des gens et des organismes pour qui c'était une activité rentable, à but lucratif. Et puis, depuis le début ou presque, il y a eu les autres, les pèlerins et les missionnaires, les va-nu-pieds et les croyants en l'art, les militants et les engagés, bref, ceux et celles pour qui montrer un film, en débattre, le faire vivre devant, et avec, un public est à la fois un plaisir, un apprentissage, une source de jouissance et un enseignement, bref, une passion. (Hoare, SF: 1)[23]

A pesar de lo expuesto, como puede apreciarse en el epígrafe, la historiografía suele analizar los primeros cineclubes desde la perspectiva de una gesta épica y fundacional en el campo del arte. En su historia de los cineclubes en Francia, Michel Hoare distingue cuatro momentos: los comienzos, desde 1920 hasta la segunda guerra; la fuerte expansión de la cinefilia masiva, de 1945 a la década de 1970; la eclosión y posterior retirada de la difusión militante, entre 1965 y 1980; y la institucionalización de las actividades de proyección comunitaria, desde 1980 (Hoare, SF: 1).

De acuerdo con esta periodización, Hoare estima que, en la etapa inicial, los cineclubes asumieron una primera batalla: lograr que el cine fuera reconocido como arte cuando era considerado por buena parte de los intelectuales como un simple entretenimiento de feria. Hagener (2007) coincide en comenzar la historia de los cineclubes en París, capital de la cinefilia y la cultura cinematográfica, retomando el trabajo precursor de Christophe Gauthier, *La Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*. La proyección organizada por Louis Delluc, Georges Denola y Charles de Vesme en

---

[22] "The glue that held the film societies together was a vague and sometimes even populist aversion to a certain kind of commercial cinema. Nevertheless, this antipathy was strong enough to create a climate in which many people believed that the cinema was a factor to be reckoned with in drastic and radical socio-political transformations. It was this utopian aspiration that contributed to the strategic convergence of different groups" (traducción propia).

[23] Para mostrar películas, siempre ha habido una industria, o al menos personas y organizaciones para quienes era una actividad rentable y lucrativa. Y luego, desde el principio o casi, estaban los otros, los peregrinos y los misioneros, los descalzos y los creyentes en el arte, los militantes y los comprometidos, en resumen, aquellos para quienes mostrar una película, debatirla, hacerla vivir frente a, y con, una audiencia es al mismo tiempo un placer, un aprendizaje, una fuente de goce y una enseñanza, en resumen, una pasión (traducción propia).

el cine *La Pépinière,* el 12 de junio de 1920, dedicada al trabajo del animador francés Emile Cohl, es considerada como el hito inicial de esa historia y el punto de partida para el *Ciné-Club de France*, convirtiendo a Delluc en una de las figuras clave del desarrollo de una cultura cinematográfica intelectual en el comienzo de los años veinte.[24]

Al poco tiempo, en 1921, el italiano Ricciotto Canudo fundó el *Club des Amis du Septième Art*, frecuentado por miembros de la vanguardia, con el objetivo de estudiar y afirmar la naturaleza artística del cine y vincular a los "artistas de la pantalla" con la élite intelectual para quien el cine seguía siendo solo un entretenimiento. Canudo, que se instaló en París en 1902, fue también autor del primer texto teórico importante sobre cine, publicado en 1914: el Manifiesto de las Siete Artes.[25] Allí desarrolló la idea del cine como arte de síntesis total, nacido de la máquina y el sentimiento, epicentro y culminación de pintura, arquitectura, escultura, poesía, danza y música: "Necesitamos al Cine para crear el arte total al que, desde siempre, han tendido todas las artes" (Canudo, 1914, citado en Romanguera y Alsina Thevenet, 1989: 16). También fue el fundador de las revistas *Montojoie* y la *Gazzette des Sept Arts.*

Mientras que Delluc era crítico teatral y escritor, Canudo se movía en los círculos de la vanguardia europea, que influyeron a la hora de desarrollar una perspectiva más intelectual y elitista. En 1925, después de las muertes sucesivas de ambos, las organizaciones por ellos fundadas se fusionaron y surgió así el *Ciné-Club de France*, que luego sería dirigido por Léon Moussinac, Jacques Feyder y Germaine Dulac. Todos ellos eran simultáneamente realizadores, escritores y organizadores de las proyecciones, dado que el cine no era aún una actividad totalmente diferenciada y sus protagonistas cumplían distintas funciones.

Durante estos primeros años, los cineclubes fueron espacios de discusión en los que se reunían públicos fervorosos y promotores del *cine arte*. En función de ese objetivo, incorporaron una variedad de actividades, además de las proyecciones, como la realización de conferencias, revistas y folletos. Por oposición a los cines comerciales, que apostaban a la fuerza de una estrella convocante, los cineclubes buscaron funcionar sumando asociados para

[24] En 1920, Louis Delluc, crítico de teatro y aficionado a algunos films estadounidenses, publicó un manifiesto en el periódico *Le Journal du Ciné-club* en el cual proponía mejorar las relaciones con los cinematografistas, alentar el entusiasmo y el esfuerzo de los jóvenes y organizar eventos para el desarrollo de la cinematografía francesa, pronunciándose por un cine de calidad y en favor de una "verdadera actividad crítica".

[25] Menos reconocida es la influencia del texto "Reflexiones sobre una estética del cine", de Geörgy Lukács (1913). Según afirman Sel y Gasloli, Lukács contribuye a una sistematización teórica del cine como arte, sobre la base de su consideración como un arte nuevo totalmente diferenciado del teatro y a partir de la necesidad de una dramaturgia propia (montaje): "Estos aportes, posteriormente desarrollados por teóricos reconocidos como Pudovkin, Eisenstein, Balázs, Bazin, entre otros, constituyen las bases de la estética cinematográfica" (Sel y Gasloli, 2002).

tener públicos adecuados para sus proyecciones. A mediados de los años veinte, los cineclubes se unieron, en algunos casos, a salas especializadas en *cine arte* y de vanguardia para construir un repertorio mixto de clásicos y films experimentales.[26]

Es importante no perder de vista que toda esta actividad se desarrolló en un momento histórico en el cual el interés en el cine estaba atravesado también por los acontecimientos políticos de la época, como la revolución rusa de 1917, que ejerció una gran atracción sobre intelectuales y artistas europeos. Las películas realizadas en la Unión Soviética durante los años veinte tuvieron problemas con la censura francesa y los cineclubes fueron una vía para eludir esas prohibiciones.[27] Para Hoare, se puede apreciar entonces la dualidad en los propósitos de los cineclubes que libraron dos batallas simultáneas: la del cine como arte frente al cine comercial, con el objetivo de fundar sus propias leyes estéticas (la lucha de Delluc y Canudo); y la del cine como modo de representación de la política y medio para estimular los debates políticos.

En 1928, *El acorazado Potemkim* fue proyectado por un nuevo cineclub, *Les Amis de Spartacus*, fundado por Léon Moussinac, Paul Couturier Vaillant y Jean Lods, miembros o simpatizantes del Partido Comunista, con el objetivo de tomar al cine como un medio de combate y liberación social.[28] El suceso de esta iniciativa fue grande pero de corta duración: en cinco meses de actividad lograron 80.000 adherentes. Esto generó preocupación en los exhibidores comerciales, que vieron caer la asistencia a algunas de sus salas e incitaron a la censura, hasta que el jefe de policía, Jean Chiappe, "invitó" a los organizadores a suspender su actividad.[29]

Observamos entonces que, hacia fines de la década del veinte, el cine fue un punto de encuentro para los círculos interesados en las transformaciones políticas, sociales y culturales.

---

[26] Fue el caso, por ejemplo, de la sala *The Vieux Colombier*, dirigida por Jean Tédesco, quien también se hizo cargo de editar la revista *Cinéa*, después de la muerte de Louis Delluc.

[27] El caso más conocido fue *El acorazado Potemkin* (S. Eisenstein, 1925). Prohibida hasta 1953 en el circuito comercial, pudo verse por primera vez en París el 12 de noviembre de 1926 con el auspicio del *Ciné-club de France*, en el *Cinema l'Artistic*. Para complejizar un cuadro que nunca estuvo atravesado por oposiciones simples y binarias, cuando la agencia de ventas soviética intentó colocar los films revolucionarios en Europa occidental, prefirió hacer negocios con los distribuidores comerciales antes que con las *film societies*, dado que precisaba divisas y éstas últimas no eran buenas pagadoras. En ese contexto, el film de vanguardia ingresó en el ambiente británico recién en los años treinta, cuando las cooperativas de izquierda y las sociedades de trabajadores fundaron organizaciones propias con una orientación diferente y abierta a la política.

[28] Este grupo se instaló en un comienzo en una sala asociativa, *La Bellevilloise*, en el este de París, donde proyectaron también otras películas soviéticas recientes, como *La madre* (V. Pudovkin, 1926) y *El fin de San Petersburgo* (V. Pudovkin, 1927).

[29] Hoare atribuye a estos sucesos la creación, en 1936, por parte de Henri Langlois y Georges Franju, de *Le Cercle du Cinéma*, que decidió romper con el formato de debate propio del cineclub y abandonar cualquier selección sobre la base de criterios artísticos o políticos. Asumieron en cambio como programa el objetivo de presentar la totalidad del cine desde sus inicios, dejando de lado los preceptos manejados hasta entonces por las vanguardias estéticas o políticas, dando lugar a la idea de una Cinemateca ecuménica y universal.

Se trató de un período en el cual los políticos conservadores estaban preocupados por las actividades comunistas y la industria cinematográfica temía que la competencia de los cineclubes se convirtiera en una amenaza. Esto pudo verse tanto en Francia como en Alemania, Suiza, Holanda e Inglaterra. Los cineclubes no molestaron mientras fueron círculos reducidos de artistas e intelectuales, pero produjeron malestar político y económico cuando parecieron capaces de concitar la atención de un público de masas. Se puede observar en ese sentido una división entre el cine considerado como arte y el cine considerado como una herramienta política, objeto este último de la actividad censora.

En Inglaterra, la *London Film Society* fue creada en 1925 por un conjunto de interesados en el film arte que incluyó a críticos como Iris Barry y Walter Mycroft, socialistas millonarios como Lord Sidney Bernstein, directores como Adrian Brunel, escritores como H.G. Wells y G.B. Shaw, y hasta a John M. Keynes, junto con muchos otros nombres que le confirieron su capital cultural y le dieron respetabilidad.[30] En comparación con los cineclubes franceses esta sociedad tuvo un cariz más intelectual y burgués, modelándose en el espejo de las sociedades teatrales y literarias.

Paralelamente, la *Federation of Workers' Film Societies* ofrecía instrucciones y asistencia legal para establecer este tipo de organizaciones a lo largo del país, ya que consideraban a la *London Film Society* –cuya membresía era elevada para un trabajador y por lo tanto excluyente– burguesa, liberal y conservadora.

En Alemania, en el marco de la politización de la esfera pública durante la República de Weimar, las iniciativas de exhibición por canales alternativos, muchos de ellos ambulantes, existieron desde el comienzo de los años veinte. Los cineclubes surgieron mucho antes que en Inglaterra u Holanda, principalmente con motivaciones políticas, aunque también estuvo presente la orientación artística. En un principio, las actividades dependieron de los círculos cercanos al Partido Comunista. Estos grupos tenían dificultades para que los cines les alquilaran las instalaciones para realizar sus actividades, dado que estaban controlados en un 90% por empresas afiliadas a la *Universum Film AG* (UFA)[31]o a las *majors* de Hollywood[32] y

[30] La *London Film Society* estuvo activa durante catorce años (1925-1939) durante los cuales exhibió aproximadamente 500 films de largo y cortometraje, a lo largo de 108 funciones. Aunque la industria británica se opuso al concepto mismo de la *film society* por considerarla una interferencia para sus negocios, muchas de las principales figuras involucradas en su fundación tenían vínculos cercanos con la industria.

[31] Universum Film AG, más conocido como UFA, fue el estudio cinematográfico más importante de Alemania durante el periodo de esplendor de la República de Weimar y durante la Segunda Guerra Mundial. Este conglomerado de industrias alemanas del sector del cine fue uno de los más poderosos entre 1917 y 1945.

[32] Se denomina *majors companies* a las principales productoras cinematográficas instaladas en la costa oeste estadounidense (Hollywood) durante la segunda mitad de la década de 1910, que monopolizaron la producción, distribución y exhibición de films en los Estados Unidos y buena parte del mundo occidental. Para 1928 eran

se rehusaban a ser sede de actividades políticas. Por lo tanto, las proyecciones tuvieron lugar en espacios comunales con equipamiento anticuado o en pantallas al aire libre, en un marco que favorecía un tipo de recepción distraída y poco adecuada para los experimentos formales de la vanguardia, más favorable en cambio para proyectar films documentales o de propaganda.

En 1928 la *Volksfilmverband für Filmkuns*t (VFV)[33] comenzó sus actividades en Berlín intentando conjugar distintas fuerzas antagonistas del espectro político de izquierda: comunistas, anarquistas y social demócratas, bajo la figura de Heinrich Mann, primer presidente de la organización. Esta asociación evolucionó rápidamente hacia una organización de masas.[34] El tener sus bases en el Partido Comunista la favoreció para lograr miembros, pero a la vez la involucró en batallas ideológicas que le impidieron consolidarse más allá de los objetivos políticos. La otra asociación alemana fue la *Deutsche Liga für den unabhängigen Film* (Liga Alemana para el Film Independiente), fundada en mayo de 1930 por Hans Richter, Mies van der Rohe, Asta Nielsen, Lotte Reiniger, Walter Ruttmann, Hans Feld y Paul Hindemith, entre otros. Al ser liderada por artistas e intelectuales de diversas ideologías estuvo más alejada de los partidos políticos. Al mismo tiempo, en Berlín, se inauguró el cine *Die Kamera* con foco en el film de arte y vanguardia.[35]

Para que todo este desarrollo de la actividad en torno al cine no comercial se diera simultáneamente en Europa occidental, concurrieron varios factores: por empezar, tuvo que haber films disponibles con una cantidad de copias suficiente, a medida que aumentaba su circulación, y tuvo que existir la posibilidad de ver viejos films para desarrollar una cultura cinematográfica. La proliferación de agencias soviéticas de venta de films, junto con distribuidores y directores que viajaban con copias personales de sus películas, formando parte de las actividades de promoción, aumentaron también las posibilidades de circulación del *film arte* hacia 1929.

---

solo siete grandes *trust*. Este sistema –basado en los estudios, las estrellas y los géneros– encontró un límite en 1948 cuando la Corte Suprema de EE.UU. conminó a las empresas a desarmar su integración vertical mediante un decreto antimonopólico (ver Costa, 2007: 74-75).

[33] Se traduce en inglés como *People's Film Association for Film Art*.

[34] Un mes después de su apertura, en 1928, la asociación ya tenía más de 30 lugares en Berlín donde vendía entradas y su revista *Film und Volk*. Para 1929 había 14 grupos en la capital (con 6000 miembros) y 33 en otras ciudades. Ese año organizó 730 proyecciones de 32 programas a lo largo del país.

[35] La *Filmliga* holandesa tuvo un accionar más unificado: hacia 1929 se había convertido en una organización nacional con departamentos en nueve ciudades, publicaba una revista mensual y contaba con invitados extranjeros célebres. En noviembre de ese año abrió un cine propio en Amsterdam, con el modelo de los precursores parisinos *Vieux Colombier*, *Studio des Ursulines* y *Studio 28*.

> La apoteosis de estas grandes giras es el extenso viaje de Sergei Eisenstein a Europa y Estados Unidos a principios de la década de 1930. El film soviético había tenido un éxito sin precedentes en toda Europa occidental en la segunda mitad de la década de 1920 y fue una influencia decisiva en las iniciativas mencionadas aquí. Durante estos años, el intercambio internacional y los viajes permitieron a un pequeño grupo de famosos cineastas de vanguardia (incluso se podría hablar de un *star system*) hacer y presentar películas básicamente donde quisieran. (Hagener, 2007: 102)[36]

También fueron relevantes los intentos de generar redes de intercambio internacional, particularmente entre los cineclubes de izquierda. En 1929 se creó la primera Federación de Cineclubes con el doble propósito de difundir las películas, especialmente las que estaban prohibidas por la censura, y proporcionar las condiciones para la producción de cine no industrial. Participaron *Volksfilmbühne* y *Volksfilmverband* (Alemania), *Federation of Workers Film Societies* (Gran Bretaña), *Workers Film and Photo League* (EE.UU.) y la *Japanese Workers Camera Club* (Japón). En septiembre de ese año se realizó en Suiza el primer Congreso Internacional de Cine Independiente con dos propósitos: organizar una liga de cineclubes con sede en Ginebra, para coordinar y facilitar el trabajo de quienes luchaban por el cine independiente; y, por otra parte, crear una Cooperativa Internacional de Films Independientes, con sede en París, para producir películas que tendrían exhibición a través de la red de cineclubes. No obstante, estas iniciativas coincidieron con la crisis financiera internacional y el comienzo de una nueva era de un cine mucho más caro. La llegada del sonoro y el agotamiento de las fuentes de crédito impidieron la realización de este proyecto.

En el caso francés, la glorificación de la cinefilia combinó el amor al cine y la rebelión contra las instituciones. Su influencia no solo fue de gran relevancia en la conformación de los cineclubes latinoamericanos y argentinos, sino que llegó también a los jóvenes cinéfilos estadounidenses que desarrollaron una cinefilia radical que, "en nombre de la libertad del espectador, impugnó la autoridad de la profesión técnica y las normas ordinarias de la calidad cinematográfica" (Jullier y Leveratto, 2012: 82).

Como otra cara de este proceso, en los años veinte se produjo un proceso de estetización del juicio cinematográfico por parte de intelectuales y artistas europeos. Según Christophe Gautier, "la cinefilia es un asunto de generaciones y quizás hasta se podría afirmar que los gustos cinéfilos se construyen de una generación a la otra" (citado en Jullier y Leveratto, 2012: 96). Este proceso generacional supone un doble componente afectivo: por un

[36] "The apotheosis of these grand tours is Sergei Eisenstein's extended voyage to Europe and the US in the early 1930s. The Soviet film had enjoyed unprecedented success throughout Western Europe in the second half of the 1920s and was a decisive influence on the initiatives mentioned here. During these years, international exchange and travel allowed a small group of famous avant-garde filmmakers (one could even speak of a star system here)" (traducción propia).

lado, un apego a las películas que se rememoran de la propia juventud; pero también un debate sobre el presente del cine, contra el cual algunas películas del pasado son destacadas por sus cualidades artísticas y valoradas en el presente, en una operación de tradición selectiva (Williams, [1977]1997). Así, se produce un fenómeno de reinvención y apropiación de antiguos films que atraviesan un proceso de "encantamiento". Podemos concluir entonces que en la década de 1920 se sentaron tempranamente las bases de una cultura cinematográfica, en cuanto saber de la calidad cinematográfica: nombres, títulos, géneros, estilos nacionales.

Hacia fines de la década, el film sonoro representó un problema para los cineclubes a la hora de la exhibición y produjo una reorganización de la industria en un momento de crisis económica global. Con el sonido, los estados nacionales se interesaron en el cine como medio y comenzaron a utilizarlo como instrumento de propaganda tanto en la Unión Soviética como en los Estados Unidos e Inglaterra o en Alemania e Italia, más allá de las diferencias políticas.

Para mediados de los años treinta muchos cineclubes habían desaparecido o se habían transformado en instituciones políticas, gubernamentales, educacionales o archivísticas, mientras que otros se convirtieron en organizaciones de aficionados sin agenda política. Por otro lado, la creación de salas especializadas en *cine arte* en las principales ciudades europeas también influyó en este proceso. Los films que se proyectaban en los cineclubes en los años veinte encontraron lugar en un segmento de las pantallas comerciales, quitándole a los cineclubes parte de su razón de ser inicial: proyectar films que no se podían ver en otro lado. Puede ser de utilidad pensar este devenir desde la perspectiva de Raymond Williams, a partir del funcionamiento de la hegemonía, por el cual formaciones emergentes plantean modalidades alternativas o contrahegemónicas que desafían a las dominantes. En este desarrollo, algunas de las formas desafiantes son incorporadas por nuevas instituciones que surgen al calor del proceso. Pero nada vuelve a ser igual. El movimiento cineclubista generó no solo un nuevo público, sino también un modo diferente de ver los films y pensar sobre los mismos: contribuyó así a formar una masa crítica de espectadores que luego fue captada por un sector de la cadena comercial que su vez se transformó.

1.3 Los años treinta: redes, archivos, festivales

La década de 1930 fue el momento de expansión de la cinefilia masiva y el comienzo de la Edad de Oro de Hollywood:[37] el esparcimiento cinematográfico se generalizó, volviéndose potencialmente común a todas las clases y edades, aun cuando hubiera diferenciación social en cuanto a lugares y salas, y diferencias etarias en cuanto a los programas. Paralelamente, el formato que habían desarrollados los cineclubes durante el período anterior fue adoptado por asociaciones, laicas y religiosas, que vieron en el cine una poderosa herramienta de educación y evangelización, respectivamente. En 1933, una división de la Liga Francesa de Educación (Unión Francesa de las Oficinas de Educación del Educador Laico-UFOCEL) comenzó a promover su uso como medio de enseñanza en las escuelas públicas. A partir de 1936, surgieron una importante cantidad de cineclubes informales organizados por grupos políticos que se propusieron poner de relieve preocupaciones sociales y luchar contra la influencia del cine comercial, como el caso de *Ciné-Liberté*, fundado por la organización *Les Amis du Cinéma Indépendant*. Este movimiento llegó a reunir a 100.000 miembros y realizó cortometrajes junto con sindicatos. También organizaron conferencias, debates entre profesionales y funciones de películas sobre la guerra civil española que se extendieron hasta 1938. Toda esta actividad concluyó con la invasión alemana en 1940, ya que durante la ocupación los cineclubes estuvieron prohibidos.

También en esta década la iglesia católica francesa adoptó un papel activo y encabezó las presiones para lograr la prohibición de películas que criticaran dicha religión, independientemente de su calidad. En los Estados Unidos, la iglesia y las ligas de la virtud impusieron a los estudios de Hollywood el denominado Código Hays.[38] Realizaron fichas informativas sobre las cualidades morales de las películas, que se repartían en las parroquias y publicaban en semanarios católicos, incorporando una dimensión ética de la calidad cinematográfica, complementaria de la calificación técnica.

Desde el punto de vista institucional, los poderes públicos crearon o reconocieron dispositivos para enmarcar el consumo cinematográfico, que constituyeron el marco de

[37] Durante un período que duró alrededor de veinte años, "para buena parte del público de todo el mundo, incluidos los países donde existía una importante cinematografía nacional, el cine se identificaba primordialmente con el cine americano" (Costa, 2007: 104-105). El final del periodo está marcado por la ya mencionada intervención de la Corte Suprema en 1948, coincidente con el surgimiento de la televisión y el ascenso de las *networks* y el sistema *broadcasting*.

[38] En "honor" a su inspirador, el político republicano William Hays. Fue una norma de autocensura creada por la Asociación de Productores Cinematográficos de los EE.UU. (MPAA) de la que Hays fue presidente. Estipulaba minuciosamente lo que se podía o no ver en las películas estadounidenses y estuvo vigente entre 1934 y 1967 (Costa, 2007: 109).

emergencia de lo que se caracterizaría después como cinefilia moderna: aportaron una justificación artística y política a la enseñanza del cine, y apoyo material y simbólico a los emprendimientos cinéfilos y a los esfuerzos de profesionalización de quienes quisieron hacer del cine un oficio.

1.3.1 Archivos y cinematecas

La cultura cinematográfica se construyó sobre la base de garantizar el acceso a los films y así generar un canon de obras consideradas importantes para una historia del cine: "La conciencia de una historia del cine fue típica de la vanguardia y resultó finalmente en colecciones cinematográficas e historias escritas" (Hagener, 2007: 113).[39] Estas iniciativas estuvieron a cargo de los veteranos de los cineclubes que se convirtieron en la primera generación de archivistas. En el MOMA de Nueva York, Iris Barry –una de las pioneras de la crítica en Inglaterra en los años veinte– organizó la *Film Library* en 1935, que contó con un cine propio desde 1939. Mientras que Henri Langlois fue la figura principal en la institucionalización de los archivos en Francia en el período que va de los treinta a los sesenta. Junto con Georges Franju condujeron un tipo diferente de cineclub, el *Cercle du Cinéma*, en el que combinaron la exhibición y el archivo para crear la *Cinémathèque Française*.

Sobre la base de la noción de patrimonio cinematográfico que se había gestado en círculos cinéfilos y cineclubes durante los años veinte, Langlois planteó el proyecto de recoger el conjunto de la herencia cinematográfica sin exclusividades ni preferencias. La cinemateca funcionó con regularidad desde los años treinta a pesar de las peripecias de la guerra y se convirtió en una escuela de espectadores para la nueva generación, especialmente para los críticos que luego darían vida a la *Nouvelle Vague*. Los jóvenes cinéfilos urbanos –cuyos años de estudio se habían alargado– se formaron en este ámbito, mediante el procedimiento de ir a ver varias veces la misma película: una práctica favorecida por la institución parisina que los diferenciaba de los espectadores comunes y que les permitió discutir, más adelante, con los modelos de cine nacional que habían sido hegemónicos hasta ese momento, desdeñando los grandes nombres del cine francés, sus artesanos y técnicos.

En el camino de lograr reunir un archivo fueron vitales las conexiones con la industria para obtener copias de los largometrajes, más allá de las colecciones personales de films de vanguardia. Desde el comienzo fue necesario el apoyo de los gobiernos –como en los casos de

[39] "A consciousness for the history of the cinema was typical of the avant-garde, which ultimately resulted in film collections and written film histories" (traducción propia).

Inglaterra, Suecia y Alemania– o de la industria –como en Estados Unidos y Francia. De otro modo los films hubieran sido demasiado caros e imposibles de obtener, como ya lo habían experimentado los primeros cineclubes a los que las distribuidoras comerciales les bloquearon el acceso a las películas.

Mientras que la *Cinémathèque Française* fue en sus comienzos una iniciativa privada,[40] en Inglaterra toda la actividad estuvo bajo el ala del *British Film Institute* y el *National Film Archive*, en los cuales jugaron un importante rol los veteranos del movimiento de las *film societies,* como Ivor Montagu. Una vez creados los archivos, surgió la necesidad del intercambio y revivió el proyecto de una red internacional de instituciones de cine alternativo, sostenido por los cineclubes y *film societies* desde su inicio: "Films, textos, discursos e ideas fueron comercializados e intercambiados internacionalmente desde mediados de los veinte en adelante" (Hagener, 2007: 118).[41]

1.3.2. Los primeros festivales

Mientras que los archivos que resultaron del impulso de preservación, divulgación y docencia se orientaron hacia la curaduría y la práctica museística, los esfuerzos dedicados a la exhibición por canales alternativos encontraron un nuevo tipo de pantalla en los nacientes festivales de cine. Aunque los movimientos de vanguardia ya habían realizado festivales y conferencias de cineastas independientes en La Sarraz (1929) y Lausanne (1930), y la exhibición abierta *Film und Photo* en Stuggart (1929), la *Ezposizione Internazionale d'Arte Cinematografica* de Venecia fue el primer festival de cine (Campos, 2018). Su primera edición se celebró en 1932 como parte de la *Biennale de las Artes* que se hacía en la ciudad desde finales del siglo XIX y rápidamente recibió un decidido apoyo por parte del gobierno fascista de Mussolini. La vocación internacionalista de los festivales, que se expresó en sus programaciones, fue tomada de las Exposiciones Universales de las cuales el cine participó inicialmente como una sección más.

> Ya en la primera edición del Festival de Venecia las películas se programaron atendiendo a su nacionalidad. En sus dos primeras ediciones –celebradas en 1932 y 1934– encontramos algunos datos significativos relacionados con la vocación internacional del evento: de nueve países participantes en 1932 se pasó a diecisiete en 1934. (Campos, 2018: 17-18)

[40] La Cinemateca francesa se transformó en institución oficial recién en la década de 1970.
[41] "Films, texts, discourses and ideas were traded and exchanged internationally from the mid-1920s onwards" (traducción propia).

Marijke De Valck, que ha estudiado extensamente este tipo de eventos, afirma que "Europa es la cuna del fenómeno de los festivales de cine" (2007: 14). Fue en ese continente, en el período anterior a la Segunda Guerra y durante la posguerra, cuando se reunieron los incentivos para iniciar y desarrollar festivales que se convirtieron posteriormente en fenómenos globales. No obstante, la influencia de Hollywood fue también significativa, lo que hace imposible considerar a estos eventos sin analizar la dinámica entre los cines de ambas regiones, muchas veces presentados en el marco de oposiciones binarias (arte-cultura de masas; autor-estrella; Estado-empresas). En ese escenario, el circuito de festivales internacionales fue principalmente europeo, mientras que los premios Oscar representaron a Hollywood. De Valck advierte que estas caracterizaciones no se ajustan a la realidad de un fenómeno en el que se combinan esfuerzos de distintos continentes, como va a ser el caso de Cannes en los cuarenta, cuando se reunieron franceses, ingleses y estadounidenses como una reacción contra el dominio fascista del festival de Venecia: "Si bien es importante destacar las raíces europeas del circuito internacional de festivales de cines, es al mismo tiempo vital caracterizarlo como abierto a la participación de Hollywood y otras entidades" (De Valck, 2007: 15).[42]

De Valck distingue tres momentos clave en la historia de los festivales. La primera fase –sobre la que centraremos nuestra atención– va desde el establecimiento del primer Festival con continuidad, el de Venecia, en 1932, hasta 1968, cuando se produjeron eventos disruptivos tanto en este evento como en el Festival de Cannes (que se inauguró en 1946).[43]

El festival de Venecia fue entonces el primero en lograr una regularidad, en la década del treinta. Se lo presentó como "un evento internacional y glamoroso al que asistió una audiencia selecta de profesionales del cine y del *beau monde*" (De Valck, 2007: 23).[44] Fue también el inicio de la conformación de una exitosa red internacional, coincidentemente con el período de transición del cine silente al sonoro. En ese contexto, el festival combinó la dimensión nacional con la internacional, al invitar a los distintos países a presentar cada año una selección de sus mejores films, en un espacio donde las diferencias idiomáticas no eran un obstáculo sino algo inherente a la competencia entre producciones de distinto origen. De

[42] "While it is important to emphasize the European roots of the international film festival circuit, it is, at the same time, vital to characterize the network as open to the participation of Hollywood and other entities" (traducción propia).
[43] La segunda fase –que se extiende hasta la década del ochenta– se caracterizó por los festivales independientes que incluyeron tanto al cine arte como al industrial. A partir de entonces, la red internacional de festivales se globalizó, profesionalizó e institucionalizó, dando lugar a una tercera fase.
[44] "An international and glamorous event attended by an elite audience of film professionals and the *beau monde*" (traducción propia).

este modo incorporó los sentimientos nacionalistas junto con la necesaria dimensión internacional de la industria del cine. También sumó a Hollywood, al aceptar la representación de la *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA) y la participación de sus estrellas.

De todos modos, el festival trabajó con una lógica que difería fundamentalmente de la agenda de Hollywood, dominada por el factor económico: "Las películas no se trataban como productos desarrollados en masa, sino como logros nacionales, como portadoras de identidad cultural, como arte y como creaciones artísticas únicas" (De Valck, 2007: 24).[45] De acuerdo con esta lectura, el festival funcionó a medias entre el modelo artesanal de la vanguardia y las fuerzas del mercado y la industria cultural. Y esa fue una de las claves de su éxito.

1.4 La posguerra: una cinefilia "moderna", erudita y transnacional

> Tan solo la intensidad de la sociabilidad cinéfila en ese momento (la profusión de las salas y los cineclubes, la vida de las revistas y el papel organizativo de la Cinemateca), así como los lazos directos anudados con los cineastas extranjeros, pudieron establecer a la cinefilia parisina como un lugar muy original –a decir verdad, único en el mundo– de legitimación cultural del cine. (De Baecque, citado en Jullier y Leverato, 2012: 144)

Durante la Segunda Guerra mundial las actividades de los cineclubes estuvieron prohibidas. En el período de posguerra se reconfiguraron las relaciones geopolíticas y la actividad cinematográfica no estuvo al margen de este proceso. La victoria de Estados Unidos y sus aliados en Europa occidental supuso el avance de la hegemonía de Hollywood en el circuito de exhibición comercial y el retroceso de políticas de protección de industrias nacionales que habían sido prósperas como la alemana y la italiana. En ese contexto, la renovada actividad de los cineclubes y la proliferación de festivales fueron espacios fundamentales para la proyección de films no estadounidenses, para la posibilidad de existencia y circulación del cine independiente o de pretensiones artísticas y, por lo tanto, para el despliegue de formas de la cinefilia que establecieron puentes con las modalidades del periodo anterior, pero también registraron rupturas.

En un famoso artículo que publicó al cumplirse cien años de las primeras proyecciones de los Lumière, Susan Sontag encuentra que, a mediados de la década del cincuenta, se puede

[45] "Films were not treated as mass-produced commodities, but as national accomplishments; as conveyors of cultural identity; as art and as unique artistic creations" (traducción propia).

establecer un momento preciso en el cual ir al cine, pensar sobre cine, hablar sobre cine, se volvió una pasión para jóvenes y estudiantes universitarios. De acuerdo con su interpretación, la cinefilia adquirió visibilidad en ese momento a través de las páginas de la legendaria revista francesa *Cahiers du Cinéma*, a la que siguieron otras similares en Alemania, Italia, Gran Bretaña, Suecia, Canadá y los Estados Unidos: "La década de 1960 y principios de 1970 fue la época febril del cine, con el cinéfilo de tiempo completo siempre esperando encontrar un asiento lo más cerca posible de la pantalla grande, idealmente en el centro de la tercera fila" (Sontag, 1996).[46]

1.4.1 Cineclubismo: institucionalización y formación de espectadores

Después de la interrupción que se impuso durante el conflicto bélico, la actividad cineclubística en Francia se retomó luego de octubre de 1944. Siguiendo la recopilación de Michael Hoare, *Le Cercle du Cinéma*, de Langlois; André Bazin en la *Maison de la Chimie* y el cineclub infantil *Cendrillon*, de Sonika Bô,[47] en el Museo del Hombre, reanudaron sus proyecciones. Jean Painlevé, nombrado director general de cine, creó la Federación Francesa de Cineclubes que, a finales de 1946, reunía a más de 100.000 miembros en unos 150 clubes. El propósito no era solo cinéfilo sino también educativo: se proponía transmitir ideales colectivos, el patrimonio cinematográfico y el cine independiente. El *Centre National du Cinéma* (CNC), fundado en 1945, también tuvo el mandato de promover el cine no comercial. Se planteó entonces la cuestión de encontrar una definición legal y regulatoria para el funcionamiento de los cineclubes, dado que los propietarios de salas comerciales intentaron nuevamente limitar la competencia de una actividad que condenaban por realizarse al margen de las regulaciones de la censura y por no pagar impuestos.

A partir de entonces, el cineclub se definió como una asociación autorizada para organizar proyecciones privadas solo para miembros acreditados, que pagarían por un mínimo de tres sesiones sin libertad de elección, en las cuales se proyectarían películas de al menos tres años de antigüedad y sin publicidad durante las funciones. En ese momento –y como

[46] "The 1960's and early 1970's was the feverish age of movie-going, with the full-time cinephile always hoping to find a seat as close as possible to the big screen, ideally the third row center" (traducción propia).

[47] Sonika Bô y Lahy Hollebecque fueron las dos pioneras en Francia del cine para niños y jóvenes. Sonika Bô fundó, en 1932, el cineclub *Cendrillon*, para niños de seis a doce años, que a pesar de la falta de películas consiguió brindar cuatro funciones por semana. De 1940 a 1945 interrumpió la actividad que se reanudó el día después de la Liberación extendiéndose a escuelas, barrios y provincias. Lahy Hollebecque, por su parte, fundó en 1936 la asociación *Cine Jeunes*, para jóvenes de 10 a 15 años. Ambas continuaban su labor en 1946, fecha del artículo citado como fuente (Dautricourt, C., revista *Masques*, nov. 1946, citado en Hoare, SF: 4). Su labor fue difundida en la Argentina por Víctor Iturralde, cineclubista y crítico dedicado al cine infantil.

consecuencia directa de su uso propagandístico durante la Segunda Guerra, tanto por Italia y Alemania como por los Estados Unidos– ya se reconocía ampliamente el valor del cine como vehículo para librar batallas ideológicas y políticas, insinuado en el período anterior.[48]

En 1947, Georges Sadoul (secretario general de la Federación francesa) y el inglés Thorold Dickinson fundaron la Federación Internacional de Cineclubes. Durante la década posterior a la Segunda Guerra los cineclubes jugaron un rol central en la historia del cine francés, tanto a nivel estético como político y educativo, y en oposición al polo comercial. Para los jóvenes estudiantes significaron espacios de libertad, descubrimiento y aprendizaje sin los cuales difícilmente hubiera existido el movimiento de renovación conocido como *Nouvelle Vague*. Todo esto repercutió en la industria y también en el circuito de exhibición, como resultado de lo cual, en 1954 se fundó la *Association Française des Cinémas d'Art et d'Essai*.

Los cineclubes clásicos continuaron operando hasta la década de 1970. El más grande fue el UFOLEIS, con 9.000 cineclubes y 17 cinematecas regionales a fines de los años sesenta. Luego la asistencia siguió el declive experimentado por el cine en su conjunto en los años sesenta y setenta.[49] La consolidación durante este periodo de la idea del cine como arte supuso la multiplicación de opciones de proyección sin fines de lucro y de películas producidas para esas redes, liberadas de las exigencias de explotación comercial. También influyó en el proceso el reconocimiento del cine como un bien cultural público por parte del Estado, pese a las quejas y presiones de los propietarios de cines comerciales. Hacia la década del cincuenta, el formato del cineclub valorizaba el plano individual de la recepción cinematográfica en una suerte de protoprofesionalización del espectador, que debía hacer el esfuerzo de analizar la película en función de la calidad cinematográfica. Para lograrlo, hubo que generar instancias pedagógicas que permitieran apreciar los films desde el saber, contextualizando, comparando, analizando, buscando sentidos e indagando sobre la personalidad artística del realizador en tanto que *autor*.

---

[48] Una de las nuevas agrupaciones surgidas en 1945, *Peuple et Culture*, tuvo entre sus actividades el apoyo a los cineclubes. Un grupo de católicos fundó la *Fédération Loisirs et Culture Catholiques* (FLECC), que publicó la revista *Téléciné* hasta 1978. En 1948, los protestantes fundaron la *Société Centrale d'Evangélisation par le Cinéma* (SERCINEV), que pasó a llamarse *Film et vie* en 1950 y se convirtió en *Animation de Séances pour l'Education par le Cinéma et le Témoignage Spirituel* (ASPECTS) en 1957; al año siguiente comenzaron a editar una revista.

[49] Desde un pico de 423 millones de espectadores totales en 1947, la asistencia se mantuvo estable hasta finales de los años cincuenta. En 1959, todavía había 372 millones de espectadores comerciales y 6,6 millones de espectadores no comerciales, por lo que los cineclubes representaban el 2% de la audiencia total. Veinte años más tarde, en 1979, la asistencia se había reducido a 176 millones totales (Hoare, M. SF: 7).

En ese sentido es destacable el hecho de que en los cineclubes de la época no solo circulaba el patrimonio cinematográfico, sino que también se debatía sobre el cine comercial considerado valioso por distintas razones, como lo muestran los casos de los directores anglosajones reconocidos en estos ámbitos, que pertenecieron a las filas del cine industrial, como Howard Hawks, John Ford o Alfred Hitchcock.[50] La difusión del cine de autor y el apoyo a películas exigentes fueron una apuesta por educar al espectador, mejorar su juicio según esos criterios y legitimar así la tradición de "lo nuevo" en la que se inscribieron los cinéfilos de la segunda ola, según una lógica de la distinción por la cual buscaron diferenciarse de los espectadores comunes. En función de esto, Jullier y Leveratto afirman que en estas décadas se produjo la institucionalización de la pericia cinematográfica y el nacimiento de la cinefilia moderna. Como parte de este proceso, se crearon dispositivos de control económico de la industria cinematográfica, mecanismos de valorización de la producción como el Festival de Cannes y los estudios de cine universitarios, con la fundación del Instituto de Filmología de la Sorbona.

Es interesante notar que este modelo era fuertemente masculino: una fraternidad viril en busca de padres cinéfilos. Por el contrario, la cinefilia femenina fue considerada una forma de alienación de la que no serían conscientes las espectadoras, según la matriz conocida como "bovarismo".[51] La cinefilia erudita se gestó en el desprecio hacia el gusto del público mayoritario y solo consideró al film como la expresión íntima de un artista. De este modo colocó al cine de autor en un lugar marginal, cuyos circuitos y sistemas de reconocimientos (premios y festivales) valoraron el mérito personal del artista, expresado en películas depuradas de toda forma de seducción comercial. Si analizamos este proceso desde la perspectiva de Bourdieu, podemos ver que las instituciones del campo y sus dispositivos de juicio comenzaron entonces a determinar criterios de calidad basados en el valor de la singularidad, según una economía del prestigio y el mérito. Y si sumamos el aporte de Becker, y su concepción de los mundos de arte, vemos a la vez el funcionamiento de redes

[50] Pese a esta mirada de los jóvenes críticos franceses, Costa advierte: "La llamada 'política de los autores', con la que los redactores de la revista francesa *Cahiers du Cinéma* elogiaron la calidad de algunos directores hollywoodenses considerados hasta entonces solo como unos hábiles artesanos, nos ha conducido a infravalorar la importancia que tuvo el *studio system* en la definición del nivel, cualitativamente alto (y no solo en el plano técnico), del cine americano de la *golden age* de Hollywood (…). Lo que se ha llamado edad de oro de Hollywood no era, por consiguiente, tan dorada (Costa, 2007: 107-109).

[51] El término refiere a la novela *Madame Bovary* (Gustave Flaubert, 1857), cuya protagonista femenina es una lectora voraz de novelas románticas que la alienan de su existencia cotidiana, impidiéndole transitar sin sobresaltos la tranquilidad de una vida burguesa acomodada y llevándola por un camino de insatisfacciones y desgracias hasta encontrar la muerte.

cooperativas organizadas en torno al conocimiento conjunto, para generar y consumir productos estéticos.

También en los Estados Unidos –que ya habían incorporado aspectos vinculados con el cine a los programas de estudios universitarios en la década del treinta– la emergencia de una cinefilia erudita en la Costa Este promovió el valor artístico del film y reivindicó su consumo por parte de las nuevas clases medias de posguerra, convirtiéndolo en un marcador de distinción cultural alimentado por críticas y películas europeas, salas de arte y ensayo, y universidades. Se avanzó de este modo en la institucionalización de una visión elitista del juicio cinematográfico, al distinguir entre la pericia cinéfila y la del espectador común, visto como un mero consumidor que dependía de los dictados de la exhibición comercial.

Después de la guerra, Nueva York reemplazó paulatinamente a París como centro de la vanguardia. Amos Vogel, un inmigrante austríaco, fundó en 1947 el cineclub *Cinema 16*, según el modelo europeo de entreguerras. El éxito de las proyecciones lo convirtió en la mayor organización de su tipo en el país en los años cincuenta. Desarrolló una revista, una red de distribución y el *New York Film Festival*, primero en los EE.UU. en los sesenta, que resultó una pantalla fundamental para films alternativos, independientes y de vanguardia. *Cinema 16* fue exitoso en construir una audiencia no solo para films experimentales, sino también para el cine educativo, político, científico y documental. Y del mismo modo que había sucedido previamente en Europa sucumbió a su propio éxito, ya que pavimentó el camino para las salas de cine arte y el cine extranjero que se quedaron con buena parte de su público. El movimiento de cine estadounidense *under* creció y desafió la hegemonía de Hollywood. Sus protagonistas recibieron apoyo por parte de un circuito que promovió la exhibición de sus films, publicó revistas como *Film Culture*, de Jonas Mekas, y fundó cooperativas para organizar la distribución y archivo de los films de vanguardia.

1.4.2 Nuevos festivales: cines nacionales y redes internacionales

El Festival de Cannes –como antes el de Venecia– nació con una clara vocación internacional y en su primera edición, celebrada en 1946,[52] se exhibieron largometrajes de catorce nacionalidades distintas (Campos, 2018). Como la programación dependía de la preselección de películas que realizaban los propios países participantes, la selección final

[52] En 1939 se había inaugurado la que podemos llamar edición "número 0" del Festival de Cannes, el 1° de septiembre. Ese día Hitler invadió Polonia y el festival fue suspendido tras una única proyección (Campos, 2018: 18).

estaba sujeta a criterios diplomáticos y a las circunstancias de la política internacional en cada momento. Minerva Campos observa que, en las ediciones posteriores a 1945, los grandes festivales siguieron operando a partir de la preselección de los gobiernos propios y extranjeros. Pero si antes de la Segunda Guerra, festivales como el de Venecia habían privilegiado el cine y las películas de los gobiernos fascistas, a partir de entonces tanto éste como el Festival de Cannes otorgaron un papel protagónico a las cinematografías de Francia, Reino Unido, Estados Unidos y, hasta 1947, de la Unión Soviética.

Pese al retroceso que sufrieron las industrias cinematográficas europeas después de la guerra y el copamiento de sus pantallas por las películas de Hollywood, en este período se desarrolló un circuito de exhibición alternativo por fuera de la hegemonía de las empresas distribuidoras. En el momento inmediatamente posterior a la contienda se produjo un boom de festivales en Europa y muchos países siguieron el ejemplo de Venecia y Cannes, organizando eventos en los cuales privilegiaron la participación de films no estadounidenses, en el intento de recuperar el terreno perdido durante la guerra: Locarno (Suiza, 1946), Karlovy Vary (Checoslovaquia, 1946), Edimburgo (Escocia, 1946), Bruselas (Bélgica, 1947), Berlín (Alemania, 1951) y Oberhausen (Alemania, 1954).[53] Como advierte De Valck, en estos encuentros los films fueron tomados en tanto que expresión de identidad y cultura nacionales, sin consideraciones acerca de su viabilidad económica. De este modo, los festivales ofrecieron a los países europeos un modo de exhibición por fuera del circuito comercial, al proporcionar un espacio público de proyección independiente de las salas de cine regidas por la lógica económica.

> En Europa, los festivales de cine fueron considerados, principalmente, como medios para contribuir a la actualización del nuevo orden democrático occidental. Cannes fue fundado en respuesta a la agenda fascista del Festival de Venecia y Berlín fue presentado como evidencia de la superioridad occidental en el Este. Karlovy Vary y Moscú resultaron espacios privilegiados para celebrar los logros cinematográficos del bloque oriental. (DeValck, 2007: 92)[54]

En este sentido De Valck explica que, aunque en las décadas de 1950 y 1960 proliferaron festivales de cine, no todos aprobaron el modo en que se desarrollaron. El

---

[53] La *International Federation of Film Producers Association* (FIAPF), fundada en 1933, decidió durante el Festival de Berlín de 1951 que había que controlar la proliferación de festivales, por lo cual le otorgó la acreditación inmediata a Cannes y Venecia, seguidos por Berlín en 1956. Durante las décadas de 1940 y 1950, la FIAPF acreditó como festivales competitivos a los encuentros de Karlovy Vary (Checoslovaquia, 1946), Locarno (Suiza, 1946), San Sebastián (España, 1953), Mar del Plata (Argentina, 1959), Moscú (Rusia, 1959).

[54] "In Europe, film festivals were first and foremost regarded as a means of contributing to the actualization of the new democratic order in the West. Cannes had been founded in response to the Fascist agenda of the Venice festival, and Berlin was to present evidence of Western superiority in the East. Karlovy Vary and Moscow became leading sites for the celebration of cinematic accomplishments in the Eastern Bloc" (traducción propia).

crecimiento económico y los aspectos más glamorosos de estos eventos generaron críticas. En Francia, los jóvenes de la *Nouvelle Vague* criticaron a la industria cinematográfica y al Festival de Cannes por no prestar atención al cine como arte y a los autores jóvenes e independientes. Esta insatisfacción con el estado del cine francés fue una de las razones que los llevó a comenzar sus propias carreras como cineastas. Françoise Giroud fue el primero en usar el término *Nouvelle Vague*, en *L'Express* en 1958, para referirse al espíritu joven de los nuevos films. François Truffaut, que había sido separado de Cannes en 1958 por atacar la hegemonía de intereses comerciales y políticos en el festival, ganó el año siguiente la Palma de Oro por su film *Los 400 golpes*, logrando reconocimiento oficial para el movimiento (De Valck, 2007: 61).

La progresiva inclusión en los festivales europeos de los llamados "cines de la periferia" –etiqueta utilizada para referirse en general a las producciones de África, Asia y América Latina– recién aumentó significativamente en la década de 1960: "Hasta los cambios que se produjeron en el circuito en torno a 1968, el *descubrimiento* de las cinematografías periféricas en el contexto de los festivales europeos se produjo de manera asistemática: a partir de películas aisladas y la filmografía de algunos directores" (Campos, 2018: 19).

Durante la segunda mitad de los años sesenta hasta mediados de los setenta, el cine se fue entrelazando con proyectos políticos críticos con el sistema capitalista burgués y apoyó las luchas anticoloniales y las revoluciones en los países entonces llamados del Tercer Mundo, mientras se sucedían intentos de liberalización en Europa Central y del Este y surgían movimientos de izquierda en Europa occidental y en Japón. Como señala De Valck (2007), los festivales de cine fueron también medios efectivos para la lucha política, al hacer visibles los films provenientes de esas geografías y sectores políticos.

2. La prensa cinematográfica: entre estrellas y autores

> Porque es la facultad crítica la que crea nuevas formas. La creación tiende a repetirse. Es al instinto crítico al que le debemos cada nueva escuela que surge, cada nuevo molde que el arte encuentra listo para su mano. (Oscar Wilde, *El crítico como artista*; cit. en Casas Moliner, 2006: 34)

> Antes que nada, creo que un crítico sabe siempre más de la obra de un artista que el propio artista. Pero, al mismo tiempo, sabe menos: es función misma del crítico saber a la vez más y menos que el artista. (O. Welles, entrevistado por A. Bazin, C. Bitsch y J. Domarchi, en *Cahiers du Cinéma* N°87, septiembre de 1958, en Santos Fontenla, 1974: 217)

De modo paralelo a los procesos que describimos en los apartados anteriores, se fueron creando dispositivos comerciales e institucionales de juicio y control de la calidad de los estrenos, a través de intercambios orales y escritos mediante los cuales se establecieron formas de calificación del espectáculo cinematográfico en función de expectativas técnicas y estéticas, y exigencias morales. Las instituciones de regulación del consumo cinematográfico fueron de la mano de la construcción del juicio del consumidor, resultante de la dinámica propia de la sociabilidad cinematográfica. El intercambio entre espectadores, junto con el desarrollo de la prensa especializada y la radio, hicieron aparecer progresivamente herramientas que permitieron la evaluación del valor artístico del film.

En este contexto, Bardèche y Brasillach inauguraron, en su *Histoire du cinéma* (1935),[55] la retórica artística del autor cinematográfico: la valorización intelectual de la presencia personal de un realizador en un estilo que se manifiesta en el cine como obra individual. Desde esta perspectiva, el director se construye como creador a través de la sucesión de sus películas, imprimiendo una marca de autor en la totalidad de una obra que debe ser reconocida por la mirada de la crítica. La prensa cumple entonces un papel central en la elaboración de la cinefilia a la hora de la selección de películas por parte de los espectadores. En tal sentido, se puede observar que los críticos realizan una función de mediación orientadora del consumo y que el reconocimiento de los lectores abre el camino a la autonomización de la crítica (tanto de los productores de películas como de los dueños de medios de prensa en los cuales se desempeñan) y su profesionalización.

La crítica de cine se integró tempranamente a la prensa cotidiana y proliferaron semanarios de distintos grupos informativos para sacar provecho del gusto popular por el cine. Jullier y Leveratto retoman el proceso realizado en 1928 contra Léon Moussinac (a quien ya señalamos como una figura fundacional del movimiento cineclubista y reencontramos ahora como crítico), a propósito del film *Jim le harponneur*, donde se estableció el derecho de todo crítico a expresar un juicio negativo sobre un film, sin consideración del perjuicio comercial invocado por su productor. En apoyo a Moussinac se creó la Asociación de Amigos de la Crítica Cinematográfica, en lo que constituyó el hito de nacimiento de la crítica profesional en Francia, con el fin declarado de garantizar un juicio confiable sobre la calidad de los estrenos, sin someterse a poderes económicos.[56] A partir de

[55] Maurice Bardèche y Robert Basillach (1935), *Histoire du cinéma*, Paris: Denoël et Steele (cit. en Jullier y Leveratto, 2012).

[56] En 1965 Héctor Vena publicó una breve nota necrológica de Moussinac en la revista *Tiempo de Cine*, del cineclub Núcleo, en la que lo reconoce como pionero de la crítica cinematográfica, cineclubista e historiador del cine: "Moussinac, León. Crítico francés, que puede llamarse, junto con Louis Delluc, creador de la crítica seria

entonces, el nombre del crítico se volverá marca de calidad y funcionará como intermediario entre el film y el espectador, al que invitará a confrontar el juicio propio con el suyo.

Durante los años treinta, círculos cinéfilos de los Estados Unidos y Francia entablaron comunicación y coincidieron en sus juicios de calidad a propósito de las mismas películas alemanas, soviéticas y estadounidenses: "El mercado cinematográfico es así soporte de una cinefilia letrada internacional, en la cual la factura técnica sirve de lugar común" (Jullier y Leveratto, 2012: 107). Por otra parte, la institucionalización de los *Academy Awards* por parte de Hollywood (1928-1929) marcó una medida de calidad que la industria se otorgó a sí misma y brindó un marco de profesionalización y respetabilidad más allá de la nacionalidad de las películas. Esto motivó que, en 1934, los productores franceses organizaran el Gran Premio Anual de Cine. A lo cual, en 1937, los críticos respondieron creando el Premio Louis Delluc, con el objetivo de ofrecer "un juicio imparcial" sobre las novedades cinematográficas locales, para mejorar la calidad de esta oferta.

Yendo más allá de la información sobre los estrenos, diarios y revistas organizaron concursos entre sus lectores para elegir los mejores films y desarrollaron juegos de preguntas y respuestas para probar la erudición cinematográfica cotidiana y otorgarle el lugar de esparcimiento digno practicado por un actor cultural legítimo: el público de cine. Esta cultura cinematográfica fue la base para que, después de la Segunda Guerra, el cine fuera reconocido y promovido en Francia como una producción cultural, una actividad artística y una herramienta educativa.

Jorge Nieto Ferrando (2015) identifica dos tipos de prensa –la híbrida mayoritaria y la especializada– y tres paradigmas críticos: el realismo naturalista; la política de los autores y la cinefilia; y el estructuralista, desarrollado hacia la década del setenta a partir de la semiótica, el marxismo y el psicoanálisis. Por paradigma crítico entiende:

> (…) la serie de supuestos sobre la naturaleza –"qué es" y, sobre todo, "qué debería ser"–, funcionamiento y función del cine que rigen el ejercicio de la crítica, así como los métodos consensuados para su correcta aplicación. En este caben desde las especulaciones o reflexiones más o menos consensuadas hasta las teorías en sentido estricto, con un cuadro conceptual y unas metodologías elaboradas, siempre que contengan una finalidad valorativa. (Nieto Ferrando, 2015: 146)

---

cinematográfica. En 1928 funda el Cine-Club de France y escribe posteriormente una de las primeras historias del cine: *Naissance du Cinéma*. Prisionero durante la guerra, fue liberado en 1941 y fue director del IDHEC, escuela superior de cine francés, de 1948 al 50. Falleció en París el mes de marzo pasado". Vena, H. "Los que se fueron en 1964", *Tiempo de Cine*, 18-19, marzo 1965, pág. 66.

De este modo vemos que la crítica es, por un lado, una forma particular de la recepción; mientras que, por el otro, puede tener consecuencias importantes en los espectadores en cuanto a orientar la selección e interpretación de los films: "La crítica ejerce de tamiz entre el cine y el público, y su eficacia –incluso su capacidad persuasiva– reside, entre otros factores, en la competencia atribuida por el lector/espectador al crítico y a la revista en la que publica" (Nieto Ferrando, 2015: 146).

2.1 Mercado de estrenos y prensa comercial

Las revistas para espectadores de cine existieron desde la década de 1910 en los Estados Unidos y desde los años veinte en Francia y otros países de Europa. Si bien condensaban un discurso de tipo publicitario, el acceso a este espectáculo por parte de las clases de ingresos bajos o moderados fue uno de los factores que permitió la aparición y el desarrollo de la cinefilia: "Coleccionar experiencias equivalentes, también estéticamente satisfactorias, estando atentos a los objetos técnicos que son manifiestamente la fuente de la satisfacción experimentada se convierte así en el sentido del consumo cinematográfico en cuanto relación comercial" (Jullier y Leveratto, 2012: 63-64). Se construye de este modo una memoria colectiva del consumo cinematográfico que sostiene la memoria individual de los espectadores adultos y sirve de guía a los espectadores jóvenes.

En este período, el largometraje (*feature film*) se estabilizó como formato dominante del espectáculo cinematográfico y los nombres de determinados artistas (*stars*) fueron considerados como marcas de calidad. En ese proceso de génesis y consolidación de la cinefilia, la escritura y la lectura desempeñaron un papel fundamental, mediante adelantos y sinopsis que se publicaban en la prensa, se ayudaba al espectador a entrar en contacto anticipadamente con el film que iba a ver y se atestiguaba su calidad. Por otro lado, en ausencia de medios técnicos de reproductibilidad del film terminada su explotación comercial, la conversión de la experiencia en texto era el medio privilegiado para apropiarse de ella, conservar la memoria y hacerla circular.

Los magazines que proliferaron en Francia desde los años veinte se diferenciaron en dos subtipos: el homenaje a la *star* (focalizado en la personalidad de las estrellas populares) y el dedicado al film, que entregaba un resumen de la intriga y elementos genéricos de la película, con fotografías y fotogramas incluidos. Ambos difundían nombres de artistas y

títulos de films, facilitaban la identificación de géneros,[57] ilustrados por experiencias cinematográficas memorables, y sostenían una actitud coleccionista que estará en la base de toda cinefilia. Ejemplo de esta línea fueron *Cinémagazine* (1921) y *Photo-Ciné* (1927). Hubo además publicaciones conectadas con la industria como *Cinématographie française*, *Ciné-Miroir*, *Cinémonde* o *Pour Vous*. También floreció la actividad en diarios y revistas de actualidad que incluyeron notas sobre cine en general y cine de vanguardia en particular. Es interesante señalar cuan tempranamente el aficionado estuvo atento a la calidad global del film y la armonización de sus componentes, mucho antes de la construcción de la noción de autor de cine durante la posguerra.

2.2 Las publicaciones de cine arte pioneras

Las revistas producidas en el seno de los cineclubes fueron una de las claves del éxito de esas asociaciones. Realizadas de modo artesanal, su modo de producción fue similar al del film independiente: salieron irregularmente y no siempre lograron publicar más de un par de números. Incluso muchas publicaciones de vanguardia incluyeron al cine junto con la literatura, el teatro y las artes visuales. Al reseñar la actividad editorial en los países centrales del mundo occidental entre 1927 y 1933, Hagener (2007) encuentra que fue voluminosa, tanto en calidad como en cantidad, sentando un precedente para la que se desarrollaría a partir de la posguerra.

La revista en idioma inglés *Close Up*, tal vez la más importante del período inicial, se editó en Suiza entre julio de 1927 y diciembre de 1933, y exhibió su internacionalismo mediante la inclusión de textos en francés y alemán. *Close Up* publicó una serie de artículos con ideas sobre cómo mejorar los films locales pero también sobre cómo empezar una *film society*, conseguir films, atraer público y apoyar el cine independiente. En los años treinta hubo también revistas británicas como *Cinema Quarterly* (1932-1935) y *World Film News* (1936-1938), cercanas a los documentalistas ingleses, mientras que *Film Art* (1933-1937) estuvo más orientada al film experimental, en la línea de *Close Up*.

En Alemania, la izquierdista *Volksfilmverband* editó la *Film und Volk* (1928-1930) seguida por *Arbeiterbühne und Film* (1930-1931). Los principales diarios también incluyeron al cine en sus páginas con la presencia de importantes críticos que, además de cubrir principalmente el cine comercial, mostraron interés en las actividades de la vanguardia

[57] En 1915, en *L'art du cinéma*, Vachel Lindsay distinguió tres géneros de films: de acción, intimista y de esplendor. Esta última categoría la subdividió a su vez en mágico, de muchedumbre, patriótico y religioso.

cinematográfica. Asimismo, revistas de izquierda de interés general publicaron críticas y largos artículos sobre cine, mientras que la *Filmliga* holandesa editó un periódico mensual entre 1927 y 1931, incluyendo textos en inglés, francés y alemán, siguiendo el modelo de *Close Up*.

En Francia, *Cinéa-Ciné pour tous* surgió de la fusión de dos revistas previas, publicadas entre 1919 y 1923, bajo la dirección de Jean Tédesco, después de la muerte de Louis Delluc. Allí se reunieron críticos, realizadores y teóricos que argumentaron a favor del cine artístico y de vanguardia. A su vez, Jean-Georges Auriol publicó la *Revue du cinéma* (1928-1931). Durante la posguerra, cuando se reanudó la actividad de los cineclubes, se registró también un aumento de publicaciones periódicas producidas por sus gestores. En 1950, la Federación Francesa de Clubes de Cine para Jóvenes, que se convirtió en la Federación Jean Vigo en 1964, fundó la revista *Jeune Cinéma*. UFOCEL, que reanudó sus actividades de difusión del cine en la escuela pública después de la guerra, se transformó en 1953 en la *Union Française des Oeuvres Laiques d'Education par l'Image et le Son* (UFOLEIS). *UFOCEL Info*, su boletín, adoptó en 1951 el nombre *Image et Son* y luego lo cambió por *Revue du Cinéma*. La Federación Francesa de Cineclubes fundó *Ciné club*, que se convirtió en *Cinéma 55, 56* … y continuó hasta 1989.

2.3 Una nueva cinefilia pasional

> La constitución del film de autor como etiqueta de calidad permite aplicarla a objetos muy diferentes a partir del momento en que se puede leer allí el gesto de un autor (…) Así, consiste más en una forma de la crítica, la "crítica artista" que en una forma de consumo cinematográfico distinta del consumo comercial existente. (Jullier y Leveratto, 2012: 133)

El término cinefilia, si bien puede designar un amor al cine en general, fue utilizado en el contexto de la posguerra para referirse más puntualmente a las prácticas cinéfilas parisinas aparecidas en los años cincuenta, fundadas en un modo de recepción apasionado y elitista que ejerció gran influencia sobre los debates académicos. El éxito de la cinefilia letrada, acuñada por el grupo de la revista *Cahiers du Cinéma*, supuso una idealización del cine que fue más allá de la crítica tradicional. Al postular la existencia del film de autor se lo aisló del conjunto de productos cinematográficos y se valorizó el rol del crítico, que dejó de ser puramente informativo para pasar a producir una descripción literaria a favor de cierto cine. En este marco, las instituciones que hicieron posible el acceso continuo al cine del pasado, como las cinematecas o los cineclubes, favorecieron una mirada sobre los films que permitió

emanciparlos del consumo ordinario y produjo un tipo particular de consumo cultural cinéfilo, con intencionalidad artística.

El profesional de la interpretación se dedicó a cultivar una percepción especial para lo artístico en el cine mediante la visión sostenida de una cantidad de films que excedía en mucho a la del espectador común: "El éxito de la cinefilia francesa es inseparable de la implantación que operó la imagen del artista moderno heredada del siglo XIX y la del intelectual comprometido forjada a comienzos del XX en el marco del intercambio cinéfilo" (Jullier y Leveratto, 2012: 144). Se construyó así un discurso elitista que se arrogó el lugar de portavoz de una estética moderna que valorizaba la libertad del artista respecto de la tradición técnica, a partir de la atención hacia ciertos detalles visuales del film que debían ser interpretados. Con un discurso programático cercano al de las vanguardias históricas de los años veinte, el discurso de estos críticos privilegió la forma por sobre la peripecia, separando la belleza estética de la emoción corriente: la obra debía ser respetada, interpretada y defendida de acusaciones vulgares de quienes la encontraran aburrida.

La cinefilia moderna, así gestada, hace un culto al autor en la línea del Romanticismo apreciando su locura creadora en una operación que, si bien desvía el objeto de su atención, no es diferente del culto a la *star*. El autor es en verdad la *star* de la cinefilia moderna que mantiene su leyenda y da sustento a una tipología mítica: el genio maltratado, la obra maestra masacrada o no realizada, la subversión de géneros, el genio de la pobreza y sus presupuestos magros. El crítico reivindica para sí la función de portavoz del artista. Desde el punto de vista de la recepción, la cinefilia encuentra su fuerza en la valorización y promoción del creador y el intelectual comprometido, contra los poderes de la mercantilización y del espectáculo. De este modo, el crítico cinéfilo se conduce como un modelo de espectador comprometido que trabaja a favor de la libertad creativa.

Otra mirada sobre el período apunta que esta cinefilia, estrechamente asociada con los autores, se apropió de las convenciones del cine clásico para transformar la crítica cinematográfica. La política de los autores impulsó a los jóvenes críticos de *Cahiers du Cinéma*, en proceso de volverse directores, a desarrollar la cinefilia como crítica y así producir su propio público ideal (Hudson y Zimmermann, 2009). Esta perspectiva señala que, en los Estados Unidos, la cinefilia francesa se desvió hacia una "teoría del autor nacional chauvinista" que a través de sus circuitos de distribución, marketing y crítica de los films de Hollywood fue convertida en lecturas selectivas que priorizaron los detalles marginales, intrascendentes o frívolos para ubicar "rarezas y negativos perdidos". Según Hudson y Zimmermann este modelo de cinefilia se basa en la producción de individualidad y está

embebido en la lógica del consumismo, ya que fetichiza las marcas de singularidad, rareza y calidad. Encuentran de este modo que se considera la obra como objeto y se oculta así el proceso de concepción y producción, alimentando un circuito en el que se comercializan, distribuyen e intercambian autores seleccionados, como los casos de Ritwik Ghatak, Ozu Yasujiro y Satjayit Ray durante los años sesenta. En este sentido se apunta también el hecho de los nuevos cineastas latinoamericanos de la segunda mitad de la década del sesenta, como el brasileño Glauber Rocha, los argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino o el cubano Julio García Espinosa cuestionaron el eurocentrismo y colonialismo implícitos en el "autorismo".

En su trabajo *Análisis y crítica audiovisual,* Quim Casas Moliner (2006) realiza una historia de la labor de la crítica en Europa y Estados Unidos, deteniéndose especialmente en el caso español. Allí, al analizar el pasaje de las revistas orientadas al *star system* de los años treinta a las que se impusieron durante la posguerra, señala: "Si los críticos cinematográficos se limitaron durante años a ejercer de cronistas de lo que estaba sucediendo puntualmente, la tendencia natural del crítico ha sido la de anunciar, prever o apoyar nuevas tendencias y, sobre todo, descubrir nuevos valores ocultos para el espectador por culpa de las imposiciones de la distribución" (p.21). De este modo destaca que la intención de incidir en el campo de la producción cinematográfica fue una de las características principales de la crítica moderna de la segunda mitad del siglo XX, muchos de cuyos protagonistas tuvieron luego una destacada labor como realizadores cinematográficos durante los años posteriores, tanto en Francia como en Inglaterra, Estados Unidos y España.[58]

A su entender, "la crítica tiene el poder de generar mitos y, si en la primera mitad del siglo XX se creaban estrellas, en la segunda se crearon no pocos autores. También tiene la función de recuperar, reconsiderar o redescubrir periódicamente lo que antes fue alabado o cuestionado" (Casas Moliner, 2006: 29). A la hora de señalar publicaciones y autores influyentes en el campo de la crítica, a partir de la posguerra, se destacan *Cahiers du Cinéma* y *Positif*, en Francia; *Cinema Nuovo*, en Italia; *Sequences* y *Sight & Sound*, en Gran Bretaña; *Film Ideal* y *Nuestro Cine*, en España; y a los críticos James Agee, Manny Farber, Andrew Sarris y David Bordwell, en los Estados Unidos.

A continuación expondremos algunas particularidades de esta transformación de la prensa especializada durante la segunda posguerra en distintos países europeos para señalar

[58] Casas Moliner destaca los casos de Paul Schrader y Peter Bogdanovich (EE.UU.), Víctor Erice, Felipe Vega y Fernando Trueba (España), Godard, Truffaut, Rohmer y Rivette (Francia); Lindsay Anderson y Karel Reisz (Gran Bretaña).

rasgos, similitudes y diferencias que nos permitirán terminar de caracterizar el fenómeno. No nos proponemos realizar un recorrido exhaustivo, sino que señalaremos aquellos casos que consideramos antecedentes ineludibles para los fenómenos que se produjeron contemporánea y sucesivamente en Argentina y otros países de América Latina.

2.3.1 Italia: *Cinema Nuovo* y el realismo crítico

El neorrealismo italiano posfascista y su proclama contra los artificios hollywoodenses y el cine de estudios tuvieron una gran influencia en los jóvenes europeos y latinoamericanos. Las películas de Roberto Rossellini y Vittorio De Sica renovaron el imaginario cinematográfico y las posibilidades del cine como herramienta de crítica social, y se convirtieron en una referencia ineludible para las nuevas generaciones de cineastas, críticos y espectadores.[59]

En lo referente a las publicaciones italianas, ya antes de la guerra la revista *Cinema*, dirigida por Vittorio Mussolini, hijo del Duce, resaltaba también lo nacional, popular y realista frente al cosmopolitismo. El grupo de colaboradores de esta publicación estuvo integrado, desde la segunda mitad de los años treinta hasta el fin de su primer período en 1943, por destacados intelectuales, críticos y cineastas de izquierda como Giuseppe De Santis, Mario Alicata, Carlo Lizzani, Gianni Puccini, Luchino Visconti y Michelángelo Antonioni, entre otros. Al comienzo de la década del cuarenta, *Cinema* fue el lugar de las polémicas entre el viejo y el nuevo cine italiano (Mestman, 2011: 185). En este sentido se han señalado algunas continuidades entre las producciones del período fascista y las de posguerra. La revista *Bianco e Nero* y el *Centro Sperimentale di Cinematografia* –donde se formaban los cuadros técnicos y artísticos de la industria– habían llevado a cabo un trabajo de modernización, dando a conocer el cine de otros países y promoviendo la investigación sobre teoría cinematográfica mediante traducciones. La figura de Cesare Zavattini, guionista de algunas de las principales películas neorrealistas de Vittorio De Sica, fue relevante durante la posguerra al funcionar como nexo entre el cine, la literatura y el periodismo.

[59] En 1948, André Bazin publicó, en la revista *Sprit*, un texto en el cual puede rastrearse la influencia del neorrealismo –junto con los films de William Wyler y Orson Welles– en el programa fundacional de la *Nouvelle Vague*: "Le realisme cinématographique et l'ecole italienne de la Libération" (citado en Costa, 2007:125).

> Es indudable que la imagen del neorrealismo como expresión de un momento heroico de prefiguración de un cambio radical en la sociedad italiana, por una parte, y por otra, de destrucción de todas las tradiciones y convenciones cinematográficas, en una especie de asalto directo a la realidad cotidiana, puede verificarse más fácilmente en la crítica y en la ideología neorrealista que en los propios textos fílmicos. (Costa, 2007: 131)

La línea editorial de la principal revista surgida en los años cincuenta, *Cinema Nuovo* (fundada por Guido Aristarco en 1952), se inscribió ideológicamente en el marxismo, siguiendo los postulados de Geörgy Lukács y Antonio Gramsci, con una impronta conservadora en sus modelos estéticos.[60] Si bien celebraba el neorrealismo, Aristarco consideraba que, luego de los primeros films, sus directores se habían dejado seducir por el formalismo, abandonando la denuncia y tomaba de Lukács la categoría de realismo crítico que le permitía situar al cine de, por ejemplo, Luchino Visconti, en la tradición de Balzac y Thomas Mann (Oubiña, 2014: 118).

Según Mariano Mestman, *La terra trema* (L. Visconti, 1948), y más en general la obra de Visconti, ocuparon un lugar central en el debate sobre el realismo cinematográfico en la crítica italiana y le sirvieron a Guido Aristarco –su principal defensor– para fundamentar su posición como uno de sus promotores hacia fines de los años cuarenta y durante los cincuenta. Se trata de un momento en el cual la defensa del neorrealismo en Italia trasciende el campo cinematográfico y se extiende hacia lo cultural en términos más generales, en articulación con la lucha política de la época.[61] Frente a un realismo descriptivo –representado por el dúo Zavattini-De Sica–, que reflejaría solo las apariencias, Aristarco, influenciado por las reflexiones estéticas de Lukács, oponía un realismo crítico capaz de reflejar "lo que es típico de una condición histórica y humana" (Mestman, 2011: 184).

2.3.2 Francia: *Cahiers du Cinéma* y la política de los autores

La denominación *Nouvelle Vague* agrupó a cinco jóvenes directores –François Truffaut, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jacques Rivette y Jean Luc Godard– que comenzaron su carrera en el cine escribiendo en *Cahiers du Cinéma*, la revista fundada en 1951 por André Bazin y Jacques Doniol-Valcroze. Junto con otras figuras del cine francés de la época compartieron la voluntad de ruptura con el cine que los había precedido.

---

[60] La revista tuvo oficinas en varias ciudades, como París, Nueva York, Praga y México (ver Pistoia, 2003). Su influencia en los cineclubistas y críticos argentinos fue considerable, a punto tal que Aristarco escribió para revistas como *Tiempo de Cine* y hubo incluso una versión local de *Cinema Nuovo* (ver capítulo 7).

[61] En vísperas de las elecciones de 1948, la defensa del neorrealismo frente a los ataques y la censura fue signo de compromiso personal por parte de formaciones intelectuales y políticas de la izquierda. Visconti se pronunció entonces públicamente a favor del voto al comunismo.

En 1948, Alexandre Astruc había publicado, en la revista *L'écran français*, un texto profético: "Naissance d'une nouvelle avant-garde: la cámera-stylo". Allí sostuvo que la cámara podía usarse con la misma simplicidad y libertad con la que un novelista usaba su pluma.

> En el clima de estancamiento que vivía la cinematografía francesa de los años cincuenta (…) los jóvenes redactores de *Cahiers du Cinéma*, soñando con que algún día podrían utilizar la cámara como una estilográfica, empezaron a entrenarse utilizando –por el momento– la estilográfica como una cámara, y convirtiendo la actividad crítica en un prólogo de la actividad creadora. (Costa, 2007: 138)

El grupo utilizó la frase "política de los autores" para referirse a una nueva forma de entender el cine que llevó a la reivindicación del director como autor.[62] Yendo más allá en su gesto provocador, no solo aplicaron esta interpretación a cineastas europeos tradicionalmente identificados con el cine arte, sino que la extendieron a directores que desarrollaban su actividad en el marco del sistema de los estudios de Hollywood, como Alfred Hitchcock, Vincent Minelli o Howard Hawks. Esta aproximación crítica buscaba en los films la denominada puesta en escena, desde una perspectiva formalista.

André Bazin, una suerte de padre espiritual del grupo –que murió prematuramente en 1958–, defendió la validez del método más allá de las polémicas que suscitó su aplicación. Contribuyó además a su legitimación a través de su obra teórica, en la que impugnó la teoría del montaje en pos de un nuevo realismo encarnado en el plano secuencia. La labor desarrollada en el campo de la crítica promovió en los directores jóvenes una conciencia crítico-teórica sobre el medio y una reflexión sobre su naturaleza, provenientes del conocimiento de la historia del cine.

César Santos Fontenla (1974) –en su introducción a un volumen que recopila algunas entrevistas célebres a cineastas realizadas por los creadores de la política de los autores– ubica a esta tendencia como una reacción a la crítica previa, que "juzgaba según criterios extracinematográficos cuando no anticinematográficos, estableciendo, paradójicamente, que la grandeza de un film estaba en proporción directa con lo que se calificaría un día como 'específico cinematográfico' y a su acercamiento a otras artes plásticas o narrativas" (p. 9). En un intento de definir la política de los autores, Eric Rohmer expresó, en 1956, en las páginas de *Cahiers du Cinéma*: "Lo que permanece no son unas obras, sino unos autores y en el cine, si se leen los programas de los cineclubes o de las cinematecas, apuesto a que, para bien o

[62] "La teoría del autor también era producto de una constelación cultural que incluía revistas cinematográficas, cineclubes, la filmoteca francesa y festivales de cine (…). En la Francia de la posguerra la metáfora de la autoría pasó a ser un concepto estructurador clave de la crítica y la teoría del cine" (Stam, 2001:106, 108).

para mal, no ocurrirá otra cosa. El nombre del realizador ocupa el puesto de honor en los carteles y ello es justo" (citado en Santos Fontenla, 1974: 11). Este tipo de afirmaciones se realizaron frecuentemente en la revista para contrarrestar el hecho de que, durante mucho tiempo, se había negado al cineasta el rótulo de autor por considerar al cine un trabajo en equipo, donde tenía un rol esencial la tecnología, y que formaba parte de un circuito comercial.

Independientemente del productor, las estrellas, el guionista o la distribuidora, el director era visto como quien detentaba una mirada particular, un personal sentido de la puesta en escena que se transformaba en imágenes. Esto era válido incluso en los films realizados industrialmente o por encargo: "Si la 'autoría' se define en función de la mirada del realizador, la 'política' lo hace en el sentido de analizar y defender los films de quienes se consideran auténticos 'autores' en virtud del hecho de su pertenencia a los mismos" (Santos Fontenla, 1974: 12). Estas definiciones, llevadas al extremo, resultaron en ocasiones en la celebración de los films menos significativos de directores que habían resultado canonizados previamente. Este fue uno de los puntos en los que *Cahiers du Cinéma* recibió más críticas: la defensa indiscriminada de todos los films de un director por el solo hecho de llevar su firma; o el pasar por alto obras importantes por el hecho de que sus realizadores no pertenecieran a la "capilla".

Santos Fontenla postula que la *Revue du cinéma*, dirigida por Jean-George Auriol, fue el antecedente de *Cahiers du Cinéma.* Si bien heredó, en parte, sus posturas teóricas, rompió con ella al incorporar redactores muy jóvenes, como Truffaut o Godard, "que llegan a la crítica considerándola como una manera de creación cinematográfica y no como un sucedáneo de la misma" (Santos Fontenla, 1974: 13). Ellos definieron al cine francés llamado *de qualité* como blanco de sus invectivas y apostaron por el cine estadounidense de los años treinta y cuarenta que habían visto una y otra vez en la Cinemateca.

> Sus ideas son, con frecuencia, discutibles; sus excesos son, con frecuencia, notorios; sus injusticias, con frecuencia, flagrantes. Pero, en cualquier caso, lo que no puede negárseles es su amor al cine, aunque a veces éste aparezca desligado en demasía del entorno en que se produce y que, quiérase o no, le condiciona. (Santos Fontenla, 1974: 14)

La revista sostuvo como criterio que cada redactor escribiera sobre los films que le gustaran y las coincidencias en las elecciones produjeron un Olimpo –donde se veneró, principalmente, a Hitchock y Hawks– que de ahí en más fue identificado como "cahierismo". Acusada a menudo de elitista e incluso derechista, su influencia fue enorme, incluyendo los debates que sostuvo con otras revistas como *Positif*.

Entre sus posiciones polémicas hay que contar la veneración sin fisuras por la obra de Jean Renoir, quien había sido alabado unánimemente antes de la guerra pero no estaba en auge en el momento en que *Cahiers* lo tomó como parámetro del cine francés por oposición a quienes aparecían en los cincuenta como los cineastas "de calidad". También tuvo un gesto provocador al valorar positivamente toda la obra del cineasta alemán Fritz Lang, cuyas películas de posguerra no habían sido bien consideradas por la crítica.

En los reportajes, todo el esfuerzo de los entrevistadores estaba puesto en descubrir a un autor allí donde otros solo veían un buen artesano al que nadie tomaba en serio. Es lo que Santos Fontenla llama "la línea hitchcock-hawksiana", a la que califica como metafísica:

> (…) sin hablar de las implicaciones morales o políticas derivadas de ella, la noción misma de "política de autor" –según la cual una obra en su totalidad se ve subsumida y garantizada por la persona de su autor, y cada film en particular no es más que la realización imperfecta de un proyecto ideal que lo sobrepasa– remite con toda evidencia a una filosofía esencialista (y, por tanto, sacada de una metafísica). (Santos Fontenla, 1974: 161)[63]

Como señala también Nieto Ferrando, la "política de los autores" busca un sujeto responsable detrás del film, con ciertas constantes estilísticas, temas exclusivos y maneras específicas de abordarlos, visiones y mundos personales. Así, el autor queda constituido como categoría interpretativa y crítica capaz de establecer esquemas de aproximación a las películas. La autoría combina la exaltación romántica de la expresividad del creador y el interés por el cine más popular. Al autor, además, se le distingue del artesano por su puesta en escena, concepto que remite a la serie de elecciones vinculadas con la manera en que toman cuerpo en la película puntos de vista elegidos, los planos y su duración o la interpretación de los actores, en estrecha relación con sus mundos personales y temas propios (Nieto Ferrando, 2015: 152).

2.3.3 Gran Bretaña: *Sight & Sound* y la pluralidad de miradas

En el momento de su creación, en 1932, la revista inglesa *Sight & Sound* fue un verdadero producto de su tiempo al reflejar la tendencia por la cual se promovía y elogiaba el

[63] Esto pude apreciarse, por ejemplo, en el siguiente fragmento de una entrevista realizada a Hitchock por Chabrol y Truffaut: "-Pensamos que todos sus films poseen en nuestra opinión una prolongación casi idéntica, de orden metafísico./ -Soy yo. Es mi alma la que introduzco en el tema. Este me pertenece. (…) / -Así que, ¿usted tiene algo que decir y lo dice? / -Trato de hacerlo. Usted ha resumido la situación. / -Algunos críticos no se han dado cuenta…/ -En absoluto. Eso es muy cierto." (A. Hitchcock, entrevistado por C. Chabrol y F. Truffaut, en *Cahiers du Cinéma*, 44, febrero 1955, en Santos Fontela, 1974: 172).

cine europeo antes que el de Hollywood. Cuando, dos años después, fue adquirida por el *British Film Institute* (BFI) mantuvo un cierto antiamericanismo. Durante la posguerra, se involucró en discusiones acerca del director como autor y sobre el realismo cinematográfico. Fue también una plataforma para críticos como Lindsay Anderson, quien luego seguiría su carrera como director y sería una de las figuras de la renovación del cine inglés en los cincuenta y sesenta.

Entre 1946 y 1952, Anderson y sus compañeros de Oxford, Peter Ericsson y John Boud, editaron la revista *Sequence*, de la cual Gavin Lambert fue un activo colaborador antes de convertirse en el editor de *Sight & Sound*. En el segundo número de *Sequence*, en 1947, Anderson expuso su visión del director de cine como artista que se expresaba a través de la integridad de la película. Además, promovió tempranamente la idea de la libertad creativa del director de cine y reclamó una apertura hacia la misma por parte de la crítica, a quien instaba a dejar de lado prejuicios e ideas preconcebidas sobre el papel social del cine. Desde su perspectiva, un artista debía aspirar a materializar su visión, a pesar de las demandas o expectativas de la sociedad; y de manera similar, el crítico debía desarrollar un conjunto de criterios estéticos que se basaran en la responsabilidad y el compromiso. Aproximadamente una década después, en 1956, Anderson publicó en *Sight & Sound* el artículo "Stand up! Stand up!",[64] donde volvió sobre la relación entre el cineasta y el crítico cinematográfico y su importancia para la definición del cine como arte, algo que no era apoyado por la mayoría de la prensa británica contemporánea que aún se refería al cine despectivamente como una artesanía. Para Anderson, otorgarle al cine el estatus de una forma de arte equivalía a reconocer los verdaderos desafíos que suponía el proceso de filmación tanto para el director/artista como para el crítico de cine que evaluaba la película terminada (Gourdin-Sangouard, 2010: 2-4).

Es interesante señalar cómo, de modo similar al caso francés, este grupo de jóvenes críticos se unió para crear el autodenominado *Free Cinema*. En 1956 se dieron a conocer mediante la publicación de un manifiesto para atraer la atención de la crítica y desde entonces hasta 1959 proyectaron documentales en el *National Film Theatre*. Todo esto les ganó una considerable atención de la prensa, pese a que no producían éxitos comerciales (Zahry-Levo, 2010: 233). Este movimiento fue considerado un antecedente para un grupo de films de ficción –basados en novelas u obras teatrales que había alcanzado notoriedad– a los que la

[64] Anderson, L. "Stand up! Stand up!", *Sight & Sound*, Autumn 1956, pág. 63-69.

prensa especializada denominó *British New Wave* en una clara alusión a la *Nouvelle Vague* francesa.[65]

En este caso, como en otros, la crítica jugó un rol importante a la hora de agrupar y nombrar a algunos directores y sus películas como una nueva ola, acudiendo a nominaciones ya establecidas en otros campos como la literatura y el teatro, en una operación que Zahry-Levo califica como "discurso crítico *ready-made*". De este modo, se inscribió a la renovación cinematográfica del período dentro del movimiento conocido como *Angry Young Men* en otros campos artísticos, que llevó a que se hablara de *Angry Decade*. También las compañías productoras de los films aprovecharon esta nominación como una estrategia promocional, explotando así el repertorio crítico construido alrededor de obras prestigiosas literarias y teatrales y extendiéndolo a la crítica de cine como parte de la transformación cultural que tuvo lugar en ese momento. En este sentido, se puede apreciar cómo el espíritu de una era abarca el desarrollo de un discurso crítico que pasa de un campo cultural y artístico a otro (Zahry-Levo, 2010: 245).

Sight & Sound participó de la introducción de los debates sobre forma y contenido en el cine propios de los sesenta,[66] mientras que en la década del setenta se hizo eco de los *Film Studies* como disciplina académica y el desarrollo de la teoría fílmica. En 1960, Penelope Houston, en ese entonces directora de *Sight & Sound*, escribió un artículo titulado "The Critical Question" donde defendió la importancia de la pluralidad de perspectivas críticas: "Hay cincuenta maneras diferentes de ser un buen crítico, y nuevamente no creo que realmente importe que dos críticos 'que se supone comparten ciertos valores básicos' puedan arribar a juicios diametralmente opuestos" (citado en Evans, 2011: SP).[67] En sus reflexiones, Houston hizo una observación sobre la crítica que es interesante retomar: "El cine contemporáneo se está moviendo, y moviendo bastante rápido, en media docena de direcciones a la vez: un estado de cosas que aumenta el desconcierto del crítico que desea

[65] Según Zarhy-Levo, los films que integraron la *British New Wave* (1959-1963) fueron: *Room at the Top* (Jack Clayton, 1959), *Look Back in Anger* (Tony Richardson, 1959), *The Entertainer* (T. Richardson, 1960), *Saturday Night and Sunday Morning* (Karel Reisz,1961), *A Taste of Honey* (T. Richardson, 1961), *A Kind of Loving* (John Schlesinger, 1962), *The Loneliness of the Long Distance Runner* (T. Richardson, 1962), *This Sporting Life* (Lindsay Anderson, 1963) y *Billy Liar* (J. Schlesinger, 1963).

[66] Estos debates tendrán gran despliegue en las revistas cinéfilas argentinas de las décadas de 1950 y 1960, como veremos en los capítulos 5 y 7.

[67] "There are fifty different ways of being a good critic, and again I do not believe it really matters […] that two critics 'who might be expected to share certain basic values' can arrive at judgments almost diametrically opposed" (traducción propia).

aferrarse a una estética como un salvavidas en un mar tempestuoso" (citado en Evans, 2011: SP).[68]

Cuando la revista celebró el 50º aniversario de la *Nouvelle Vague*, en su número de mayo de 2009, fue evidente la importancia que le había dado a través de los años a la cobertura de la carrera de los directores principales de ese movimiento, señalando que su cine fue único y original. Esas figuras fueron inevitablemente consideradas como una medida de calidad contra la cual la revista –como el conjunto de la prensa especializada del período– midió los nuevos talentos que aparecieron posteriormente.

2.3.4 España: entre Barcelona y Madrid

En España, la aparición de revistas cinematográficas comerciales en la década del cuarenta constituyó un indicio de la reactivación de la industria cinematográfica tras la Guerra Civil. Se trataba de publicaciones con gran protagonismo de las estrellas, que también incluyeron concursos, encuestas y consultorios para lectores, mientras organizaban proyecciones y conferencias. A diferencia de lo que sucedió con las madrileñas como *Primer Plano* o *Radiocinema*, en Barcelona se observó una mayor independencia ideológica en el nuevo contexto del estado franquista. Este modelo editorial generalista o híbrido fue mutando hacia una prensa especializada en la década del sesenta. En ese sentido, Nieto Ferrando (2015) afirma que las raíces de la moderna prensa cinematográfica especializada catalana hay que buscarlas en las revistas culturales y artísticas, con el predominio del texto escrito sobre la imagen y "contenidos críticos y reflexivos alejados de la mera información o la frivolidad", en un momento en el que el cine va más allá de su condición de espectáculo popular y despierta la atención de la alta cultura (p. 156).

A lo largo de su investigación, este autor da cuenta de dos grandes tipos de prensa cinematográfica desarrollados en Barcelona. En primer lugar, analiza la generalista representada por revistas como *Imágenes* (1945-1961), *Fotogramas* (1946), *Cinema* (1946-1948), *Arcinema* (1952-1960) o *Cine Mundo* (1952-1963). Estas publicaciones combinaban "en el mismo espacio la atención a las estrellas con algunas reflexiones de cariz estético e ideológico sobre el hecho fílmico y cinematográfico buscando contentar a todo tipo de espectadores" (Nieto Ferrando, 2015: 148). Por otra parte, presenta a la prensa catalana

[68] 'The contemporary cinema is moving, and moving fairly rapidly, in half a dozen directions at once: a state of affairs which increases the bewilderment of the critic who would like to hang on to an aesthetic like a life-belt in a stormy sea" (traducción propia).

especializada, que se orientaba a un público alejado del cine comercial e interesado en la reflexión y, hacia la década del setenta, en la teoría y el análisis fílmicos. Estos espectadores cinéfilos eran los que frecuentaban el circuito de cineclubes y otros canales de exhibición alternativos. En esta categoría, durante las décadas de 1950 y 1960 entran *Otro Cine* (1952-1975), *Documentos Cinematográficos* (1960-1963) y *Ensayos de Cine* (1964), que se ubican en la línea francesa de la política de los autores.

Pese a que muchas revistas debían al *star system* su existencia, lo más habitual era la combinación del culto a las estrellas con reflexión, información y crítica. Incluso algunas partían de ese modelo para reorientarse hacia otro generalista, como sucedió en *Fotogramas* o *Cinema*. En el primer caso, abundan las noticias breves, crónicas de Hollywood, argumentos de películas, referencias a estrenos y críticas: "Con el tiempo irán apareciendo en sus páginas algunos artículos de fondo de cariz más crítico y reflexivo. Incluso en los años sesenta la revista será clave para la difusión del cine de la denominada 'Escuela de Barcelona'" (Nieto Ferrando, 2015: 149). *Cinema,* que comienza atendiendo la actualidad de las estrellas y las películas estadounidenses, también va haciendo lugar a artículos sobre la naturaleza del cine, aspectos del proceso productivo de las películas y su historia: "Lo más destacable de la revista es la atención especial dedicada a las películas relacionadas con Cataluña, ya sea por sus temas, el origen de sus directores o que estos desarrollen total o parcialmente su trabajo en este ámbito" (p. 149). Por su parte, *Imágenes* y *Arcinema* incluyeron textos reflexivos que fueron un antecedente del paradigma que se impuso luego, en los años cincuenta.

La crítica neorrealista, heredera del neorrealismo italiano de principios de los cincuenta, no tuvo tanta presencia en Barcelona. Si bien tuvo alguna influencia en *Arcinema*, fue en Madrid donde se desplegó en revistas como *Objetivo, Cinema Universitario* y la primera etapa de *Film Ideal.* Mientras que el realismo crítico propuesto por Guido Aristarco fue un modelo para la también madrileña *Nuestro Cine*.

Por su parte, la crítica catalana en los sesenta se enfocó más en Francia que en Italia, asumiendo el paradigma propuesto por *Cahiers du Cinéma*, lo cual puede observarse en las revistas *Documentos Cinematográficos* y *Ensayos de Cine.* La primera se destacó por un esfuerzo de renovación a partir de las nociones de autor y puesta en escena, introducidas por el crítico José Luis Guarner. Los redactores de la revista *c*onfiguraron su particular panteón de cineastas, muy similar al defendido por *Cahiers* en la década anterior, exhibiendo una erudición en sintonía con el *cahierismo* y la cinefilia.

Este recorrido por algunas de las principales publicaciones especializadas de Italia, Francia, Gran Bretaña y España nos permite dar cuenta del papel relevante que jugó la crítica

a la hora de otorgar un lugar de legitimidad cultural al cine, al hacerlo centro de debates y juicios estéticos. A ellas se remitirán una y otra vez los críticos y cineclubistas argentinos al momento de construir un canon de cine artístico, a partir de traducciones de sus notas y menciones permanentes en sus secciones de novedades bibliográficas. También se harán eco de los debates allí planteados, optarán por uno u otro paradigma crítico, y utilizarán sus categorías para abordar el cine argentino y apostar a su renovación.

2.4 Prensa y festivales: una sociedad histórica

Finalmente, nos detendremos sobre el vínculo entre dos fenómenos que hemos analizado en este capítulo: los festivales de cine y la prensa cinematográfica. Las publicaciones especializadas siempre reservaron un número importante de sus páginas para dar cuenta de las novedades provenientes del circuito de festivales, con los que mantuvieron históricamente una relación de dependencia mutua.

> Los representantes de los medios viajan a los festivales de cine porque encuentran material noticioso. El número de films, realizadores y actores que asisten a los principales festivales internacionales es impresionante y las ventajas son claras: muchos films se exhiben en estrenos mundiales, hay competencias por prestigiosos premios, y directores y actores están disponibles para entrevistas. (…) Aunque los costos de asistencia son altos, los beneficios superan los costos; en primer lugar, por las posibilidades de realizar entrevistas, y en segundo lugar porque los estrenos ubican a los periodistas en una posición de vanguardia, lo que legitima su profesión. (De Valck, 2007: 125)[69]

Al contribuir a enfatizar la noción del cine como arte, los festivales abonaron inicialmente la visión dicotómica entre el cine europeo y el de Hollywood como modelos de la distinción entre alta y baja cultura, respectivamente. Pero a partir de las intervenciones de la *Nouvelle Vague*, los críticos "autoristas" pasaron a evaluar los films desde una perspectiva formal que estableció nuevos estándares estéticos. Al desplazar el foco de las estrellas a los autores, estos críticos denostaron la actividad crecientemente comercial y orientada al espectáculo de los festivales y reclamaron que volvieran a centrarse en lo que consideraban debía ser su objeto principal: el cine arte. Por otro lado, cuestionaron las definiciones de cine que se inscribían en la mencionada dicotomía alto/bajo y recibieron positivamente los films

[69] "Media representatives continue to travel to film festivals because they find ample material to report on. The number of films, filmmakers, and actors at major international film festivals is impressive and therefore the advantages of the events are clear: many films are screened in (world) premières; there are competitions for prestigious awards; and attending directors and actors are usually available for interviews. (…) Although festival costs for visitors are high, the benefits outweigh the costs, firstly because of the interview possibilities and secondly because the premières place reporters in a vanguard position, which legitimizes their profession" (traducción propia).

estadounidenses que tuvieran una impronta considerada autoral por parte de sus directores (De Valck, 2007: 129).

El concepto de autor revitalizó así a los festivales y convirtió a la tarea de programación de los mismos en una cuestión de pasión cinéfila con la misión de descubrir y reconocer artistas y movimientos emergentes, y de aportar sensibilidad política al incluir films sobre movimientos sociales, luchas de liberación o problemáticas con escasa representación en el cine comercial. En ese sentido, De Valck destaca la gran influencia que tuvo la crítica francesa en delinear un nuevo modelo de festival basado en la dinámica del descubrimiento. Esta tendencia no solo definió y señaló directores-autores sino que también apuntó a la creación de un nuevo tipo de público.

> Los críticos de *Cahiers* desarrollaron preferencias apasionadas por ciertos directores y en consecuencia se propusieron legitimar esas preferencias (populares) en el discurso público de la revista. Este proyecto llevaría a la construcción de un arquetipo cinéfilo que se convertiría en el centro de un modo elitista de recepción del film en la década de 1960. (De Valck, 2007: 181-182)[70]

De este modo, los festivales dejaron de lado la cuestión de los cines nacionales y se convirtieron en plataformas de lanzamiento de nuevos directores, extendiendo a los espectadores los renovados criterios para calificar el talento. Los circuitos alternativos de exhibición pasaron a albergar audiencias capaces de apreciar films que no encontraban lugar en la cadena comercial: "Los cinéfilos formaron un grupo selecto de individuos que estaban unidos por gustos compartidos. La mayor parte de la nueva generación de programadores de festivales de fines de la década de 1960 y 1970 perteneció a la vanguardia de los cinéfilos clásicos" (De Valck, 2007: 182).[71]

Conclusiones

La cinefilia popular, nacida con el cine como espectáculo de masas en la década de 1910, dio lugar a un subtipo erudito de afición cinéfila que se expresó en distintos ámbitos. A lo largo de este capítulo reconstruimos los modos diversos en los que se gestó una cultura

[70] "The *Cahiers* critics developed passionate preferences for certain directors and consequently set out to legitimize these (popular) preferences in the public *Cahiers* discourse. This project would lead to the construction of a cinephile archetype that was to become central to an elitist mode of film reception in the 1960s" (traducción propia).

[71] The cinephiles formed a select group of individuals that were bound together by shared taste preferences. Most of the new generation of festival programmers from the late 1960s and 1970 belonged to the avant-garde of classic cinephiles" (traducción propia).

cinematográfica en los países centrales del mundo occidental durante la primera mitad del siglo XX, prestando especial atención al desarrollo de la cinefilia y las formas particulares que asumió en el marco de cineclubes y *film societies*. Estas asociaciones, que aparecieron tempranamente, contribuyeron a incluir al cine en el campo del arte y a difundir los films de vanguardia, considerada desde una doble perspectiva, artística y política.

Este proceso fue acompañado por el despliegue de un circuito de festivales que proveyeron pantallas alternativas para el cine independiente y por la constitución de archivos y cinematecas que posibilitaron el abordaje histórico del cine y la formación de espectadores de nuevo tipo. Junto con la aparición de estas instituciones, analizamos también cómo la prensa cinematográfica acompañó y participó de las transformaciones que registraron los films y sus modos de consumo.

Las publicaciones especializadas que proliferaron en los países europeos a partir de la posguerra compartieron rasgos comunes más allá de sus particularidades y extendieron su influencia cruzando el Atlántico. Muchos de sus colaboradores fueron también protagonistas de la renovación generacional del cine de la segunda mitad del siglo XX, transitando el camino de la crítica a la realización para fundar lo que se llamó el cine moderno. Recorrerlas nos resultó relevante dado que estos proyectos editoriales fueron modelos e interlocutores para las revistas especializadas argentinas, que tuvieron una política sistemática de traducción de sus notas e intercambios editoriales. Adicionalmente, algunos críticos de estas revistas, como por ejemplo Guido Aristarco, estuvieron vinculados personalmente con emprendimientos locales y lo mismo ocurrió con algunos corresponsales.

En Europa, la década que siguió a la Segunda Guerra mundial fue una *edad de oro* para los exhibidores, que se extendió por unos quince años, luego de los cuales la afluencia de público popular a las salas empezó a decaer. Este fenómeno coincidió en parte con el ascenso de la televisión como nuevo medio pero algunos autores, como Pierre Sorlin (1996), señalan que había comenzado previamente, dando cuenta del agotamiento de un cierto modelo de cine.

Alrededor de 1955 los países europeos en su conjunto vivieron el mayor auge de asistencia de espectadores al cine: “Los europeos estaban tan ansiosos de ir al cine que hasta en los pueblos más pequeños aparecieron nuevas salas de cine: durante la década de los cincuenta se abrieron 1000 salas de cine en Francia, otras 1000 en Alemania y 3000 en Italia” (Sorlin, 1996: 86). Durante ese período, el precio de las entradas se mantuvo bajo, de modo que el cine siguió siendo un espectáculo eminentemente popular, y las publicaciones que lo tomaban como tema acompañaban al público antes y después de la proyección: “analizar y

debatir se había convertido en una costumbre inclusive para aquellos que no eran cinéfilos convencidos" (p.90). Sorlin destaca el rol de los cineclubes: "Las sociedades cinematográficas también desempeñaron un papel notable a la hora de inducir a los espectadores a pedir información y a escoger su programa. (…) El cine se había convertido en un tema respetable y el discurso colectivo sobre cine se difundió por toda Europa" (p. 91). Como veremos más adelante, estas prácticas se extendieron también a las ciudades latinoamericanas y adoptaron modalidades propias en los centros urbanos argentinos.

CAPÍTULO 2

VER, ESCRIBIR, LEER
FORMACIÓN DE PÚBLICOS Y PRIMERAS ESCRITURAS SOBRE CINE EN LA ARGENTINA

Introducción

En la Argentina el cine se convirtió en un espectáculo popular en las tres primeras décadas del siglo XX, en el marco de los circuitos urbanos en los cuales se estabilizó su consumo. En las ciudades que se volvían modernas rápidamente, se *aprendió* a ser espectador de cine viendo películas pero también escuchando la radio y siguiendo las primeras formas de la prensa cinematográfica. Como lo señalamos en el capítulo anterior, consideramos que establecer algunos rasgos del modelo industrial de exhibición y recepción cinematográfica (incluyendo el sistema transmedial que lo apuntaló) es relevante para comprender mejor las prácticas que se definieron como alternativas u oposicionales, incipientemente en un comienzo y con más fuerza con el correr del siglo.

En función de eso, en este capítulo analizamos diversos modos de ser público de cine en el entorno urbano, incluyendo las primeras aproximaciones de escritores que dejaron huella en sus textos de la fascinación que despertaba el potencial del nuevo dispositivo, convirtiéndose, en algunos casos, en precursores del periodismo cinematográfico profesional en la Argentina.

A propósito de la prensa especializada, relevamos sus primeras manifestaciones locales tanto en medios gráficos masivos de interés general como en los centrados en el espectáculo. En este último rubro, recorremos distintos tipos de publicaciones comerciales que se dividieron entre las orientadas al público espectador y las dirigidas a sectores de la industria, como los exhibidores.

Por último, registramos cómo surgieron en este período textos y publicaciones que comenzaron a preguntarse por el sentido de la existencia de un cine nacional y sus características deseadas e hicieron girar sus preocupaciones –estéticas y políticas– en torno de esa cuestión. En consecuencia, problematizaron también el rol del Estado y la necesidad del

fomento y protección de una industria cinematográfica. Una temática que concitará insistentemente la atención y las intervenciones de la prensa especializada de aquí en más.

1. Públicos de cine

> El silencio en las salas de cine fue asumido primeramente por los intelectuales. La crónica y el periodismo cinematográfico de principios del siglo XX transpiraban el enojo de los letrados ante la ruptura permanente del pacto cinematográfico por parte de los otros públicos (Rosas Mantecón, 2017: 108).

A medida que el cine se expandió como espectáculo público y masivo, las salas y espacios de proyección resultaron centrales para su éxito, en los diversos formatos que fueron surgiendo históricamente. La antropóloga Ana Rosas Mantecón desarrolló una investigación sobre los públicos de cine y las salas en la ciudad de México, muchas de cuyas observaciones resultan de gran utilidad para nuestro trabajo, dado que registramos algunas similitudes con los procesos que se fueron dando en las ciudades argentinas de modo contemporáneo. La investigadora parte de la premisa de que el auge de la asistencia a las salas formaba parte de un conjunto de prácticas en las que se desenvolvía la vida pública de la urbe, en expansión por el proceso de industrialización, la llegada de inmigrantes y las políticas de inclusión que enmarcaban el creciente consumo de films. En ese contexto, explora "cómo se construyeron y evolucionaron los roles de público cinematográfico y qué conexiones tuvieron los modos de estar juntos en las salas y en la ciudad" (Rosas Mantecón, 2007: 22).

Desde esta perspectiva, ir al cine es considerada una práctica de acceso cultural a través de la cual se establece una relación con un film pero también con otras personas y con el espacio circundante. Al hablar de prácticas culturales se hace referencia a su papel activo en tanto que actividad de interpretación y disfrute artístico que supone múltiples tareas. Basándose en la concepción de Néstor García Canclini, la antropóloga postula que las prácticas van más allá de la oferta cultural específica que las motiva ya que se suelen realizar en busca de construir y comunicar diferencias sociales, ritualizar vínculos e integrarse a una comunidad o participar políticamente; por lo cual involucran distintos tipos de operaciones intelectuales, pero también afectivas y relacionales. De este modo, se considera al consumo como un espacio de comunicación, relación y clasificación social. No obstante, el reconocimiento de las prácticas de acceso cultural como productoras de sentidos lleva a Rosas Mantecón a cuestionar los conceptos de consumo y recepción, proponiendo alternativas como acceso, apropiación, negociación, interacción o pactos.

Una de sus hipótesis es que los públicos se construyen mediante ofertas y pactos de consumo, en el marco de los cuales se definen roles variables, bajo la influencia del espacio y el entorno en los cuales se realizan. Partiendo de un modelo ideal de pacto cinematográfico, que señalaba un espectador en silencio y entregado a la imagen en la oscuridad junto a otros, los diversos públicos negociaron sobre esta propuesta, según factores sociales, generacionales y regionales. A ser público, entonces, se aprendió de forma colectiva, en un marco que cruzó el rol de espectador con otros roles urbanos; las salas de cine fueron espacios de encuentro y también de distinción, atravesados por la jerarquización social de la exhibición, sus efectos democratizadores sobre la diversión pública y los cambios en los perfiles de espectadores.

El cine, de este modo, vende un hábito antes que películas: "la comprensión de los ámbitos en los cuales se miran las películas es fundamental para entender el devenir histórico del fenómeno cinematográfico en diversas épocas, regiones y para públicos distintos" (Rosas Mantecón, 2007: 33). En el caso de México, como en la Argentina, las políticas cinematográficas públicas buscaron –en algunos períodos– apuntalar imaginarios nacionales frente a la hegemonía regional de los Estados Unidos y su ocupación de los espacios comerciales de exhibición. Las experiencias de exhibición fueron diversas y en este sentido el genérico "salas de cine" se desagrega en distintos formatos que convocan a distintos públicos y llegan incluso a transformar el sentido de los films proyectados.

El público se forma, entonces, a partir de la relación que se establece con la circulación de los productos simbólicos que produce la mediatización de la cultura. Un conjunto de transformaciones y condiciones históricas intervienen en el surgimiento de las diversas clases de públicos y sus posibilidades de acceso a la oferta cultural disponible: "Se trata de comprender los mecanismos por los cuales los individuos se convierten en parte de un colectivo mayor que se autorreconoce como *público* de determinadas ofertas culturales" (Rosas Mantecón, 2007: 39). En este sentido, resulta relevante el rol de agentes e intermediarios culturales que influyen en el desarrollo de modos y estrategias de acceso a los productos simbólicos.

De acuerdo con la autora, el "pacto de entretenimiento" –un concepto que, como el de contrato de lectura, proviene de la disciplina del análisis del discurso– entre el cine y sus espectadores tardó varias décadas en entablarse y lo hizo de manera diferencial, en confluencia u oposición con otros que coexistían al momento del arribo del cinematógrafo al espacio urbano.

> Los públicos desempeñan roles cambiantes y su relación con los productores –que juegan papeles que también se transforman– se va tramando por medio de *pactos de consumo* que son producto de negociaciones dentro y fuera del campo cultural. Se entablan *pactos de consumo* –también llamados *contratos de lectura, de inteligibilidad, de entretenimiento*– en torno a la comprensión y apropiación de los textos e igualmente en torno a las modalidades de relación con ellos. (Rosas Mantecón, 2017: 72. Las itálicas pertenecen al texto original)

Los elementos clave del pacto cinematográfico fueron entonces: anonimato, mezcla social, oscuridad de la sala, comportamiento autocontrolado de los espectadores (sentados y en silencio) y la oferta de un espectáculo programado que no puede ser negociado. El cine ya no presuponía un interlocutor sino simplemente un espectador. Esto fue resistido inicialmente por un público formado en otros pactos: el "público ingenuo" era vociferante. Fue durante la segunda década del siglo XX que se comenzó a vincular la contemplación silenciosa con la civilización.

1.1 Templos, catedrales y palacios plebeyos

> Fue el genio de los plebeyos que crearon el negocio cinematográfico entender que para las masas iletradas que hallaban en el flamante espectáculo una diversión más variada, una invitación a soñar más potente que las dispensadas por el music hall o el circo, el escenario era tan importante como el espectáculo. (Cozarinsky, 2006: 12).

El cinematógrafo llegó a las principales ciudades de América Latina en 1896, contemporáneamente a su debut internacional y se popularizó rápidamente en espacios muy diversos.[72] Si inicialmente la palabra cinematógrafo se refería a los aparatos de proyección, luego fue aludiendo al espacio donde tenían lugar las proyecciones. La centralidad de la película y sus componentes (el lenguaje cinematográfico, las estrellas) tardaron en aparecer. El público también comenzó a diversificarse en públicos, a la par del desarrollo de la industria cinematográfica y sus diversas ofertas. Señala Rosas Mantecón que en esto influyeron además los cambios en la estructura urbana, el surgimiento de nuevos mercados y la transformación de las lógicas de diferenciación social en las que el cine se insertó en la ciudad de manera contradictoria. Catedrales, templos, palacios del cine, fueron denominaciones usuales para las

[72] Para más datos sobre las primeras exhibiciones de cine en la Argentina ver Maranghello (2005), Quintar y Borello (2014).

salas latinoamericanas en los años veinte, que enriquecieron su decoración y desarrollaron lenguajes arquitectónicos variados con influencia europea, buscando la monumentalidad.[73]

El período que comienza en la década de 1930 fue clave para el cine producido en los países latinoamericanos, concentrado principalmente en Argentina, México y Brasil: son los años caracterizados como época de oro o de esplendor del cine industrial; una época de expansión demográfica y urbana, durante la cual florecieron las salas cinematográficas. Fue también el momento en que los Estados empezaron a concebir a la actividad cinematográfica como objeto de políticas públicas por su dimensión ideológica y educativa, y como elemento de política exterior. Comenzaron así a plantearse el fomento a una industria nacional y la intervención pública alcanzó entonces a todas las fases del quehacer cinematográfico: financiamiento, distribución y exhibición. E incluyó el avance de la censura.

La etapa del denominado cine clásico argentino (1933-1955) coincide con los años de apogeo de la industria local, cuyo consumo estuvo asociado con géneros narrativos y con un sistema de estrellas que condicionó, en gran parte, la conformación de los públicos: "Los modos de ir al cine y las elecciones de películas forjaron signos identitarios reconocibles para distintos públicos cargados de marcas nacionales y generacionales" (Kriger, 2018: 127).[74]

La investigación de Sonia Sasiain (2018), que reconstruye el despliegue geográfico de las salas de cine en el centro y los barrios de Buenos Aires durante la década del treinta –primera del cine sonoro– a partir de sus características arquitectónicas, su distribución espacial en la ciudad y los usos diferenciados que encuentran por parte de los espectadores, aporta una cartografía del consumo cinematográfico en el período. La autora hace hincapié en los rasgos particulares que asumió la modernidad porteña –en la cual la imagen cinematográfica jugó un rol decisivo– y ubica al cine industrial en ese entorno, focalizándose en los espacios donde se realizaban las proyecciones. En ese recorrido, también compara al cine con los otros espectáculos públicos disponibles en la ciudad en el período –bailes, shows musicales y encuentros deportivos– y registra los reclamos que planteaban los empresarios de la exhibición en relación con aquellas opciones gratuitas que veían como potenciales competidoras, ya fuera en espacios abiertos, como plazas, o cerrados, como clubes o bares.

---

[73] Un relevamiento de la bibliografía sobre el devenir de las salas de cine, tanto a nivel internacional como local, se puede ver en Rud (2011). Para una historia de los cines de la ciudad de Buenos Aires y su estado en 2010, desde el punto de vista del patrimonio arquitectónico, consultar García Falco y Méndez (2010).

[74] Clara Kriger (2018) distingue dos subperíodos: el que va de 1933 a 1943, signado por el libre comercio, durante el cual la exhibición de películas nacionales y extranjeras dependía de la demanda o de las políticas empresariales del rubro; y el que va de 1944 a 1955, cuando prima la intervención del Estado en la fijación de reglas, a partir de la sanción de leyes proteccionistas de la producción local. Sobre las políticas cinematográficas del Estado argentino, antes y durante los dos primeros gobiernos peronistas, ver también Kriger (2009) y Gené (2005). Desarrollamos el tema en profundidad en el capítulo 4.

Apelando al oxímoron "palacios plebeyos", Edgardo Cozarinsky (2006) ha escrito sobre los primeros espacios para la proyección fílmica, que presentaban una imagen ligada con la arquitectura teatral: salas con plateas y palcos dispuestos en herradura y una decoración arquitectónica italianizante (*movie palaces*). Durante las primeras décadas del siglo XX se erigieron salas de lujo con estilos tan disímiles como el neoclasicismo del Grand Splendid (1919), el art decó del Monumental (1931) y el Broadway (1930) o el racionalismo del Gran Rex (1937). Uno de los últimos ejemplos de la fastuosidad y el lujo fue el Ópera (1936), construido según el modelo de cine atmosférico que explica su "cielo estrellado" y supo irritar a Victoria Ocampo.[75] Durante las décadas siguientes, se conoció el funcionalismo ascético de lo que es posible considerar la tipología más común en las salas porteñas: recintos vidriados y austeros.[76]

La inauguración de las salas Broadway, Ópera y Gran Rex en la recientemente ensanchada avenida Corrientes –con capacidad para miles de espectadores y la última tecnología disponible– y las disputas en torno a sus estilos arquitectónicos permiten registrar las influencias europeas contrapuestas y el lugar protagónico que el "palacio cinematográfico" ocupaba en la urbe. Sasiain propone como hipótesis pensar al Gran Rex –en la misma línea que lo hicieron las revistas *Sur* y *Cinegraf,* cuyo rol en el campo cinematográfico analizaremos más adelante– como representante de un impulso modernizador que debía mostrar una ciudad cosmopolita, pujante y alejada de las alegorías criollistas. Mientras que el Ópera, por el contrario, se inscribía en la línea de las películas nacionales que celebraban a Buenos Aires desde el tango, los bailes populares y otras tradiciones locales, y se reflejaba en los palacios plebeyos. Sin embargo, estos modelos no fueron excluyentes sino que existieron fronteras porosas entre ambos (Sasiain, 2018: 160).

Por su parte, en la calle Lavalle 780 (en la zona céntrica de Buenos Aires), el cine Monumental, con su diseño art decó y su moderno equipo de aire acondicionado, se convirtió desde 1934 en la "catedral del cine argentino", al exhibir prácticamente todos los éxitos nacionales de la segunda mitad de esa década: "Los espectadores se amontonaban en el hall de entrada para ver de cerca a los actores, que asistían a los estrenos para ser entrevistados y fotografiados" (Aguilar y Jelicié, 2010: 53). El contraste de estas salas con las que

[75] La historia de los emblemáticos cines Ópera y Monumental se puede leer en España (2000).
[76] El Ambassador (1931) fue el primero en presentar un frente abierto a la calle (un gran paño acristalado) que permite observar el movimiento del público y el espectáculo del gran hall. Esta novedad se repitió en las salas de cine construidas posteriormente (Rud, 2011).

proliferaban en los barrios muestra también la existencia de públicos que se relacionaron con el cine de diversas maneras, a partir de la apropiación diferenciada del espectáculo.

Otras aproximaciones, obtenidas mediante testimonios orales de espectadores y espectadoras de la época, proponen una cartografía de los públicos que permite observar un mapa del entretenimiento amplio, en el cual los circuitos barriales se complementaban con los del centro de la ciudad: "en cada barrio existía un cine considerado de 'alta categoría' en comparación con algún otro de la zona" (Gil Mariño, *et.al*., 2018: 225).[77] El cine era un elemento de la modernidad urbana y gracias al crecimiento de la red de transportes y de los medios de comunicación, la conexión entre los circuitos de las distintas zonas de la ciudad era fluida, matizando el supuesto de que el cine de calidad se reservaba para las salas céntricas y el cine popular se proyectaba en las de la periferia barrial.

1.2 Convergencia de medios: tango, radio y cine

Para la inserción del cine en los hogares fue fundamental el entramado de medios producido por la convergencia del cine con las revistas del entretenimiento y la radio, que colaboró en la configuración de prácticas de consumo cultural. De acuerdo con la lectura de Gil Mariño (2015) las industrias culturales y del entretenimiento se fortalecieron en un proceso de convergencia industrial, generando un círculo virtuoso para retroalimentar el consumo de masas, en el marco de un proceso de modernización. La conformación de un sistema local de estrellas recorrió distintos productos cinematográficos, radiales y editoriales que le dieron visibilidad. Una de las estrategias en este sentido fue la apelación a cada lector-oyente-espectador en el marco de un sistema de búsqueda de nuevos talentos, como la posible nueva estrella del momento. Este sistema de convergencia de medios –articulado por el tango–, implementado en los años treinta, cumplió un rol fundamental en la configuración de una argentinidad moderna, popular y masiva.

> El surgimiento de distintas emisoras radiales, la diversificación de los programas y emisiones, el desarrollo de un mercado editorial masivo, el crecimiento de la industria discográfica y la aparición de numerosas publicaciones destinadas al entretenimiento y a estas mismas industrias, implicaron un cambio en el modo de producción y consumo de los medios. (Gil Mariño, 2015: 34)

[77] La investigación se basa en entrevistas a espectadores de las décadas del treinta, cuarenta y cincuenta, con el objetivo de colaborar con una historia de los públicos de cine en la ciudad de Buenos Aires y con la conformación de un archivo de historia oral, poniendo el acento en qué implicaba ir al cine como experiencia social y cultural. Mediante esta metodología, se apunta a destacar la dimensión subjetiva de la experiencia moderna de una ciudad en crecimiento y sus transformaciones.

La música –como era previsible– fue el gran argumento de marketing del cine sonoro, aunque ya había estado presente en la época del silente, tanto en films locales como en producciones extranjeras. El tango, como género popular, fue el elegido para inaugurarlo. Así lo señala Pablo Ansolabehere (2018) al abordar los vínculos entre Homero Manzi y el cine, industria a la que se sumó como letrista de canciones y guionista desde 1940. En una nota en el diario *El Sol*, en 1939, Manzi se refiere a la relevancia del film *¡Tango!* (Moglia Barth, 1933) en la historia del cine argentino y afirma que representa el nacimiento del cine nacional: tendiendo un puente hacia el gran público y "apoyando su destino en el tango", lo que podía marcar una diferencia a favor en la competencia contra Hollywood (Ansolabehere, 2018: 39). El desarrollo de la cultura de masas local se produjo en diálogo con los productos de la cultura global que ya eran populares en la Argentina desde los años veinte. El mercado transnacional del jazz y el cine de Hollywood moldearon el gusto de las audiencias locales, de modo que los productores nacionales precisaron realizar films y discos que emularan la capacidad técnica de los estadounidenses, pero a la vez encontrar un punto de diferenciación que les diera un carácter local y auténtico. El tango fue, entonces, el elemento clave para lograr este objetivo. Su protagonismo casi excluyente durante los años treinta le dio al cine argentino, las radioemisoras locales y el sistema de revistas construido a su alrededor, un éxito comercial notable. Hay que apuntar también que este suceso fue luego objeto de otras polémicas en torno a la calidad, que se plasmaron en las publicaciones especializadas y contribuyeron a delinear las políticas estatales hacia el sector, en una "guerra de los críticos contra el mal gusto" (Karush, 2012).

En ese sentido, veremos a continuación que la expansión de los medios masivos –denominación que para este período contiene a la radio, el cine, la industria del disco y las publicaciones periódicas– diversificó los espacios donde se requirieron las habilidades de los profesionales de la palabra.

2. El cine en la prensa argentina

Buenos Aires era, en las décadas de 1920 y 1930, una ciudad cosmopolita cuyo crecimiento demográfico (por vía inmigratoria) y material había sido vertiginoso, produciendo, como lo ha analizado Beatriz Sarlo, una cultura de mezcla. El gran aumento de la escolarización generó además un público lector potencial ampliado, no solo de capas medias sino también de sectores populares, cuya existencia permitió el desarrollo del mercado

editorial local. En ese contexto, editoriales como Claridad publicaron libros y revistas que consolidaron un circuito de lectores. Lectores que el nuevo periodismo también contribuyó a formar y expandir conformando "una cultura que se democratiza desde el polo de la distribución y el consumo" (Sarlo, [1988]2003: 19).

En la trama cultural de la ciudad, los medios gráficos convivieron con la rápida difusión del cine: hacia 1930 existían en todo el país más de mil salas y pocos años después de introducido el sonoro se abrieron otras 600 adaptadas. Para analizar la que denomina modernidad periférica, Sarlo le presta atención a estos nuevos medios, especialmente a las revistas literarias, lo que nos permite pensar también algunos aspectos del modo de conformación y funcionamiento de las revistas de cine.

> El nuevo paisaje urbano, la modernización de los medios de comunicación, el impacto de estos procesos sobre las costumbres, son el marco y el punto de resistencia respecto del cual se articulan las respuestas producidas por los intelectuales. (…) Como era previsible, las revistas son un instrumento privilegiado de intervención en el nuevo escenario. Grandes líneas de la cultura argentina se presentan e imponen en las revistas de los años veinte y treinta. (…) En las revistas se procesan todos los tópicos y se definen los obstáculos que enfrentan los movimientos de renovación o democratización de la cultura argentina. Ellas diseñan estrategias y allí se definen formas de coexistencia o conflicto entre diferentes fracciones del campo cultural. (Sarlo, [1988]2003: 26-27)

Desde esta perspectiva, las revistas dieron lugar a polémicas y enfrentamientos propios del campo literario del período, oponiendo a intelectuales de origen tradicional con otros recién llegados, de origen inmigratorio. En sus páginas aparecían debates sobre arte, cultura y sociedad, sobre los gustos del público y la relación entre arte, ideología y política. Estas temáticas estarán presentes cuando los escritores aborden el cine en sus incursiones en la prensa periódica de carácter más o menos masivo y también permearán las revistas especializadas en una etapa posterior, a medida que se diversifiquen las miradas sobre las películas. En este punto nos interesa indagar cómo se produjo el pasaje de esas primeras escrituras –que vinculaban al cine y la literatura– a otras que se fueron autonomizando del quehacer literario para dar lugar a la crónica de espectáculos y la crítica de cine.

A medida que se fue ampliando su alcance, la prensa especializada ocupó crecientemente un espacio relevante al interior del campo cinematográfico.[78] Los críticos de cine también tuvieron un rol protagónico en organismos públicos del sector. Con frecuencia

[78] Clara Kriger (2012) recupera en este sentido el trabajo realizado el volumen *Páginas de cine* (2003), donde un equipo bajo su dirección relevó el campo de las revistas especializadas en el país: "se puede advertir claramente que estas revistas estaban construyendo un imaginario sobre el espectáculo cinematográfico en general, a la vez que mediaban entre las expectativas comerciales de los estudios y los requerimientos de entretenimiento y de calidad estética de distintos sectores de la audiencia".

se deslizaron desde la opinión y el juicio valorativo a espacios de decisión en las áreas de políticas públicas orientadas a la actividad. Mientras que, en otros casos, se dedicaron a la incipiente investigación académica vinculando prácticas y teorías, o incursionaron en la enseñanza y la realización (Kriger, 2012).

Partiendo de estas premisas, abordaremos las primeras miradas del campo literario sobre el cine, las formas iniciales de la escritura sobre cine en la prensa hasta plasmar un discurso crítico y su posterior profesionalización en diarios y revistas. Luego analizaremos la conformación de una crítica de cine que destaca sus aspectos artísticos, junto con la preocupación sostenida de la prensa especializada sobre el cine nacional y su consideración por parte del Estado.

2.1 Los escritores van al cine[79]

> El cine, para los escritores de los años treinta, empezó a implicar ante todo un *vuelo* imaginario como contraparte y conjuro de la rutina oficinesca. (Viñas, [1993] 2016: 40)

Un abanico de escrituras diversas sobre cine surgió en la Argentina prácticamente en simultáneo con las primeras proyecciones que se realizaron en el país en las postrimerías del siglo XIX. La fascinación del dispositivo que producía la ilusión fantasmagórica del movimiento convocó, en primer lugar, a escritores que se sintieron interpelados por el potencial ficcional y narrativo del cinematógrafo y lo incorporaron como tópico a sus ficciones. Muchos fueron tempranos y asiduos concurrentes a salas de distintos circuitos y fueron también autores de los primeros textos sobre cine en distintas claves, incluyendo la crítica en publicaciones periódicas. Desde las páginas de los medios gráficos que florecían en la Argentina en las primeras décadas del siglo XX, se dedicaron a escribir y polemizar sobre esta nueva forma de expresión. Inauguraron así una tradición de intervenciones públicas en las cuales las películas provenientes de la industria cinematográfica extranjera –y pronto también, nacional– fueron motivo y excusa para debates estéticos e intelectuales.

Tal como se estudia en distintos trabajos sobre el período,[80] éste fue también el momento en el cual las revistas ilustradas de interés general y la prensa periódica de circulación masiva tuvieron un importante despliegue con nuevos títulos y significativos

[79] El título de este apartado recupera el de la colección de libros dirigida por Gonzalo Aguilar en la editorial Libraria que ha abordado, a través de distintos autores, las diversas formas en que se relacionaron con el cine escritores como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Roberto Arlt, Victoria Ocampo y Homero Manzi.
[80] Ver al respecto Fritzsche, 2008; Sarlo, [1988]2003, 1992a; Saítta, 1996; Rivera, 1998; Romano, 2004, 2012.

aumentos en sus tiradas y venta de ejemplares. En estos medios, los espectáculos en general y el cine en particular ocuparon un lugar crecientemente destacado junto a nuevos géneros periodísticos como las noticias deportivas y las crónicas policiales.

Escritores que se afianzaron como tales a partir de la profesionalización de su tarea en esos medios, como Horacio Quiroga y Roberto Arlt, se interesaron por distintas cuestiones vinculadas con lo "maravilloso técnico" que representaba el fenómeno cinematográfico y sus implicancias filosóficas y sociales (Sarlo, 1992a). En el caso de Quiroga, sus textos fueron considerados como las primeras manifestaciones de la crítica de cine en el país, entendiendo a la crítica como un subgénero del periodismo cultural: un metadiscurso que, a partir de un texto ajeno, genera interpretaciones y reflexiones de alcance general sobre la obra y sus condiciones de producción, circulación y recepción (Rivera, 1995).

En el caso de Roberto Arlt, sus colaboraciones para el diario *El Mundo* muestran a un escritor que iba muy frecuentemente al cine.

> Sin contar las cinco películas sobre las que escribió en 1936 en su fugaz paso por la sección "Actualidad cinematográfica" de *El Mundo*, son más de veinte las que menciona en textos escritos entre 1928 y 1942. Se trata de una lista heterogénea que no evidencia a un espectador sofisticado ni selectivo, sino a un espectador que, de manera indiscriminada, aceptaba ver lo que le ofrecía la cartelera. (…) Arlt no era alguien que iba al cine interesado en ver esta o aquella película, sino alguien que, sin más, *iba al cine*. (Fontana, 2009: 12. Las itálicas nos pertenecen.)

De hecho, Arlt escribió específicamente acerca de la actividad de *ir al cine*: sobre las salas, el comportamiento de los espectadores y los modos en que el cine influía en las costumbres. Especialmente en algunas de sus *Aguafuertes* ejerció una mirada en cierta forma sociológica que lo convirtió, como propone Patricio Fontana, en un cronista del cine.[81]

Jorge Luis Borges, desde otro lugar del campo literario de la época, escribió comentarios sobre películas entre 1931 y 1943 que fueron publicados en la revista *Sur* de Victoria Ocampo –quien también escribió en varias oportunidades sobre Eisenstein y sobre films ingleses e italianos– y participó de las funciones del Cine-Club de Buenos Aires. Las reseñas cinematográficas de Borges permiten afirmar que asistió frecuentemente a las funciones del cineclub aunque, como crítico, sus opiniones –más inclinadas a valorar el cine de Hollywood– fueron contrastantes con el criterio de los programadores: al escritor nada le

[81] Fontana se refiere especialmente a "El cine y los cesantes" (1932) y a "El cine y estos pueblitos" (1933) (2009: 13).

interesaba menos que *elevar* el cine al estatuto de arte, tal como lo pretendía el ambiente cinéfilo de Buenos Aires que se movía en esa dirección (Aguilar y Jelicié, 2010).[82]

Ellos y otros escritores se sintieron tan atraídos por el cine que no solo escribieron críticas, sino que además incorporaron los mecanismos e interrogantes técnicos, perceptuales y filosóficos que planteaba el cine a sus propias ficciones. En este sentido, existe una importante cantidad de compilaciones y análisis de los textos que Quiroga escribió sobre cine en distintas etapas, así como de las *Aguafuertes* de Arlt vinculadas con el fenómeno cinematográfico en sus diversos aspectos y los escritos de Borges sobre el tema.[83]

Aunque sus casos son quizás los más trabajados, es importante señalar que no fueron los únicos escritores que se acercaron al cine. También hubo otros que fueron pioneros en sostener una visión político-cultural del cine argentino y en combatir la hegemonía de Hollywood en la conformación del gusto de las mayorías. En esa línea se inscriben, por ejemplo, las figuras de Ulyses Petit de Murat, que codirigió con Borges la *Revista Multicolor de los Sábados* del diario *Crítica* y también escribía en ese diario su columna "Sombras y sonidos"; Homero Manzi, que fundó en 1934 la revista *Micrófono* –y continuó en *Radiolandia*– donde publicó notas sobre cine y radio, actividad que prosiguió en 1939 en la sección "Cine argentino" de *El Sol* –complemento matutino de *Crítica*, editado también por Botana–;[84] o Enrique Amorim, que tuvo a su cargo la columna de cine de *El Hogar* y escribió reseñas en *Nosotros* (Campodónico, 2005; citado en Aguilar y Jelicié, 2010).

2.2 Protocrítica, crítica primitiva, crítica cinematográfica

Para referirnos a los antecedentes del periodismo cinematográfico, en este apartado abordaremos las formas precursoras que asumió la escritura sobre cine en la prensa argentina. En ese sentido, presentaremos en primer lugar algunas hipótesis de investigaciones que

[82] Desarrollamos los comienzos de la escena cineclubista en Buenos Aires en el capítulo 3.

[83] Pueden consultarse sobre el tema, entre otros, Cozarinsky, 1974; Rivera, 1998; Rocca, 2003; Dámaso Martínez, 2007; Saítta, 2008; Fontana, 2009; Aguilar y Jelicié, 2010; Goldstein, 2012.

[84] Como lo señala Pablo Ansolabehere, Manzi fue uno de los que mejor supo aprovechar el universo de la "pujante y versátil industria cultural argentina de los años treinta. (…) Uno de los exponentes más brillantes de una nueva figura de productor intelectual y artístico que crecía, se alimentaba y se reproducía al calor del empuje de la cultura popular masiva de los años treinta y cuarenta. (…) una legión de profesionales de la escritura cuya mayor virtud consistía en su versatilidad, en el modo desprejuiciado y altamente eficaz con el que eran capaces de alternar la escritura de un suelto periodístico con la letra de una canción, la redacción de un guión cinematográfico, de un libreto radial, de un sainete o de una revista musical" (2018: 29).

estudiaron distintos períodos de la crítica cinematográfica en el país, que resultan un antecedente importante para nuestro trabajo.[85]

Leonardo Maldonado (2006) aborda un momento temprano de la crítica cinematográfica en la Argentina, analizando cómo se pensaba y escribía sobre cine a fines del siglo XIX y principios del XX, incluyendo cómo se vivía la experiencia del cinematógrafo. Las miradas sobre el mismo oscilaban entre considerarlo un nuevo arte o colocarlo en la categoría del espectáculo popular. La periodización comienza con los primeros anuncios que dan cuenta en la prensa del debut del cinematógrafo en Buenos Aires, en julio de 1896, y concluye en 1920 cuando *Caras y Caretas* publica la última colaboración de Horacio Quiroga para esa revista. Se trata del período en el cual la crítica irá del pionerismo a la profesionalización.[86]

La investigación desarrolla algunas hipótesis interesantes para pensar las bases sobre las cuales se construyeron las primeras escrituras sobre cine y sus principales características, temas y modos de circulación. En primer lugar, Maldonado afirma que la crítica cinematográfica –entendida como el análisis intratextual de un film, el juicio sobre los elementos que participan y dan forma al mismo– surgió, se consolidó y perfeccionó en la Argentina al margen de la prensa considerada seria y prestigiosa, como los diarios *La Nación* y *La Prensa*. En esta apreciación aparece ya una distinción entre crítica y crónica del espectáculo cinematográfico.

El desarrollo de la crítica cinematográfica estuvo condicionado por la evolución del cine como lenguaje, por lo que se puede afirmar que la crítica alcanza una primera madurez hacia 1919, luego de que David W. Griffith estableciera las bases fundacionales de dicho

---

[85] En la carrera de Ciencias de la Comunicación (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires) se han realizado tesinas de grado que abordan la crítica de cine en la Argentina en distintos períodos. Las hemos revisado durante esta investigación e incorporamos los aportes de algunas de ellas: Broitman, Ana y Samela, Gabriela (1992) *Celuloide, una revista de películas;* Wolf, Sergio (1996) *El periodismo cinematográfico: construcción de los públicos cinematográficos en la década del 20*; Bruno, Silvina (1998) *Crítica de cine de 1896 a 1920: historia de una ausencia;* Porta Fouz, Javier (1999) *La crítica de cine en el diario* Tiempo Argentino; Maldonado, Leonardo (2000) *Surgimiento y configuración de la crítica cinematográfica en la prensa argentina*; Blanco Rodrigo, Silvana (2000) *Después de las imágenes, las palabras. El presente de la crítica cinematográfica;* Berezán, Yanina (2010) *Del impresionismo a la "intelectualización": la crítica de cine en la Argentina 1940-1960;* Jacobs, David (2011) *La construcción del nuevo cine argentino en la revista* El amante/cine *(1995/2005);* Raveglia, Carolina (2012) *El tratamiento de la figura del autor de cine en la crítica de la prensa masiva argentina desde la perspectiva socio-semiótica*; Alsinet, Juan José (2012) *Cine y crítica: Variaciones narrativas de la imagen cinematográfica;* Salles, Andrés (2013) *Historia de la crítica de cine en la prensa gráfica argentina. El caso* El amante *1991-2001.*

[86] El corpus, compuesto por diarios (*La Nación, Crítica, El Diario* y *La Vanguardia*), revistas de interés general (*Caras y Caretas, Fray Mocho, El Hogar* y *Atlántida*) y revistas especializadas (*La Película, Cine Universal* e *Imparcial Film*) es abordado por Maldonado con una metodología de corte semiótico cuyo objetivo es la determinación y análisis de las características, elementos y estructura del discurso general de la crítica.

lenguaje durante la etapa silente.[87] Maldonado se preocupa por destacar que la crítica cinematográfica no es heredera de la crítica literaria, musical o teatral de entonces –que a su juicio son más conceptuales–, mientras que la que se ocupa del cine es descriptiva y apasionada.

Hay consenso en señalar que la profesionalización de la crítica se produce con el trabajo de Horacio Quiroga, a partir de la implementación de estrategias como la definición del cinematógrafo como medio de expresión y el estudio de su lenguaje y especificidad; de la creación de una preceptiva de tipo teórico que marca lo posible y lo aconsejable en materia cinematográfica, a partir de la cual se juzga a las películas; y de la tendencia a la objetivación de los comentarios y la utilización del método comparativo en lo que se refiere al lugar que debe ocupar cada film en la historia del arte cinematográfico. Así, Quiroga es quien habría realizado en sus textos el "pasaje de una crítica contemplativa y complaciente a un discurso sólido y de carácter argumentativo" (Maldonado, 2006: 12).

Se establece entonces una diferenciación entre una protocrítica o crítica primitiva –los primeros comentarios descriptivos sobre las proyecciones– y el surgimiento de los juicios que incluyen la evaluación de argumento, actuación y fotografía. Desde esta perspectiva, la crítica cinematográfica propiamente dicha se pregunta por la esencia y lenguaje del cine, lo que permite diferenciarla de otras, como la crítica de teatro, y postular su autonomía.

> La esencia de la crítica está determinada por la existencia de un juicio de tipo valorativo, lo que implica la adopción de un punto de vista. (…) Subyace en ella una definición del cinematógrafo como un medio artístico independiente poseedor de un lenguaje y especificidad propios. Además, el establecimiento del juicio se realiza a partir de un análisis más riguroso y objetivo de los elementos partícipes y de las relaciones que entre ellos se instituyen. (Maldonado, 2006: 18-19).

De acuerdo con la tipología propuesta, en la prensa se pueden encontrar diversos tipos de textos que toman al cine como objeto: aviso publicitario de un film, anuncio o crónica de un evento cinematográfico, protocrítica, crítica primitiva y crítica cinematográfica propiamente dicha. Desde un punto de vista cronológico, se pasa del asombro inicial y la indiferencia (hasta 1910) a una segunda etapa de admiración y complacencia (hasta 1918), para llegar a una actitud de respeto y crítica, entre 1919 y 1920. Maldonado encuentra que tanto las crónicas como las protocríticas surgieron en las páginas de los diarios de principios

[87] Maldonado ubica este desarrollo en el marco de los procesos que incluyen la evolución del conocimiento del lenguaje cinematográfico, la consolidación del modelo de producción y realización de los films, y las capacidades o competencias adquiridas por los espectadores después de dos décadas de exhibiciones.

de siglo; mientras que fue en revistas populares de interés general, como *Caras y Caretas*, donde surgió la crítica primitiva, que luego se consolidó en revistas especializadas y periódicos. Desde 1910 las crónicas incluyeron aspectos históricos, técnicos y expresivos; información sobre la inauguración y acondicionamiento de las salas; sucesos y anécdotas de filmaciones y estudios (centradas en Hollywood); noticias del *star system*; datos sobre los aspectos industriales del cine (costos de producción, ganancias); y cuestiones sociales o problemas morales que surgían de la popularización del cinematógrafo.

Mientras que las protocríticas eran textos descriptivos con incipientes juicios de valor acerca de la imagen considerada en su totalidad, el salto hacia la crítica primitiva se produjo con la sección *Cinematografía* de *Caras y Caretas*, inaugurada en 1911 y auspiciada por Max Glücksmann. Allí se publicaban comentarios (sin firma) de estrenos en Buenos Aires y Rosario que analizaban argumento, actuación y fotografía de los films, incluyendo fotogramas y fotos de estrellas. Concluye Maldonado que estamos entonces en presencia de un nuevo género periodístico en el cual el juicio de valor, aunque siempre era positivo, tenía un lugar central.

2.2.1 Del pionerismo a la profesionalización

Como hemos mencionado, hay coincidencia en señalar a Horacio Quiroga como la figura en la cual se produce el paso hacia la profesionalización de la crítica cinematográfica como un género periodístico diferenciado, a partir de su labor en revistas de actualidad e interés general. Se ha señalado el antiintelectualismo inicial de Quiroga, a partir de sus críticas al desprecio de los intelectuales por el cine: "Acaso –abundó en una nota publicada en 1922– el intelectual cultive furtivamente los solitarios cines de su barrio; pero no confesará jamás su debilidad por un espectáculo del que su cocinera gusta tanto como él, y el chico de la cocinera como ambos juntos" (citado en Rocca, 2003: 28). En contraste con otros escritores contemporáneos modernistas o pertenecientes a una elite vanguardista, Quiroga se acercó a las

> (…) expresiones de lo popular, sensible al gusto masivo, al tiempo que reivindica la paga para el creador y su consiguiente profesionalización. Confiado, se incorporaba a las emergentes revistas de actualidades, consumidas por los públicos de la pequeña burguesía rioplatense que acababa de ingresar al mercado económico y a la alfabetización, ese mismo público que, hacia 1920, empezaba a alternar (y con el tiempo iba a sustituir) las publicaciones periódicas ilustradas con el consumo del cine. (Rocca, 2003: 28)

Mientras vivió en Buenos Aires, Quiroga practicó regularmente en la crítica de cine a partir de 1918. Escribió para *El Hogar* (1918 y 1927), para *Caras y Caretas* –donde publicaba cuentos desde 1905– con el seudónimo "El esposo de D. Ph" (1919-1920) y *Atlántida* (1922). También publicó en *Mundo Argentino* y el diario *La Nación*. Su actividad como crítico cinematográfico concluyó con la llegada del sonoro, al que consideró negativamente. Es destacable que Quiroga no sólo se limitó a la crítica, sino que también intentó incursionar en el cine como libretista y empresario, aunque sin éxito.

Este momento inaugural de las escrituras vernáculas sobre cine también fue investigado por Sergio Wolf (1996) que se propuso reconstruir, a través del análisis de la prensa gráfica, los públicos y los modos de recepción cinematográfica a comienzos y mediados de los años veinte, los distintos tipos de espectador y la interacción entre el campo intelectual de la época y la cultura de los sectores populares.[88] La elección del periodismo gráfico de interés general masivo y popular (no especializado) como fuente apunta a la delimitación del discurso informativo sobre el cine como objeto de estudio, dejando de lado el discurso crítico. Para que haya crítica debe existir autoría: "un 'hacerse cargo' de un punto de vista acerca de un hecho –en este caso: el film–, y en ese sentido habrá una confrontación con los materiales aquí considerados como 'información', en tanto evitan las marcas de autoría, prefiriendo un cierto modo de anonimato" (Wolf, 1996: 13).

Entre 1918 y 1929 se fijan los patrones culturales para la construcción de un espectador de nuevo tipo, que se tornarán decisivos a partir del arribo del sonido en los años treinta. El periodismo cinematográfico cumplió, en este contexto, un rol de difusión que fue distanciándose de la mera celebración tecnológica para fijar pautas de consumo de los films que permitieron aprovechar el gran desarrollo de la industria, con estrellas locales y adecuación de géneros extranjeros.

Los diarios *La Nación, Crítica* y *La Razón* presentaban la cartelera de estrenos dando cuenta del número y tipo de salas diseminadas por la ciudad. Es un período donde no hay críticas ni reseñas: solo anuncios que no proporcionan claves de decodificación u orientación respecto de los films. De hecho, *La Nación* no incluye al cine como arte culto, sino que lo envía a la zona del espectáculo, separándolo de la ópera o la literatura. Esta ausencia resulta significativa, si se tiene en cuenta que "el snobismo de las elites –tanto en Buenos Aires como

[88] Wolf toma el periodo de transición del silente al sonoro, que coincide con la expansión de los medios masivos en la ciudad de Buenos Aires. Se centra en el diario *La Nación*, entre 1920 y 1929, y también analiza revistas de interés general como *Caras y Caretas, Atlántida* y *El Hogar*, para ver en ellas los escritos pioneros de Horacio Quiroga.

en toda otra gran ciudad de Europa o Estados Unidos– se había manifestado desde los comienzos del cinematógrafo muy proclive a interesarse por el cine, aunque en tanto 'novedad' más que en tanto 'arte autónomo'" (Wolf, 1996: 32).

A medida que se expande el consumo y la diseminación de las salas hacia zonas menos céntricas, surgen distintos tipos de espectador y los diarios y revistas aprovechan el impacto del negocio publicitario sumando páginas en las cuales se incluyen reseñas de películas que comentan el argumento, evalúan a sus estrellas y establecen relaciones con otras ya vistas. Estos textos siguen siendo principalmente informativos y anónimos, sin presentar un punto de vista explícito. En este contexto se destaca el desempeño de Horacio Quiroga, quien "ya maneja los códigos del cine, aunque no siempre exhiba una consistente pertinencia respecto de su terminología específica. Le habla a un lector-espectador con cierto interés en 'algo más' que una mera reseña y al escribir mezcla elementos o términos de la cultura popular" (Wolf, 1996: 54).

Desde esta perspectiva, el diario *La Nación* y Horacio Quiroga pueden ser considerados "fracciones en pugna" al interior del campo de la crítica cinematográfica del periodo: la ortodoxia y la heterodoxia. Al plantear que los modos de recepción cinematográfica en los años veinte definirán una identidad particular del espectador argentino en la década siguiente, Wolf afirma que el periodismo sobre cine tuvo incidencia en los modos de consumo y la formación de espectadores, en diálogo con el imaginario social y en relación con este medio/arte en ciernes, elaborando argumentos sobre la autonomía o especificidad del cine respecto de otros medios.

> Quiroga hace caer el anonimato, pone de manifiesto su subjetividad y gustos en la apreciación: ya no es un pretendido y externo "mediador" sino un "constructor de públicos". Y "construir públicos", para Quiroga, consiste en pensar el hecho fílmico y opinar sobre él, abordándolo desde todas las perspectivas, incluyendo el problema de la autonomía de su lenguaje. (Wolf, 1996: 59)

Los escritos de Quiroga plantean debates sobre la actuación, problematizan las diferencias con el teatro y destacan la especificidad del cine: una máquina moderna de contar historias, lejos de pretensiones estetizantes o presuntas experimentaciones: "Su apasionada cinefilia lo llevaba, ocasionalmente, a una defensa tan ardorosa del cine que lo hacía entablar polémicas con intelectuales de la época para defenderlo, cuando percibía que se lo atacaba" (Wolf, 1996: 66). Finalmente, en sus notas para *El Hogar*, Quiroga abandona el ejercicio regular de la crítica para avanzar hacia la problematización de cuestiones específicas del lenguaje, incursionando en la teoría cinematográfica en un registro reflexivo.

Si bien Quiroga se alza como una figura descollante entre los pioneros, trabajos recientes proponen contextualizar sus escritos sobre cine para destacar que no se trató de un caso aislado. Así, resaltan los trabajos de Narcizo Robledal (1922) y de Rubén Castillo (1927), también en *Caras y Caretas*, que son comparados con los escritos contemporáneos de Quiroga para establecer analogías y contrastes. El aporte de los artículos fundacionales de *El Hogar* radica en "concebir al cine como arte en un momento en que hacerlo era la excepción, sistematizando ideas, preocupaciones y miradas que surgen de su pensamiento y análisis" (Ferreira y González Estévez, 2014: 53). En la etapa de *Atlántida* profundiza esa mirada, a modo de respuesta a otras visiones sobre el cine con las que discute –como la de Narcizo Robledal–, que siguen ubicando al cine como un arte menor con respecto a la literatura y el teatro.

2.3 De la crítica *impresionista* a la crítica *artística*

Uno de los cambios significativos de la década del treinta en la ciudad de Buenos Aires fue el desarrollo de los medios masivos de comunicación, en el marco del proceso de modernización iniciado en la década anterior. Diarios modernos y populares, revistas de interés general y publicaciones especializadas conformaron un entramado de medios en los cuales el fenómeno cinematográfico hizo pie y fue al encuentro de nuevos lectores-espectadores.

Al reconstruir los comienzos de la crítica en la prensa masiva, César Maranghello (2000) señala que en los diarios se ejerció una crítica impresionista, en primera persona, que reflejaba la reacción inmediata ante la visión de la película, brindaba ideas al lector y se dirigía a guiar su gusto a la hora de la elección. El crítico de la prensa diaria se especializó en la apreciación breve, veloz y habitualmente superficial. La primera firma reconocible en el oficio fue la de Miguel Paulino Tato, con el seudónimo Néstor, en su columna en el diario *El Mundo*. Este diario representaba, desde 1928, al nuevo periodismo moderno y dinámico destinado a las capas medias y populares.[89] Desde allí, pese a su nacionalismo chauvinista, Tato abogó por la consolidación del cine nacional y aconsejó a sus realizadores para producir obras superadoras. Durante ocho años fue crítico en este medio hasta que, en 1936, "debió abandonar la redacción por presiones de distribuidoras norteamericanas que publicitaban sus

[89] Tato también se desempeñó en las radios *El Mundo, Nacional* y *Belgrano,* en una trayectoria muy común a los periodistas de la época en general, que también abarcó a la prensa cinematográfica.

películas en el diario y se manifestaban molestas con los reiterados juicios negativos formulados por el cronista acerca de algunas de sus producciones" (Spinsanti, 2012).

Su salida del diario significó el ascenso de Raimundo Calcagno "Calki", quien desde 1934 y hasta entonces había sido suplente durante los viajes de Tato a Europa y a Hollywood. Calki "fue tal vez el primer cronista que no contó el argumento de las películas y que reemplazó esa facilidad con fundamentos teóricos y estéticos" (Maranghello, 2000: 531). Calki tuvo una relevante trayectoria al frente de la página de cine de *El Mundo* hasta el cierre del diario en 1967 (con una interrupción de cinco años a comienzos de 1950).

> Cuando Calki ingresa a *El Mundo*, la crítica de cine no se consideraba aún como una actividad profesional y autónoma, sino más bien como un oficio periodístico que requería una buena prosa. Estaba, además, bastante más ligada a la literatura que al cine. La generación de pioneros, de la que Calki formó parte, cumplió entonces la tarea de construir y darle legitimidad a la figura del crítico, tal como la conocemos actualmente: un profesional que ejerce su actividad valiéndose de unos saberes y competencias específicas. (Peña, 2003: 335)

Calki también colaboró en revistas como *Caras y Caretas*, *Mundo Argentino*, *Patoruzú* –donde firmó con el seudónimo Dos Pesos– y *Rico Tipo*,[90] a la que ingresó a mediados de los cuarenta. También publicó en *El Hogar* una serie de notas que luego se compilaron en el libro *Los monstruos sagrados de Hollywood* –editado por Losange en 1957– y un "Diccionario informal del Cine". En 1942 integró la comisión fundadora de la Asociación de Cronistas Cinematográficos.[91]

En sus memorias, Calki relata que su trabajo en *El Mundo* era dirigirse al lector con sencillez, para conseguir que gustara "del buen cine, del cine que tenía algo que decir y no del mero entretenimiento. Y disparar sobre los bodrios. Una tarea verdaderamente dificultosa" (Calcagno, 1977; citado en González Centeno, 2012). Otro nombre destacado de la crítica de cine en *El Mundo* fue el de Manuel Rey "King" que ingresó en 1938 para ocuparse principalmente del cine nacional, al tiempo que trabajaba en la revista *Mundo Argentino* y en la radio de la empresa.

[90] Un comentario de corte humorístico en *Rico Tipo* lo colocó en 1949 en la "lista negra" de la Subsecretaría de Informaciones del gobierno peronista. Recién en octubre de 1955 volvió a *El Mundo*, donde permaneció hasta 1967 (Maranghello, 2000: 533).

[91] También incursionó en la realización de guiones y adaptaciones cinematográficas desde los años cuarenta. Ya en los sesenta, colaboró en *Platea* y *Cine 64-65*.

También el diario *Crítica* le otorgó un importante lugar al cine. Arturo Mom[92] fue quien inauguró, en 1929, la sección "Crítica Cinema", que en 1933 fue rebautizada como "Sombras y sonidos". Cuando se fue del diario, se realizó un concurso para elegir al reemplazante, ganado por Ulyses Petit de Murat. En la trayectoria de Petit de Murat se destacan sus vínculos con la vanguardia literaria porteña, lo que "paradójicamente le permite la entrada a los medios masivos de comunicación en carácter de 'espectador especializado', como él prefería definirse" (Bermúdez, 2012: SP). Además de dirigir la sección hasta 1938 (y colaborar regularmente hasta 1941),[93] en 1933 estuvo a cargo del suplemento literario *Revista Multicolor de los Sábados*. Como enviado de *Crítica* viajó por el mundo y realizó la columna "Tras de las cámaras de Londres y París". Su desempeño en el campo periodístico fue un primer paso hacia su labor como asesor de distribuidoras extranjeras y guionista cinematográfico del cine nacional durante la década del cuarenta.[94]

En sus textos defendió a la industria nacional, esforzándose por rescatar aspectos positivos en las películas argentinas, siempre con énfasis en el patriotismo y la moral, mientras que era más severo con el cine extranjero. En este sentido, abogó por el apoyo estatal a la industria cinematográfica local. A su juicio, el cinematógrafo poseía el estatuto de obra de arte cuando en los films se podía encontrar antecedentes de la literatura o el teatro clásico occidental.

> Como crítico del séptimo arte analizó el espacio cinematográfico local e internacional, y su escritura se constituyó en el germen de los postulados que más tarde desarrollaría como guionista. Es este espacio una suerte de pívot o bisagra entre su ideario y su posterior accionar. Su objetivo principal fue aportar para el desarrollo de una industria cinematográfica argentina singular y competente. (Bermúdez, 2012: SP)

Otro caso notable es del de Ignacio Anzoátegui, que publicó un centenar de críticas y una decena de artículos en la sección "Cinematógrafo" de la revista católica *Criterio*, en 1928

---

[92] Mom se había desempeñado previamente en *El Hogar*, en los años veinte, en reemplazo de Horacio Quiroga. Luego viajó a Europa y a Hollywood, donde vendió dos argumentos que se filmaron en 1930. Visitó estudios y laboratorios y realizó entrevistas a personalidades como Chaplin, Lubitsch, Gloria Swanson y Von Stroheim.

[93] En 1933, también por concurso, se incorporó un ayudante a la sección: Rolando "Roland" Fustiñana, futuro fundador de Gente de Cine, fue el elegido y se ocupó principalmente del cine argentino. Retomaremos su figura más adelante.

[94] En 1938 escribió su primer guión, junto con Darío Quiroga: *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939), basado en cuentos de Horacio Quiroga. Su vínculo con el poeta Homero Manzi dio como resultado films sobre gestas, epopeyas y próceres de la historia nacional, que exaltan el coraje del gaucho y honran al *ser argentino*, como *El viejo hucha* (1941), *La guerra gaucha* (1942), *Su mejor alumno* (1944) o *Pampa bárbara* (1945), todos de Lucas Demare (el último junto con Hugo Fregonese), realizados por la productora Artistas Argentinos Asociados (Bermúdez, 2012).

y 1929[95] (Ferrari, 2012). Con una clara predilección por el cine estadounidense y desprecio por el europeo, veneró a Chaplin,[96] mientras que ignoró las tentativas nacionales, y reflexionó sobre el comportamiento del público y los empresarios. Allí afirmó su creencia en el cinematógrafo como arte nuevo, criticó las adaptaciones de obras literarias, y definió la función del crítico como la de un espectador y comentarista privilegiado que debe exigir calidad artística. Al mismo tiempo, enfrentó a los intelectuales que se resistían a considerar al cine como un arte y reconoció, también, su valor pedagógico en relación con los sectores populares.

Para cerrar este apartado no podemos dejar de mencionar el caso ideológicamente opuesto de León Klimovsky, que estuvo a cargo de la sección "Cinedramas" en *Claridad, tribuna del pensamiento de izquierda argentino*, desde julio de 1927. Allí realizó críticas de estrenos, comentó libros e informó sobre novedades de la actividad fílmica local (Goldstein, 2012). Con la revolución como guía, la cinematografía soviética fue para él muy superior a cualquier otra, ya que consideraba que las innovaciones técnicas debían ir acompañadas por un mensaje moral.[97]

2.3.1 Las revistas especializadas

> Las revistas de cine consiguieron mediatizar rápidamente las expectativas de un público ávido por conectarse con los astros, las innovaciones técnicas, las interpretaciones y teorías relacionadas con el medio y los detalles de todo tipo que pudieran contribuir a completar el universo de sentidos que propone cada película. (Kriger, 2003: 5)

Mientras en los diarios y revistas de interés general se afirmaba una crítica de tipo impresionista, las revistas especializadas lograron ocupar un lugar relevante en el campo cinematográfico, ya que las opiniones expresadas en sus páginas generaron debates que incidieron en la actividad y las políticas para el sector. Las revistas que tomaron al cine como tema principal se organizaron inicialmente según dos modelos: las que se dedicaban al mundo de las estrellas –a su vez divididas entre las que priorizaban la información nacional y las que

[95] Cuando Anzoátegui se fue de *Criterio*, ante la renuncia de su director Dell'Oro Maini, la página de cine quedó a cargo de Sixto Pondal Rios. La revista también dedicó otros espacios informativos al cine, como la sección "Asteriscos" (Ferrari, 2012).

[96] Una ilustración de Charles Chaplin fue tapa de la revista *Criterio* en su número 23 (09/08/1928). Esto demuestra, para Ferrari, la relevancia que la publicación le otorgó a su figura, ya que habitualmente la portada era ocupada por motivos religiosos (Ferrari, 2012).

[97] Volveremos sobre la figura de Klimovsky en los siguientes capítulos ya que fue uno de los fundadores del primer cineclub en la ciudad de Buenos Aires y más tarde escribió en la revista *Gente de Cine.*

lo hacían con la de origen norteamericano– y las que estaban dirigidas a los exhibidores o gente del medio, privilegiando las cuestiones técnicas, las estadísticas, la industria y el negocio.[98] En líneas generales, estas publicaciones reseñaban las películas juzgando en términos sencillos las actuaciones, la puesta en escena y la calidad general de los films, y dando cuenta del argumento. En su mayor parte estas crónicas no estaban firmadas y no se extendían más allá de un film en particular, sin manejar un concepto de obra ni otras categorías provenientes de la crítica de arte. El cine era tratado como un entretenimiento y la pretensión de los comentarios de estrenos se dirigía a guiar el gusto del público a la hora de elegir un film. Las dos primeras revistas nacionales dedicadas al cine marcaron el camino en este sentido: *Exelsior, correo cinematográfico americano* (aparecida en 1913), se ocupaba en forma casi excluyente de las novedades provenientes de los Estados Unidos –avatares de las estrellas, anticipos de estrenos–, mientras que *La película* (que circuló a partir del año siguiente) se dirigía desde los distribuidores a los exhibidores: su tema principal era la conveniencia, comercial o no, de exhibir los films.

La hegemonía que impuso el modelo estadounidense se extendió al estilo de las publicaciones. Al igual que *Exelsior*, *Imparcial film* (1918) desplegaba principalmente información de las producciones provenientes de Hollywood e incluía una historia por entregas de estilo folletinesco. Continuó saliendo por más de dos décadas durante las cuales fue agregando secciones con concursos, poesías y artículos sobre algún astro extranjero. Paralelamente a la consolidación de la industria cinematográfica local, surgieron revistas que viraron el enfoque del *star system* estadounidense al nacional, sin que esto cambiara el tratamiento del fenómeno. Lo novedoso en algunas de estas publicaciones fue la defensa de la producción local frente a la extranjera y la intención de que el cine cumpliera una función pedagógica.

El semanario *Cine porteño*[99] (1917) publicaba notas editoriales en las que reflexionaba sobre la cinematografía argentina, informaba sobre estrenos y rodajes, y daba cuenta de la actividad en las salas, incluyendo obras teatrales y líricas. La publicidad de empresas proveedoras del sector permite pensar que la publicación circulaba entre los distintos agentes

[98] En esta sección revisamos y ampliamos algunos datos de nuestra tesina de grado de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, realizada con Gabriela Samela, parte de la cual fue publicada como artículo en el libro *Decorados, apuntes para una historia social del cine argentino*, compilado por Horacio González y Eduardo Rinesi, y recientemente reeditado (Broitman y Samela, [1993] 2016).

[99] Este magazine contó, durante sus primeros meses, con la dirección de un muy joven Luis César Amadori, quien luego de iniciarse en el periodismo de espectáculos sería una figura clave de la industria cultural durante las décadas siguientes, como empresario, productor y director, en Argentina, México y España, donde se exilió en 1956 (Zylberman, 2014).

de la incipiente actividad (Zylberman, 2014). En 1923 apareció *Cine popular,* que se declaraba especialmente interesada en la producción nacional desde sus editoriales, en los cuales mostraba preocupación por la función social del cine. Incluía críticas, noticias nacionales y mundiales, un suplemento de fotos de estrellas argentinas y coberturas de rodajes nacionales.

También en los años treinta circuló *Cine revista* (1929) que incluía noticias de Hollywood, pero centraba cada número en la cobertura de un film argentino, con afiche, fotos y la partitura musical del tema principal de la película. Además, traía información sobre rodajes, con comentarios acerca de la producción, imágenes y alguna declaración del realizador; aparecían noticias referentes a la Asociación Cinematográfica Argentina y notas de opinión en las que se sostenían debates sobre si el cine era un mero entretenimiento o podía ser una herramienta para la enseñanza.

Sintonía, aparecida en 1933, nació como un semanario dedicado a la radio, el teatro y el cine, con contenidos y diseño accesibles al público amplio. Resaltaba la necesidad de "elevar el nivel espiritual de la escena nacional", con una preocupación por el "buen gusto" (Gil Mariño, 2015: 54). Gran parte de las noticias de cine provenían de Hollywood, donde se encontraba un enviado especial de la revista. La información se organizaba en secciones como "La moda en Hollywood" o "Bellezas del celuloide" y los comentarios sobre estrenos se centraban en las estrellas. Más tarde, se agregaron secciones similares dedicadas a las bellezas argentinas. Las críticas de esta publicación, similares a las de las revistas que se sostenían en base al sistema de las estrellas, evaluaban la agilidad de la historia, el desempeño de los actores, el atractivo de la música y el despliegue de producción.[100] Este tipo de revistas populares orientadas al entretenimiento masivo –entre las que habría que incluir otras como *Radiolandia, Astros* y *Sideral* – jugaron un rol central en conformar el mundo de las estrellas.

En 1938 nació *Cine Argentino*, creada por Ángel Díaz, fundador también del noticiero cinematográfico *Sucesos Argentinos*. Su primera tapa mostraba el rostro de Libertad Lamarque y desde el editorial definía al cine como espectáculo popular por excelencia, por lo que le asignaba el deber de comprometerse con el pueblo. Ya en su primer número, *Cine Argentino* anunciaba su voluntad de ser los ojos y oídos del "espectador desconocido", postulándose como una "publicación orientada por el público y con objetivo de traducir sin desvirtuarlo ese sentimiento colectivo que hará del cine criollo una realidad pujante y poderosa" (Gil Mariño, 2015: 56). La revista asumía así el compromiso de expresar la voz del

[100] La publicación de esta revista continuó hasta el año 1956; durante la década del cincuenta agrandó su formato y mejoró la calidad de impresión.

público. Sin embargo, sus páginas se repartían entre las estrellas locales, comentarios de películas, fotos de rodajes, humor y reportajes que no abandonaban el tono superficial. Dejó de aparecer a mediados de los años cuarenta.

En cuanto a las revistas dedicadas a los exhibidores, en 1931 comenzó a publicarse *El Heraldo del cinematografista*, que se proponía prestar "un servicio de crítica, información y análisis, libre de la influencia del aviso cinematográfico" a un público de suscriptores, con el fin de guiarlo en la decisión sobre las películas a incluir en su programa. Para eso ofrecía una ficha con el detalle de cada film que proponía dos clasificaciones diferenciadas: una del nivel artístico de la película y otra de su nivel comercial, además de la obligada síntesis argumental para poner en el programa de la sala.[101] Orientada a mejorar la programación y el rendimiento de las películas según los gustos de las audiencias, *El Heraldo…* bregaba por el crecimiento del negocio y daba impulso a la producción nacional. Fundada y dirigida por Israel Chas de Cruz –quien se había hecho popular a través del programa *Diario del cine*, por radio Belgrano–, se posicionó de manera crítica ante la creación de una comisión calificadora de films en 1934, ya que lo entendió como una limitación al desarrollo del sector.[102]

> Si bien ofrecía variados servicios para los exhibidores, desde su surgimiento, la pluma de Chas de Cruz se caracterizó por ser combativa, adjudicándose el papel de protector ante todo aquel que perjudicara los intereses de los exhibidores, sobre todo los alquiladores, con los cuales tuvo una larga serie de enfrentamientos. En este sentido, se definió a sí mismo como un "consejero intachable, experimentado y honesto", que "ejerce, a la vez, una función de control". (Luaces, 2016: 65)

Durante los años treinta, *El Heraldo…* mantuvo polémicas con otros sectores de la prensa cinematográfica que denunciaban el intento por parte de los exhibidores de coartar su libertad de opinión. Al respecto, *El Heraldo…* defendió al sector de la exhibición en una nota de 1934 titulada "Posición errónea de los críticos de cine", en la que llamó la atención sobre el efecto negativo de las críticas sobre el negocio "con una frecuencia que raya en la sistematización". Allí se pedía que los críticos juzgaran los films por su faceta comercial y no sólo desde una mirada estética. Insidiosamente, se hacía notar que la crítica, en gran parte de los casos, se nutría del aviso cinematográfico. En una nota posterior del mismo año, "La prensa y el negocio del cine", pidió "un criterio más razonable, una tolerancia mayor y lógica

[101] El formato y el contenido de esta revista fueron variando con el correr de los años, ya que circuló hasta 1988. Fueron apareciendo noticias de actualidad relacionadas con el cine, notas estadísticas sobre las diversas crisis que atravesó la industria e información referente a otros medios. Sobre su rol en los conflictos sectoriales de la industria en los años treinta, representando a los exhibidores locales frente a los distribuidores estadounidenses, ver Luaces, 2016.

[102] Tanto la censura municipal como la condena de representantes de la Iglesia a determinadas películas, fueron objeto de crítica por parte de *El Heraldo…* ya que generaban efectos negativos en el negocio de la exhibición.

para un arte que en muchos de sus aspectos sólo tiende a distraer al espectador y no a convertirse en árida escuela" (Luaces, 2016: 86).

2.3.2 La cuestión del cine nacional

Si bien las películas que concitaron la atención de quienes abordaron precursoramente el fenómeno cinematográfico provenían de otros países, la incipiente cinematografía nacional comenzaba a hacerse un lugar en las pantallas; y también entre los analistas y críticos que alimentaban el debate acerca del concepto de "argentinidad" presente o no en los films. De hecho, uno de los ejes fundamentales sobre los cuales se estructura el discurso crítico en la década del treinta es la discusión sobre qué se entiende por cine nacional (Kriger, 2003). El contexto político, social y económico de transición de un período en el cual la Argentina buscaba redefinir su identidad nacional, en un clima de disputas entre los distintos actores sociales, estuvo también presente en el cine y en las publicaciones especializadas.

> En este contexto surge y se afianza la industria cinematográfica y el cine comienza a ser reconocido como una herramienta para la construcción del imaginario social. A su alrededor se establece el sistema de medios gráficos especializados, desde cuyas páginas se establece una discusión sobre qué se entiende por cine nacional. En esta pugna por la construcción identitaria se apela recurrentemente a la idea de argentinidad como herramienta para establecer juicios valorativos e incluso con afán normativo. Se presenta en estos textos una fuerte impronta nacionalista, de corte católico y militarista, y se percibe al mismo tiempo la gradual aparición de las masas populares como actor de peso social que alterará la idea misma de argentinidad. (Kelly Hopfenblatt, 2010: SP)

El análisis de tres publicaciones especializadas de la década del treinta donde se expresan distintas ideas en torno a este problema –*Cinegraf*, *El Heraldo…* y *Cine Argentino*– permite poner de relieve los criterios valorativos en el abordaje de la producción industrial a partir del concepto de "argentinidad" y de una idea de nación pensada como una construcción, tanto frente a la mirada nacional como a la extranjera. Mientras que *Cinegraf* (1932-1938) se emparenta con los sectores filofascistas del poder (propugna un ideario nacionalista, basado en valores morales formulados en torno a la familia, la patria y la religión), *El Heraldo…* representa los intereses populares y gremiales, y *Cine Argentino* evidencia el desarrollo del pensamiento conservador hacia finales de la década (Kelly Hopfenblatt, 2010).

A propósito de *Cinegraf*, merece párrafo aparte la figura de su director, Carlos Alberto Pessano, un intelectual católico que pasó del periodismo a la gestión pública. *Cinegraf* fue una revista de la editorial Atlántida que se ubica entre las publicaciones especializadas que propusieron una reflexión sobre el cine como arte. La censura, el rol del Estado, el estatuto

artístico del cine, su potencial pedagógico y su importancia a la hora de dar a conocer al país en el exterior encontraron lugar en sus páginas, junto con los debates estéticos suscitados por la transición al sonoro, la conformación de una cinematografía nacional y la relación que la crítica podía establecer con ella. La publicación, mensual y de muy buena calidad gráfica, se centraba en "las estrellas de los grandes estudios, la situación del cine europeo, sobre todo el alemán, *backstages* de filmaciones, enseñanzas para aficionados sobre cómo realizar buenas filmaciones caseras y críticas de los estrenos internacionales y nacionales" (Spadaccini, 2012). Las críticas de films nacionales estaban a cargo de César Marcos y las de los extranjeros iban firmadas con el seudónimo Mickey Mouse. La valoración se basaba principalmente en el análisis de los contenidos, prestando atención al concepto de moralidad que la publicación postulaba. *Cinegraf* se propuso participar del desarrollo de una industria del cine nacional y educar a los espectadores para favorecer el crecimiento de la actividad en el país. En este sentido, le asignó gran importancia a la existencia de una crítica seria, incisiva y constructiva.

> Si bien la función de la crítica especializada era un tema que circulaba en los medios, la propuesta de Pessano resulta novedosa porque su interés radicaba en definir su especificidad y en otorgarle un espacio como agente legitimador dentro del campo. Este último sería uno de los rasgos que muchos años más tarde definirían la profesionalización del sector. (Spadaccini, 2012: SP)

La revista hacía hincapié en la importancia de que el cine se consolidara como un arte autónomo de otras manifestaciones como el teatro y consideraba relevante la figura del director, a quien sindicaba como responsable de la construcción formal de una película. A la vez, sostenía una postura que combinaba "elementos del tradicionalismo conservador y un ideario nacionalista que incluía elementos del antisemitismo y el antiliberalismo, una actitud moralista sobre las nociones de familia, religión y patria, y el desprecio por lo popular" (Spadaccini, 2012).

Las opiniones de Pessano en ese sentido fueron frecuentemente rechazadas por otros actores del campo cultural y la prensa especializada, sobre todo desde el momento en que pasó a ocupar un cargo en la gestión pública. Pese a estas polémicas, "poseía un conocimiento del lenguaje cinematográfico poco común en este período, mostraba un marcado interés en el desarrollo de una industria cinematográfica nacional y defendía el carácter artístico del cine, oponiéndose incluso a veces, a instituciones e ideas propias del conservadurismo" (Spadaccini, 2012).

Es interesante seguir la trayectoria de Pessano en el campo de la crítica, que comenzó en la década del veinte en el periódico *El Pueblo;* luego integró la redacción de la revista católica *Criterio* y a partir de 1933 se dedicó de lleno a la dirección de *Cinegraf*. Fue el primer director del entonces Instituto Cinematográfico Argentino entre los años 1936 y 1943 (desde 1941 Instituto Cinematográfico del Estado). Como uno de los encargados de diseñar y gestionar las primeras políticas culturales en torno al cine, defendió muchas de ellas desde los editoriales de su revista, mediante notas polémicas pero bien fundamentadas, en las que bregaba por un cine argentino que se mostrara al mundo, la necesidad de productores que consideraran el estatuto artístico de la cinematografía y la conformación de una industria nacional.

> Desde las páginas de *Cinegraf*, Carlos Alberto Pessano expuso con claridad ideas y reflexiones sobre el arte del cine, que fueron, en mayor o menor medida, llevadas a la práctica durante su mandato a cargo del Instituto Cinematográfico. Si bien se trata de un caso particular, ya que Pessano tuvo actuación en la gestión, cabe mencionar el espacio ocupado por la crítica de las primeras décadas del siglo XX como uno de los principales agentes participantes en las definiciones de la cinematografía nacional y de la industria. Asimismo, se lo puede mencionar como uno de los pioneros de la crítica argentina, y como uno de los intelectuales que intentaron crear un marco teórico y de legitimación para el campo. (Spadaccini, 2012)

Es de destacar que el afán regulador y normativo que postulaban los editoriales de *Cinegraf* encontró eco en el senador Matías Sánchez Sorondo, ministro durante el gobierno de facto de José Félix Uriburu y responsable de la creación del Instituto de Cine Argentino. De este modo se inaugura una tradición por la cual quienes llevaban adelante proyectos editoriales del campo cinematográfico aspiraban a orientar políticas estatales para el sector y llegaron a participar de sus instituciones de regulación y promoción:

> Si consideramos que ya desde sus inicios el cine era pensado como un elemento esencial para influenciar a las masas y difundir la propaganda ideológica, las exigencias que las publicaciones abordadas le realizaban al cine nacional dan cuenta de la fuerte dimensión política que signaba a la crítica cinematográfica" (Kelly Hopfenblatt, 2010: SP).

Otro que se preocupó precursoramente por la cuestión nacional y pasó de la crítica a la gestión fue Miguel Paulino Tato. Tato comenzó su carrera como dibujante en *Última hora;* formó parte de las redacciones de *Mundo Argentino*, *El Hogar* y otras revistas de la editorial Haynes. Fue jefe de prensa de la distribuidora Paramount y en 1928 se incorporó al matutino *El Mundo,* inicialmente como cronista de box y más tarde como responsable de la columna "Actualidades cinematográficas", con el seudónimo Néstor, como mencionamos previamente. Participó en varias publicaciones –*Cabildo*, *El Pampero*, *Sábado*, *Tribuna*, *El Laborista*,

Mayoría y las revistas *Mundo Radial*, *Rico Tipo* y *Esquiú*– y durante dos años publicó su revista *Cámara!* (1937-1938), de la cual salieron sólo seis números. Al no tener publicidad de las grandes distribuidoras y contar con auspiciantes ajenos al mundo del cine, pudo construir en ella un espacio independiente y "se permitió expresar las opiniones más virulentas sin tener que rendirle cuentas a nadie por ello. Significativamente, el lema de esta publicación era 'Una revista de cine, sin avisos de cine', en clara alusión a los conflictos sufridos en *El Mundo* unos años atrás" (Spinsanti, 2012).

Si bien inicialmente Tato valoraba los intentos del cine nacional por desarrollar una industria, luego adoptó una posición crítica frente a los films de los grandes estudios que privilegiaban argumentos tangueros y arrabaleros para convocar a un público masivo. En el marco de la discusión sobre lo nacional, propia de la época, postulaba que el cine debía ser un instrumento de difusión y propaganda de lo argentino y atacaba aquellos films que consideraba que dejaban mal parada la imagen del país en el exterior. Al igual que Pessano, Tato se identificaba con el nacionalismo católico, la moral y la tradición, en la línea de la obra de Leopoldo Lugones. En esa línea, también privilegiaba las películas de temática rural y gauchesca, que ubicaban la tradición nacional en los "valores criollos".

> No olvidemos que durante los años treinta el debate acerca de los motivos que el cine nacional debe poner en pantalla está claramente dividido entre los que se inclinan por temas rurales y criollos, y los que ven con buenos ojos la representación del universo ciudadano, con elementos populares tangueros. Sin duda, Tato adscribe a la primera corriente. (Spinsanti, 2012: SP)

El ataque al cine más popular se presentaba entonces como un cuestionamiento a los que encaraban la actividad como un negocio, en vez de apostar a la riqueza cultural y el prestigio, y como una demanda de calidad artística por parte del crítico. En esa línea, su evaluación de las películas se guiaba por criterios morales acerca del argumento antes que por otro tipo de consideraciones, dado que le asignaba al cine el rol de ser un instrumento de educación de masas, antes que un simple entretenimiento o una manifestación estética. "En este marco, piensa la censura como un mecanismo de prevención que permitiría depurar los contenidos de los films exhibidos. (…) De esta forma, Tato encuentra justificación tanto a su labor de crítico como de censor" (Spinsanti, 2012: SP). Sus textos no variaron con el correr del tiempo, por lo cual se volvieron anacrónicos en el período que comienza en los años cincuenta.[103]

[103] Más adelante, Tato incursionó también en la crítica radial y condujo LV9 Radio Güemes, de Salta, entre 1955 y 1965. Participó además de algunos programas televisivos y fue designado en 1969, durante el gobierno de

También Calki, en *El Mundo*, sostuvo una posición inicial conciliadora frente a la producción nacional para brindar estímulo al desarrollo de la actividad, tomando al modelo industrial de Hollywood como el camino a seguir. En esta línea, tildó peyorativamente de "comerciales" a las películas que tematizaban el universo del tango, ya que para él la mejor expresión del cine nacional era el universo de valores y significados identificados con el campo. Aunque también destacó el valor de un film como *La vuelta al nido* (Leopoldo Torres Ríos, 1938), rechazado por la industria y el público, apostando a la innovación en el lenguaje, algo poco común en la crítica de la época.[104]

Pese a su inicial postura conciliadora, durante los años cuarenta tuvo enfrentamientos que le valieron campañas en su contra al punto de ser acusado de enemigo del cine nacional en panfletos arrojados a la salida de los cines y solicitadas agresivas.[105] En esa oportunidad, en solidaridad con el periodista, los medios y la Asociación de Cronistas se manifestaron en defensa de la libertad de prensa y la autonomía del ejercicio crítico. Por estas razones, Calki dejó de realizar críticas de cine nacional y se dedicó exclusivamente a los films extranjeros.

> Creemos que estos sucesos son indicadores, por un lado, de la poderosa influencia atribuida a la crítica –dentro de la cual, además, es evidente que Calki ocupaba una posición central–; y por otro lado, del carácter trascendental que adquiere la discusión en torno a lo nacional, que funciona como vector estructurante de las relaciones de fuerza dentro del campo. (González Centeno, 2012: SP)

Son notables en este sentido las intervenciones de Homero Manzi en el periódico *El Sol*, desde su columna "Cine argentino", donde publicó una veintena de notas entre 1939 y 1940 que demuestran su conocimiento tanto del lenguaje cinematográfico, como de los componentes de la actividad industrial en el marco de la cual se realizaban los films. Desde allí sostuvo una defensa gremial del valor económico del trabajo de escritores y guionistas por sobre la relevancia exclusiva de las estrellas y apostó a las adaptaciones de obras de la literatura argentina, junto con la grandeza escenográfica de los paisajes, para lograr el favor de un público que estaba decayendo. Para Manzi el cine no solo era un ámbito donde ganar

---

facto de Juan Carlos Onganía, director general de Canal 7 durante sólo veinte días. Posteriormente, por fuera del periodo que abarca esta tesis, Tato se vio obligado a renunciar como miembro de la Asociación de Cronistas Cinematográficos cuando asumió como Interventor del Ente de Calificación Cinematográfica el 1° de septiembre de 1974, cargo que ocupó hasta el 20 de septiembre de 1978. En ese organismo Tato fue el más eficiente ejecutor de las políticas censoras, no sólo a través de la exigencia de cortes y de la prohibición directa de los films, sino también mediante la censura previa a la que sometió a los guiones nacionales. En 1979 retomó su tarea de crítico en la revista católica *Esquiú* hasta su muerte en abril de1986 (Spinsanti, 2012).

[104] Según González Centeno (2012), esto "es clave para entender por qué Calki se transformó en un referente de la profesión para las generaciones siguientes. (…) el film de Torres Ríos y su recepción, funcionará como una divisoria de aguas para la llamada Generación del 60 y su revisión del pasado".

[105] Esto ocurrió a raíz de la crítica negativa de *Como tú lo soñaste* (Lucas Demare, 1947), del sello Artistas Argentinos Asociados, que lo enfrentó con Francisco Petrone.

dinero, sino también un medio para desarrollar una obra, tal como lo llevaría adelante en el marco de la productora Artistas Argentinos Asociados (Ansolabehere, 2018).

Es interesante destacar que la pregunta por el cine nacional involucró a todo el campo de la prensa cinematográfica. De modo paralelo a las intervenciones de la crítica *artística*, la existencia de un sistema de estrellas local se alimentaba de las publicaciones comerciales dedicadas al cine y la radio, que tuvieron un rol fundamental en la formación del espectador-oyente-lector.

> Frente a la retórica de *Cinegraf* y la postura estatal que conllevaba un desprecio por lo popular, una buena parte de estas publicaciones se autopercibieron y autoproclamaron tutoras del proceso de elevación cultural del gusto popular de un modo que no lo descalificara del todo. La caracterización de un cine nacional y la consolidación de una industria cinematográfica argentina fue una de las principales discusiones de estas publicaciones. (Gil Mariño, 2015: 53-54)

Revistas como *Antena*[106] o las ya mencionadas *Sintonía* y *Cine Argentino*, dirigidas al público en general, fueron claves en la apertura de la cultura del entretenimiento a los sectores populares, a los que interpelaron de modo directo. Acortaron así las distancias entre ellos y el mundo de las estrellas mediante distinto tipo de estrategias editoriales que alentaron la participación de los lectores.

Conclusiones

En este capítulo hemos analizado cómo, durante los años veinte y treinta, ir al cine se volvió una práctica cada vez más extendida en los centros urbanos de la Argentina, de un modo similar a lo que sucedió en otras ciudades latinoamericanas. La producción se diversificó y especialmente con la llegada del sonoro, en la década de 1930, el cine local empezó a concitar crecientemente la atención del público. En torno a un negocio que se revelaba próspero, entramado con la radio y la industria discográfica, surgieron escrituras que evolucionaron del asombro inicial por el dispositivo hacia un registro periodístico que dio nacimiento a la crítica de cine.

En un texto sobre el poeta Nicolás Olivari, David Viñas ([1993] 2016) analiza la influencia del cine en los escritores nacidos hacia 1900, en clave de seducción y deslumbramiento ante las divas del cielo estrellado de Hollywood, al punto que muchos empezaron a escribir “como para el cine”. Para muchos de ellos, el cine se volvió un camino

[106] Aparece en 1931 orientada principalmente a la radio, sus progresos y cómo colaborar en su desarrollo.

concreto hacia la profesionalización, distanciándose de los espacios literarios más tradicionales. Horacio Quiroga y Roberto Arlt, pero también Manuel Gálvez, Hugo Wast (seudónimo de Gustavo A. Martínez Zuviría) o –más adelante– Manuel Puig[107] se le aparecen a Viñas como ejemplos de la incidencia del cine en la literatura nacional, al punto de que algunos escritores llegaron a pasar temporadas radicados en Los Ángeles, como pioneros que partían rumbo a Hollywood, como en los casos del propio Olivari o Chas de Cruz.

Sus voces, textos y trayectorias son relevantes para pensar los modos en que se articuló tempranamente un discurso reflexivo sobre el cine en la literatura, la prensa masiva y a prensa especializada que se hizo fuerte en las revistas. Fueron escritores quienes inauguraron la crítica cinematográfica en los medios gráficos y quienes incursionaron inicialmente en la realización de guiones para el cine nacional.

Sus textos dejaron ver sus preferencias por el cine de Hollywood, mientras que atravesaron conflictos y tensiones a la hora de posicionarse frente a los films nacionales. Los primeros escritos sobre el cine local señalaron la importancia de su rol en la conformación de una imagen del país en el exterior, así como su poder para moldear el gusto de las masas, por lo cual sus exhortaciones críticas apuntaron a elevar los estándares culturales de las películas y clamaron por la intervención estatal en ese sentido. Carlos Alberto Pessano, en *Cinegraf;* Ulyses Petit de Murat, en *Crítica;* Calki y Miguel Paulino Tato, en *El Mundo,* coincidieron en la indignación ante el "mal gusto" del cine argentino, condensado en su predilección por formas y géneros de la cultura popular como el tango y el sainete, identificados con las clases bajas: "Ellos querían que los cines argentinos enfatizaran lo nacional sin alimentar al mismo tiempo los gustos incultos de los sectores populares" (Karush, 2012: 112).

Para los productores locales fue una misión casi imposible satisfacer a la vez las exigencias de la crítica y el gusto del público. Tal como lo afirma Karush, "las tensiones continuas entre la modernidad y la tradición, entre lo cosmopolita y lo auténtico, entre los esfuerzos de elevación cultural y la celebración de lo popular, prácticamente moldeó toda la cultura de masas de la Argentina del período" (2012: 119).

Las publicaciones periódicas dedicadas al cine se diversificaron y evolucionaron desde las primeras –que daban cuenta de la novedad e informaban sobre el cine estadounidense– hasta las que acompañaron la llegada del sonoro, y la aparición y crecimiento de un cine

[107] Puig quería dedicarse al cine antes que a la literatura. En 1956 partió a estudiar al Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma. Escribió guiones, adaptaciones y obras teatrales además de novelas en las que desplegó recursos cinematográficos y homenajeó a las divas de Hollywood. Es interesante notar que el mismo Viñas se desempeñó como guionista de importantes películas de la denominada Generación del sesenta, como veremos más adelante.

nacional de carácter industrial. En sus páginas tuvieron lugar debates y polémicas en torno al rol del Estado y el cariz que debía tener la producción local a juicio de los cada vez más numerosos críticos. Como veremos en el capítulo 4, en las décadas del cuarenta y el cincuenta estas diferencias se acentuarán, en consonancia con las problemáticas culturales planteadas por el período de ascenso, auge y caída del gobierno peronista.

En el próximo capítulo veremos cómo, de modo paralelo a la expansión de las salas y publicaciones comerciales, fueron surgiendo otros circuitos para ver films y debatir en torno a ellos poniendo en juego claves diferentes a las del espectáculo o el entretenimiento. Cinéfilos y críticos darán vida a una formación cultural que se expresará en distintas entidades –cineclubes, cinematecas, asociaciones profesionales– desde las cuales generarán redes locales, regionales e internacionales. La creación de nuevas publicaciones acompañará este proceso, dotando a la actividad de un mayor grado de autonomía y proponiendo un diálogo renovado entre cuestiones políticas y estéticas.

CAPÍTULO 3

CINEFILIA, CINECLUBES Y CIRCUITOS DE CINE ARTE EN LA ARGENTINA Y AMÉRICA LATINA

Introducción

Las primeras formas de la cinefilia erudita en los grandes centros urbanos de la Argentina fueron parte de un movimiento regional, con vínculos internacionales. Así como en el capítulo 1 vimos que en Europa se trató de un proceso que atravesó fronteras nacionales, manteniendo las particularidades locales, también en América Latina las principales ciudades acompañaron el desarrollo del cine como espectáculo de masas y fueron paralelamente escenario del surgimiento de una primera cinefilia que lo ubicó en el campo del arte.

Si en el capítulo 2 describimos el modo en que el cine se convirtió en un espectáculo popular en la Argentina en las primeras décadas del siglo XX, a partir de los circuitos en los cuales se estabilizó su consumo, en este capítulo focalizaremos nuestra atención en los tempranos canales de difusión de cine arte en los cineclubes pioneros y en circuitos de exhibición alternativos. Entre las distintas actividades que estas asociaciones desarrollaron en pos de ubicar al cine como un objeto legítimo del campo artístico, se destacó la publicación de revistas, boletines u otros materiales que servían como acompañamiento y sostén de las proyecciones, pero que también resultaron arena de debates sobre aspectos estéticos y político culturales.

En la reconstrucción de este tipo particular de cinefilia, nos interesa también destacar que no se trató de una originalidad nacional, sino que se extendió por la región latinoamericana, generando redes internacionales a partir de las experiencias locales, tal como lo demuestran los casos que analizaremos de México, Brasil y Uruguay.[108]

[108] Para ampliar la mirada a experiencias contemporáneas en otros países de la región, consultar González Martínez, Katia (2011), "Cali, un cruce de caminos entre el arte, la cinefilia y lo popular", en Giunta, A. et. a. *Encuentro de Investigaciones Emergentes. Reflexiones, historias y miradas*, Bogotá: Instituto Distrital de las Artes, Universidad Jorge Tadeo Lozano; Chica Geliz, Ricardo (2014), "El espacio urbano del cine en Cartagena 1936-1957", en Revista *Historia y Memoria*, núm. 9, julio-diciembre, 2014, pp. 247-272, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia; Stange-Marcus, Hans y Salinas-Muñoz, Claudio (2013), "Una pequeña historia el cine: Sergio Salinas, promotor de la cultura cinematográfica en Chile", en *Palabra Clave*, vol. 16, núm. 2, mayo-agosto, 2013, pp. 607-624 Bogotá: Universidad de La Sabana; Stange Marcus, Hans y Salinas Muñoz, Claudio (eds.) (2013). *La butaca de los comunes. La crítica de cine y los imaginarios de la modernización en Chile*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Es relativamente reciente la incorporación del cineclubismo como objeto de estudio a los estudios sobre cine. En ese marco, en los últimos años han surgido algunos trabajos que lo abordan y proveen un importante punto de comparación que mejora la comprensión del caso nacional. El pacto cinematográfico tomó rumbos contrastantes en las salas comerciales y en los cineclubes. Estos últimos se mostraron como una alternativa a la oferta de entretenimiento del cine de masas, en tanto espacios no lucrativos de exhibición cinematográfica que se propusieron la formación de públicos a partir de la exhibición de películas consideradas no comerciales o de arte, y de la oferta de información sobre las mismas y su contexto. De este modo, apostaron a generar una actitud crítica en los espectadores a partir de la discusión colectiva de lo exhibido. Al ejercer una función curatorial en la confección de la programación, se ubicaron en una intersección entre el campo artístico y el pedagógico, ya que la percepción se producía en clave estética y a la vez histórica, identificando rasgos estilísticos y relacionando los films con un conjunto de obras y trayectorias de las que formaban parte. En su seno, el pacto cinematográfico adoptó características propias, proponiendo y esperando un papel más activo por parte del público. Los espectadores de cineclub iban dispuestos a "vivir una experiencia transformadora en relación con una película, entendida como un producto artístico y/o político de un creador determinado (el director), integrante de un género y de una corriente fílmica específica" (Rosas Mantecón, 2017: 161).

1. Cineclubes pioneros y salas de cine arte en la Argentina

> Los cineclubes tienen la obligación de luchar por la educación cinematográfica del espectador. Personalmente, me siento como un producto del cineclub. (Leonardo Favio, entrevistado en *Cuaderno del Cine Club Necochea*, 5, marzo-abril 1965, pág.6).

1.1 Los Amigos del Arte y el Cine-Club de Buenos Aires

La breve historia del cineclubismo en la Argentina escrita por Jorge Miguel Couselo (2010) será el punto de partida para esta sección. El autor sitúa los inicios del cineclubismo en 1927, cuando León Klimovsky –un joven de 22 años que se iniciaba como crítico de cine y jazz, y luego sería docente y director de cine– organizó en Buenos Aires las primeras

exhibiciones de cine artístico en la biblioteca Anatole France.[109] Al año siguiente, Klimovsky organizó la primera asociación de este tipo, con el nombre de Cine-Club de Buenos Aires. Sumó las adhesiones de Jorge Romero Brest, Horacio Cóppola, Héctor Eandi, Ulyses Petit de Murat, Jorge Luis Borges, José Luis Romero, Leopoldo Hurtado, Néstor Ibarra, Guillermo de Torre, Mariano Casano, César Tiempo y otros intelectuales. El propio Klimovsky califica a esta etapa como heroica y sitúa el inicio de las proyecciones en 1928,[110] en la sociedad Los Amigos del Arte,[111] ubicada en la galería Van Riel de la calle Florida.

Couselo recurre a la revista literaria *Nosotros*, en su número de diciembre de 1929, para dar cuenta de la primera temporada del Cine-Club Buenos Aires entre el 21 de agosto y el 27 de noviembre, en quince funciones con pretensión antológica.[112] Las exhibiciones se acompañaron de conferencias dictadas por reconocidos intelectuales: Guillermo de Torre (cine alemán), Romero Brest (cine francés), Néstor Ibarra (Harry Langdon), José Luis Romero (cine soviético) y Klimovsky (evolución técnica del cine). Esta asociación extendió su labor a la Asociación de las Artes de La Plata, la Universidad Nacional del Litoral (filial Paraná) y la Agrupación La Peña de Buenos Aires. También en 1929 se lanzó un *Manifiesto de Amigos del Cine* apoyando la tarea del cineclub.[113]

La actividad continuó durante 1930, cuando causó sensación y un cierto escándalo el estreno de *Un perro andaluz* (Buñuel, 1925) dos meses después que en París y antes que en Madrid. Couselo recupera una nota de Guillermo de Torre, publicada en mayo de 1930 en *La Gaceta Literaria* de Madrid, que daba cuenta de la necesidad de establecer vínculos con los

---

[109] Allí se proyectaron, entre otros films, *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920), *Crainqueville* (Jacques Feyder, 1922) y una versión muda de *El doctor Knock o el triunfo de la medicina* (Jules Romains, SF), según recopila Couselo, basándose en *Ediciones Cine Arte* (Nº 1, 1942).

[110] "En cine, dice Klimovsky, el trabajo no se puede rechazar, a los sumo se puede elegir". Entrevista. *Cuadernos de Cine*, 3, mayo 1955, pág. 4-5. Se trata de declaraciones en el marco de un interesante reportaje realizado por los jóvenes que han fundado el Seminario de Cine de Buenos Aires e intentan hacer un cine independiente. En esa línea interrogan a Klimovsky, como fundador de Cine Arte y crítico, acerca de las razones por las cuales está realizando un cine comercial, producido por los estudios.

[111] Los Amigos del Arte fue una institución integrada por artistas e intelectuales interesados en la difusión de la vanguardia y las nuevas corrientes en general, sobre todo en música, plástica y literatura.

[112] La programación incluyó: Primitivos de 1905-1906, *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene), *Cazadores de almas* (Josef von Sternberg), *La noche de San Silvestre* (Lupu Pick), *La leyenda de Gasta Berling* (Mauritz Stiller), *El acorazado Potemkin* (S. M. Eisenstein), *Octubre* (Eisenstein, síntesis), *El fin de San Petersburgo* (V. I. Pudovkin, síntesis), *Iván el Terrible* (Yury Tarich), *La sexta parte del mundo* (Dziga Vertov), *La aldea del pecado* (Olga Preobajenskaia), *Sinfonía metropolitana* (Walter Ruttmann), *La pasión de Juana de Arco* (C. T. Dreyer), *Juanito Pocacosa* (Harry Langdon), *La estrella de mar* (Man Ray), *Entreacto* (René Clair) y varios films de Charles Chaplin.

[113] Además de los nombrados, firmaron escritores (María Rosa Oliver, Enrique Amorím, Guillermo Guerrero Estrella, Augusto Matio Delfino, Sixto Pondal Ríos, Ricardo Setaro, Emilio Solezzi, Nicolás Olivari, Carlos Olivari), plásticos (María del Carmen Portelo, Horacio Butler, Juan Carlos Castagnino, Lino Spilimbergo, Ramón Gómez Cornet), músicos (José María Castro, Juan Carlos Paz) y críticos de distintas disciplinas (Córdoba Iturburu, Leonardo Estarico, Alfredo González Garaño, Isidro Odena), entre otros.

cineclubes europeos para ampliar las posibilidades de conseguir films. Allí De Torre afirmaba que la particularidad del Cine-Club de Buenos Aires, "con relación a todos los clubs similares europeos es la abundancia de films rusos y soviéticos, de aquéllos que la censura europea proscribe y que aquí se dan públicamente y sin mayor asombro". Y finalizaba diciendo:

> El Cine-Club será el único refugio de este arte (el cine) como tal, mientras no surjan las salas especializadas, mientras los cines típicos del centro de la ciudad (y en Buenos Aires no hay menos de diez en el espacio de cuatro cuadras o manzanas) prodiguen indistintamente lo excelente y lo pésimo ante un público más opiómano que cinéfilo. (De Torre, 1930; citado en Couselo, 2010: 2-3).

La última referencia contemporánea a las actividades del Cine-Club de Buenos Aires en la revista *Nosotros* daba cuenta de la primera inclusión de documentales nacionales dentro de la programación. Y relacionaba esta exhibición con el hecho de que la asociación también había organizado un grupo de filmación en 16 mm., en el que, entre otros, se hallaba Luis Saslavsky.[114]

En 1931 el cineclub editó un material titulado *El film independiente*, a propósito de un ciclo a realizarse en Los Amigos del Arte, donde se aludía a la "famosa reunión de la Federación Internacional de Cine-Clubs en el Castillo de La Sarraz" (Suiza) sin aclarar o negar conexiones con ella. Allí se afirmaba que el film independiente era aún desconocido en Buenos Aires, con algunas excepciones como la de la vanguardia francesa dada a conocer, justamente, por el cineclub. El núcleo más activo de esta asociación también fundó *Clave de sol*, revista de letras y artes dirigida por Horacio Coppola, Isidro Maiztegui, José Luis Romero y Jorge Romero Brest. Fue una publicación posvanguardista de corta vida (dos números, en 1930 y 1931) a la que se considera la primera revista de escritores y artistas de la alta cultura que le dio un espacio privilegiado al cine (Aguilar y Jelicié, 2010).

Si bien se inspiraron en sus antecedentes europeos, como el *Ciné-Club de France* de Delluc o la *Film Society* de Londres, no se ataron a estos referentes:

> Al Cine-Club le interesaron las teorías de Delluc sobre la fotogenia, el visualismo y todo aquello que hiciera a lo "específicamente cinematográfico"; el cine soviético, el realismo, el documental, la comedia, la animación; y absorbieron el desprejuicio inglés y francés sobre el cine industrial y popular norteamericano, una reivindicación con la que se anticiparon en más de dos décadas a los *Cahiers du Cinéma*. (Kairuz, 2008)

El crítico y coleccionista Fernando M. Peña, destaca el asombro que causaba que se pudiera pasar, por ejemplo, cine soviético, en ausencia de censura local en ese momento:

---

[114] *Nosotros*, 265, junio 1931 (citado en Couselo, 2010).

> Eran películas que no se podían ver en Gran Bretaña ni en España y acá incluso se estrenaban comercialmente: la cartelera porteña en la década del 20 era tremendamente cosmopolita; había una enorme cantidad de cine norteamericano y también muchísimo cine europeo, que competía a la par. Había avisos enormes de películas con Greta Garbo, del *Napoleón* de Abel Gance, o de *Tempestad sobre Asia*, de Pudovkin. Una película como *Berlín, sinfonía de una ciudad*, de Walter Ruttmann, que uno la piensa sólo en términos experimentales, acá se estrenó en cines comerciales de primera línea, en salas como hoy serían las del Abasto. Este es el contexto que produce también este otro caldo sobre el cual estos cineclubistas laburaban. (Kairuz, 2008)

El Cine-Club de Buenos Aires dejó de funcionar en 1932, después de cuatro años. De esta experiencia pionera quedó la enseñanza de que era preciso "reunir un material propio lo más amplio posible y, por otra parte, estudiar una organización comercial mínima que permitiera sustentar lo puramente artístico y cultural, objeto esencial de estos propósitos y estos ensayos" (Couselo, 2010: 4). La figura de Klimovsky quedó asociada, de ahí en más, a muchos de los emprendimientos que tuvieron por objetivo la difusión y enseñanza del cine en clave artística. Otros cineclubes, salas de *cine arte* y publicaciones especializadas lo contaron entre sus filas, a la par que desarrollaba su carrera como director cinematográfico.

1.2 El Cine Club Argentino y la producción amateur

En 1932, al mismo tiempo que cesaba sus funciones el Cine-Club de Buenos Aires, Carlos Connio Santini fundó el Cine Club Argentino, que continuó en actividad hasta entrada la década del sesenta.[115] Connio Santini, que estaba a cargo de la sección de foto-cinematografía de Casa América, se focalizó en realizar exhibiciones de cine amateur, con la participación de Jorge Méndez Delfino, Carlos Laurenz, Enrique de la Cárcova y Horacio Gutiérrez Larreta. La asociación tenía un objetivo artístico, técnico y científico.

El 17 de julio de 1933 inició las funciones en el Cine Versalles (Santa Fe 1447) para difundir las obras de aficionados y recaudar fondos. Se proyectó *Caperucita Roja*, filmada en 16 mm por Méndez Delfino, primera película amateur nacional en participar en un concurso en París. Ese año el cineclub tenía más de 90 socios que crecieron hasta sobrepasar los mil

[115] Carlos Connio Santini era hijo del ingeniero Alex Connio, quien en 1929 fundó los Laboratorios Alex, fundamentales para la actividad cinematográfica durante las décadas posteriores. En 1936, Connio Santini viajó a los Estados Unidos, para estudiar y perfeccionar las técnicas de proceso y revelado, así como todo lo relacionado con el manejo de un laboratorio cinematográfico. En 1937, ante la muerte de su padre, lo sucedió al frente de la compañía (*Sin Cortes*, junio 1999, pág. 46, recuperado de https://industriacinematograficaa.blogspot.com/2014/04/ceramica-arte-y-arquitectura.html acceso: 10/01/2019).

hacia el final de sus actividades en 1962.[116] Además de organizar las funciones y concursos para sus integrantes, este cineclub produjo noticiarios, documentales sobre acontecimientos relevantes y algunos films argumentales de cortometraje, entre 1934 y 1950.

Junto con la circulación de las producciones de sus socios –entre los que se contaba, por ejemplo, Rodolfo Kuhn, uno de los realizadores de la posterior Generación del sesenta–, el cineclub organizaba conferencias, mantenía contacto con sus integrantes por medio de invitaciones, programas y circulares, y editaba un *Boletín Mensual de Cine*.[117] En su calidad de integrante de la Unión Internacional de Cine de Aficionados (UNICA), esta publicación se centró en contenidos para los socios de la institución, más volcada a la realización amateur que a la crítica. Dado que el cineclub se proponía ser una "cátedra de técnica y arte cinematográfico", los lectores eran socios que buscaban adquirir conocimientos prácticos. El cineclub los ayudaba a concretar sus películas y enviaba sus cortos a festivales o creaba concursos, teniendo en cuenta los aspectos artísticos y distanciándose de las producciones comerciales (Kriger, 2003: 31-33).

1.3 Salas de cine arte y circuitos alternativos

Luego de finalizada la experiencia del Cine-Club de Buenos Aires, León Klimovsky se dedicó a coleccionar films de modo particular y se asoció con Elías Lapzeson para fundar Cine Arte, cuyo logotipo era igual al del antiguo cineclub como marca de una clara línea de continuidad. Durante 1940 programaron 80 sesiones de lo que denominaban cine de museo y artístico en la sala céntrica Baby (luego transformada en teatro Ateneo) y continuaron en igual número durante 1941. El éxito los llevó a abrir una sala especializada llamada, justamente, Cine Arte, con capacidad para 350 espectadores, que funcionó entre 1942 y 1945.[118]

En relación con los circuitos alternativos a la exhibición comercial, es notable el caso de la distribuidora Artkino –cine arte en ruso–, fundada por Isaac Argentino Vainikoff (1910-2003), pionero de la distribución de films de experimentación estética difíciles de encontrar

[116] El número de socios llegó a 130 en 1942, a 265 a fines de 1953 y a 311 al concluir 1956. Hasta fines de marzo de 1957, además de las funciones solicitadas por otras instituciones, el cineclub había organizado 371 exhibiciones oficiales.

[117] Esta publicación pasó por tres épocas: entre 1935 y 1938 se editaron 8 números; entre 1941 y 1943 contó con un total de 15 números; la época final comenzó en 1956 y llegó a publicar 36 números hasta 1958. Luego circuló un año más con el nombre *Cine 16.*

[118] El 6 de junio de 1942, el mismo año que Klimovsky abrió el Cine Arte, el crítico Rolando "Roland" Fustiñana fundó el cineclub Gente de Cine, algunas de cuyas primeras funciones tuvieron lugar precisamente en esa sala y cuya actividad analizaremos en profundidad en el siguiente capítulo. En 1949 Cine Arte y Gente de Cine se fusionaron para constituir la Cinemateca Argentina.

en los circuitos comerciales. También conocido como Argentino Lamas, Vainikoff fue el vehículo por el cual pasaron la casi totalidad de las películas rusas y de los países socialistas de Europa del Este que pudieron verse en Buenos Aires desde principios de los cuarenta, en una trayectoria ligada a los vaivenes políticos y las censuras de turno. Los films de Artkino se veían en salas céntricas y gozaban de un prestigio que otras cinematografías, como la norteamericana, habían perdido en los ámbitos intelectuales durante ese período (Aguilar y Jelicié, 2010).

En 1945, con la derrota nazi y en el marco de lo que ya se perfilaba como la guerra fría, Artkino recibió gran cantidad de films rusos; pero en 1947, el decreto 21344/44 del gobierno de Juan D. Perón de protección del cine nacional generó restricciones a la exhibición y distribución de films extranjeros, así como una regulación política de los contenidos.[119] Con Raúl Apold a cargo de la Dirección General de Radiodifusión y ejerciendo una suerte de vigilancia anticomunista, Artkino no pudo exhibir films soviéticos entre 1948 y 1952 cuando, por intervención directa de Perón –a quien Vainikoff había solicitado una audiencia–, Apold levantó la interdicción y pudieron ser proyectados en las salas de Buenos Aires. Finalmente, Vainikoff tuvo su propia sala de exhibición en 1956 al hacerse cargo del Cine Teatro Cataluña (ubicado en Corrientes 2046, desde 1929), que diez años más tarde, ya refaccionado, pasó a llamarse Cosmos 70 (en alusión a la conquista soviética del espacio y el auge de las cintas de 70 mm). Allí se exhibieron films rechazados por otras salas por cuestiones tanto comerciales como políticas (Aguilar y Jelicié, 2010).

Otro nombre ineludible en la historia de la exhibición del cine arte en la ciudad de Buenos Aires es el de Alberto Kipnis (1932-2017). Comenzó su carrera en 1955 como boletero suplente en el cine Lorraine (Corrientes 1551), que proyectaba películas de box y de Isabel Sarli.[120] Cuando el dueño de la sala le permitió programar films soviéticos y de otros países del este europeo, empezó un camino que convertiría a la sala en una leyenda de la cinefilia porteña. En 1957, la exhibición de un ciclo de Ingmar Bergman desató la pasión cinéfila por este director: "Fue un éxito descomunal. El Lorraine tenía capacidad para 345 personas en cada función, y metíamos 1.800 espectadores todos los días. Trabajábamos a sala llena desde la matinée hasta la segunda de la noche. Desde la mañana había gente en la calle haciendo cola", recordaba Kipnis en entrevistas periodísticas. Luego amplió la oferta con otras salas que también empezaban con "Lo" (Loire, Losuar, Lorange), con el propósito de

[119] Desarrollaremos este tema en el capítulo 4.
[120] En el mismo local donde había funcionado originalmente el Cine Arte en 1942.

que sonaran francesas y para que aparecieran juntas en la cartelera.[121] Así, en la avenida Corrientes, entre el 1700 y el 1300, se armó un polo de exhibición que resultó fuente de cultura y objeto de culto urbano y convirtió en leyenda a su creador.[122]

> Kipnis creó un estilo, un público y con el tiempo llegó a fundar seis salas de cine-arte en Buenos Aires. Varias generaciones de porteños conocieron a Bergman, Fellini, la *Nouvelle Vague* francesa y los directores de la Escuela de Lodz gracias a sus ciclos, sus programas y sus volantes. No sólo inauguró la exhibición sistemática de un cine prácticamente desconocido, sino también una forma de verlo, apoyada en ambiciosos ciclos filmográficos y temáticos. (Eseverri, 2017: SP)

Kipnis entabló contacto con Vainikoff para exhibir sus películas; también recorrió distribuidoras pidiendo listados de films en stock, abandonados después de una semana en cartel, a los que rescataba en base a sus lecturas autodidactas de historia del cine, como las de Georges Sadoul. La reposición en el Lorraine de películas de quienes en ese entonces ya eran grandes nombres del cine europeo, reunía muchos más espectadores que en sus estrenos comerciales en las salas del circuito céntrico como el Libertador o el Paramount: "el Lorraine se había convertido en ese lugar al que la gente acude porque sabe que el cine que allí se proyecta es valioso. Cerca de la sala estaban los bares La Comedia y La Paz. Allí se juntaban grupos de espectadores a discutir sobre lo que acababan de ver", recordaba Kipnis. Marcaba así lo que podríamos reconocer como una función curatorial implicada en la selección de los films. A su juicio, el Lorraine llenaba un vacío en las formas en que se podía ver cine en Buenos Aires, ya que al organizar las películas en ciclos permitía apreciar la evolución artística de un director. Los films se programaban en forma cronológica, desde la primera obra hasta la última estrenada: "Así pudo verse de otra manera a Godard, a Truffaut, a Antonioni. De este último *La aventura*, *La noche* y *El eclipse* (la trilogía sobre la soledad y la incomunicación) pudieron verse una después de la otra y por lo tanto compararse (Eseverri, 2017).

El público estaba compuesto en su mayoría por jóvenes universitarios y el valor de las entradas era tres o cuatro veces menor que en las salas comerciales. Otro elemento distintivo eran las publicaciones propias que se vendían en el mismo cine: pequeñas ediciones con

---

[121] En 1967 abrió la segunda sala, el Loire, enfrente del Lorraine (del cual ya era propietario), en un local que había funcionado como salón de baile, con un criterio similar de programación pero incorporando estrenos. Kipnis construyó la sala de 300 butacas desde cero, con una galería de arte en su frente, apuntando a incorporar a una segunda generación de espectadores. En 1968 abrió el Losuar y en 1970 el Lorange, cada uno con un perfil diferenciado, pero siempre en el registro de cine apreciado por la crítica. El Lorraine cerró sus puertas en 1972.

[122] Battle, D. "Murió Alberto Kipnis, el mítico programador de cine de arte en Buenos Aires", 30/08/2017, *Otros Cines*, disponible en línea https://www.otroscines.com/nota-12480-murio-alberto-kipnis-el-mitico-programador-de-cine-de-a (acceso 07/01/2019).

diálogos traducidos de los films proyectados, como en el caso de *Hiroshima mon amour*, textos sobre Bergman y otros directores considerados autores, producidos por críticos como José Agustín Mahieu o Mabel Itzcovich, que junto con los programas de mano que se repartían, sumaban otros elementos al visionado de la película. Los programas se realizaban artesanalmente e incluían, además de información de la programación, fichas técnicas, análisis críticos y entrevistas. Si no contaba con críticas ya publicadas, las escribía el mismo Kipnis. Estos programas han sido analizados como una forma en sí misma de la crítica de cine por Marina Locatelli (2014), que los considera paratextos hacedores de sentidos que acompañaban y encauzaban la visión de films complejos:

> En los años sesenta había en Argentina un campo de acción de la crítica cinematográfica muy específico: los programas de sala. Esta práctica, habitual durante varias décadas, fue desapareciendo a medida que iban cerrando sus puertas los cines que exhibían, con exclusividad, películas producidas fuera de lo que hoy se conoce como *mainstream*. (…) De alguna forma, estos paratextos participaron en la creación de una suerte de misticismo en torno a las obras y alrededor de la práctica consuetudinaria de concurrir a los cines-arte, impulsando la otrora famosa cinefilia vernácula de la calle Corrientes. (Locatelli, 2014: párr.1 y 4)

El gran éxito de público de los cines de Kipnis en la década del sesenta fue señalado como una de las causas del debilitamiento del movimiento de cineclubes en la ciudad de Buenos Aires, como veremos más adelante.

1.4 A lo largo y a lo ancho: cineclubes en todo el país

Si bien la ciudad de Buenos Aires y sus adyacencias fueron epicentro del movimiento cineclubista y de difusión de cine arte, las principales ciudades del interior del país no tardaron en sumarse con entidades propias. Emprendimientos de particulares o de instituciones religiosas como la Iglesia Católica, iniciativas institucionales de universidades nacionales en las distintas provincias e integración en una red nacional de asociaciones cinéfilas, resultaron las claves del desarrollo de estos grupos. En este apartado recorreremos los momentos fundacionales del movimiento cineclubista en algunos de los principales centros urbanos argentinos, donde se destacaron por su relevancia, su permanencia en el tiempo y su legado en lo relativo a la formación de docentes, espectadores, realizadores y críticos.[123]

[123] Dejamos para los capítulos siguientes el desarrollo sobre los cineclubes Gente de Cine y Núcleo, de la ciudad de Buenos Aires, dada su relevancia en nuestro recorrido.

El cineclub fue un actor importante de la vida cultural y artística en ciudades en proceso de modernización. Impulsadas por jóvenes estudiantes, realizadores y críticos, estas asociaciones tuvieron además un papel protagónico en la conformación de carreras universitarias centradas en el cine, que comenzaron a funcionar contemporáneamente en las casas de estudios superiores. En este aspecto encontramos dos grupos de instituciones educativas. El primero, comprendido por el pionero Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán, abierto en 1946, y el Instituto de Cine de la Universidad de Buenos Aires.[124] En estos casos, el compromiso político estuvo ausente y la producción estuvo ligada a fines educativos, científicos y pedagógicos. El segundo grupo está constituido por la Escuela de Cine de la Universidad Nacional de La Plata, el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral y el Departamento de Cine de la escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba: "Estas entidades, en cambio, se distinguieron por sostener de forma activa la experimentación estética, la formación profesional y el accionar político" (Cossalter, 2018: 10). Como veremos, en la génesis de las carreras de cine de este segundo grupo se encuentran los integrantes de los cineclubes locales.[125]

Es también destacable el rol que cumplió en la creación y apoyo a las actividades de los cineclubes el Fondo Nacional de las Artes (FNA). Creado en 1958 como organismo autárquico estatal, su objetivo era sostener y fomentar financieramente las actividades artísticas y culturales del país. Esta entidad, respaldada por la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación y Justicia, otorgaba préstamos y financiación para realizar concursos y exposiciones, así como subvenciones a museos y otras instituciones con finalidades artísticas. Dentro de las actividades contempladas como artísticas se encontraba la cinematografía, junto con las artes plásticas, la arquitectura, el teatro, la radiofonía, la televisión, la música, la danza, las letras y las expresiones folklóricas (Cossalter, 2017). Este

[124] El Instituto de Cine de la Universidad de Buenos Aires (ICUBA), que dependía del Departamento de Cultura de la Universidad, fue creado en 1955 y estuvo a cargo de Aldo Luis Persano, integrante de Gente de Cine, como veremos más adelante. No se convirtió en una entidad fuerte ni tuvo un plan de estudios definido; se abocó a la formación teórica y a la gestión de cursos de técnica cinematográfica con una dinámica de taller, sin un alumnado estable. La experiencia concluyó con el golpe de Estado de 1966 (Cossalter, 2018: 12-13).

[125] Como señala Fernando M. Peña, en otras partes del mundo la institucionalización universitaria de la enseñanza de cine se había consolidado antes: el Centro Sperimentale di Roma fue creado durante el fascismo pero multiplicó su influencia en la inmediata posguerra, momentos en que fueron creados el IDHEC de París y otros organismos esenciales, como la escuela de cine de Lodz en Polonia o la FAMU en Praga. El Centro Sperimentale tuvo importancia decisiva en la creación del Departamento de Cine de la Universidad del Litoral, ya que allí se formaron tanto su director Fernando Birri como el director de fotografía Adelqui Camusso, entre otros. Del IDHEC, por su parte, egresaron Simón Feldman y Humberto Ríos, dos de los docentes más influyentes de la carrera de La Plata. Feldman, en particular, alternó siempre el interés en la realización con la investigación y docencia audiovisual, expresadas en diversas publicaciones didácticas (Peña, 2006: 40).

apoyo fue decisivo para los cineclubes en todo el país, que recurrieron al FNA en forma generalizada y permanente.

Proponemos entonces un recorrido por las distintas asociaciones cinéfilas que surgieron y se desarrollaron en la Argentina, para presentar de forma unificada una historia que hasta el momento se encontraba dispersa y a partir de la cual podemos apreciar las diversas funciones que cumplieron los cineclubes. La principal de las cuales fue ofrecer acceso al cine que no estaba disponible en la cartelera de las respectivas ciudades y que no contaban tampoco con un circuito comercial alternativo de cine arte. Este movimiento implicaba también una función curatorial, en lo relativo a la selección de los materiales a proyectar para conformar una programación, dentro de las opciones disponibles. Vinculada con este aspecto, se delinea claramente una función pedagógica orientada a la formación de espectadores que pudieran apreciar al cine como un arte y ser receptivos a sus formas más innovadoras. El aspecto didáctico fue tan relevante que los cineclubistas cumplieron roles clave en la fundación de instituciones de enseñanza del cine. En relación con esto, la generación de revistas u otro tipo de materiales impresos jugó un papel fundamental.

1.4.1 Buenos Aires: más allá de la General Paz

La provincia de Buenos Aires se pobló de cineclubes desde la década del cincuenta. En la zona sur del conurbano bonaerense, ciudades como Quilmes, Berisso y Lomas de Zamora tuvieron importantes y muy activas asociaciones. Lo mismo ocurrió en la ciudad de La Plata, capital provincial. Paulina Bettendorff (2017) ha estudiado los archivos de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPBA), que entre 1956 y 1988 llevó adelante prácticas de espionaje político ideológico en diferentes ámbitos sociales de la provincia, haciendo foco en los informes sobre las actividades de grupos teatrales y espacios de exhibición cinematográfica que se identificaban como independientes.[126] Del análisis de estos materiales surgen las localidades donde hubo cineclubes que fueron objeto de vigilancia a lo largo de los años sesenta, lo cual nos permite una primera aproximación: La Plata, Berisso, Bahía Blanca, Quilmes, San Nicolás, Necochea,

[126] El Archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la provincia de Buenos Aires fue abierto a la consulta pública en 2003, cinco años después del cierre de esa dependencia y tres años después de haber sido cedido su fondo a la Comisión Provincial por la Memoria para que lo convirtiera en un "centro de información con acceso público tanto para los afectados directos como para todo interesado en desarrollar tareas de investigación y difusión" (Ley 12.642) (Bettendorff, 2017). Otros trabajos, como el de Ramírez Llorens (2016), recurrieron al mismo archivo en busca de informes relacionados con actividades cinematográficas, producidos entre 1957 y 1975, para ahondar en el funcionamiento de la censura.

Chivilcoy, Azul, Tandil y Tres Arroyos tenían entonces cineclubes activos.[127] Hemos reconstruido brevemente la historia de algunas de estas entidades, en los casos en los que nos fue posible hallar datos, para mostrar la importancia y extensión de la actividad en la provincia.

El sur bonaerense tuvo una intensa actividad. El cineclub Berisso articulaba sus acciones con el de La Plata, lo que se tradujo, por ejemplo, en la organización de la semana del cine argentino en el cine Select. A partir de 1962, publicó *Entreacto Teatro/Cine* junto con el Pequeño Teatro de Berisso –surgido del cineclub–, con la dirección de Julio Chari y Oscar Barney Finn. Esta revista apostaba al nuevo cine argentino de los sesenta, por considerarlo "totalmente distinto y merecedor de la máxima confianza por su voluntad de autenticidad y trascendencia".[128] Esto quedó plasmado en su número inicial, en el que informaba sobre los premios entregados por el cineclub a la producción de años anteriores: *El jefe* (F. Ayala, 1958), *Los de la mesa 10* (S. Feldman, 1960), *Tres veces Ana* (D. Kohon, 1962). Estos premios fueron otorgados en el marco del IV Festival Internacional de Mar del Plata, en marzo de 1962, e incluyeron una mención especial para Lautaro Murúa por su aporte al cine argentino como actor y realizador. En sus páginas hubo lugar para textos de Torre Nilsson, Lautaro Murúa, Manuel Antín y Simón Feldman, en ocasiones haciéndose eco de los ya publicados en la columna que el cineclub La Plata tenía en el diario local, *El Argentino.*

El cineclub Quilmes fue fundado en agosto de 1961 por alumnos y ex alumnos del colegio Nacional de Quilmes, cuya cara visible era Aníbal Gordillo. Organizó funciones y ciclos de conferencias sobre historia y estética del cine, e inició una publicación en 1963, con expresa intención didáctica. En su primer editorial afirmaba que se trataba de la "concreción de una idea que nos acompaña desde el principio: la publicación de un boletín como instrumento para materializar uno de nuestros fines principales, acrecentar o formar, mediante el intercambio una cultura cinematográfica y estética".[129] En sus primeros números, este *Boletín* reprodujo notas de otros medios, y luego incluyó críticas de estrenos firmadas por socios propios y de otros cineclubes como La Plata y Enfoques. El *Boletín* contaba con "La sección de los cineclubes", donde se publicó la historia de algunas de las principales entidades cinéfilas comenzando por Gente de Cine, "el más antiguo que existe en la actualidad", al que

[127] También se vigilaron las actividades de la Legación de Hungría como proveedora de películas, lo que quedó registrado en informes de 1961 correspondientes a los cineclubes de La Plata y Mar del Plata. La vigilancia a las artes del espectáculo apuntó en este período a una "develación" de los artistas en tanto "criptocomunistas" (Bettendorff, 2017).
[128] Blanco, A. "La semana del nuevo cine argentino", *Entreacto Teatro/Cine,* 1, octubre 1962, pág.13.
[129] "Editorial", *Boletín Cineclub Quilmes*, 1, agosto 1963, pág.1. A partir del número 5 figuran como directores Néstor Itoiz y M. de Itoiz

se le reconocía su rol en la creación de la Cinemateca y se consideraba su revista como la "única tentativa seria en publicaciones de cine en forma de revista" y permanente fuente de información para los ciclos del cineclub Quilmes.[130]

En la ciudad de La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires, como en otros casos, la actividad cineclubista estuvo asociada con la vida universitaria. Esto puede rastrearse en una suerte de "juvenilia" de la vida en los claustros de la ciudad en los años cuarenta y cincuenta, donde dos protagonistas de aquella época, María Celia Agudo de Córsico y Hugo Raúl Satas (2014) dan cuenta de la una tenaz resistencia contra el peronismo en los círculos reformistas.[131] Satas, oriundo de Entre Ríos, historiador formado en la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y de larga trayectoria docente en esa y otras universidades y colegios, fue un amante del cine que formó parte de un grupo de apasionados que se conectaron con otros de todo el país y crearon un ciclo de 35 mm en el cine París y otro de 16 mm en La Protectora y la Asociación de Maestros, donde se pudo ver el mejor cine del momento. De su autoría es el capítulo del libro dedicado a la creación y las actividades que desplegó entonces el cineclub La Plata:

> El mayor atractivo para la sociedad platense allá por la Segunda Guerra era la ida al cine. Poco tiempo después, nuestra ciudad brindó sus salas a producciones de De Sica, Rossellini, Fellini, Visconti, René Clement, cuando estaban en pleno funcionamiento los cines Astro, Mayo, el Rocha, el San Martín, el Select, el Paris y en los barrios el Eden Palace, el Sarmiento y el Princesa, entre muchos otros. (Agudo de Córsico y Satas, 2014: SP)

Según el relato de Satas, el cineclub surgió de la inspiración de Cándido Moneo Sanz y tuvo entre sus mentores a César Cortelezzi, Alfredo Linares y Harold Teijeiro, junto con él mismo. Sus actividades se desarrollaron en el marco de la marcadamente antiperonista Cátedra de Enseñanza Libre creada por María Celia Agudo, a la que algunos recuerdan desde una perspectiva claramente ideologizada, como "una tribuna estudiantil de batalla contra el

---

[130] "La sección de los cineclubes", *Boletín Cineclub Quilmes*, 5, diciembre 1963, pág. 22-23. En otros números abordó la historia de los cineclubes Rosario y el Chaplin, de Lomas de Zamora, *Boletín Cineclub Quilmes*, 9, abril 1964, pág. 22-23.

[131] Hay que recordar que la ciudad de La Plata fue rebautizada como Eva Perón después de su muerte, a instancias de senadores justicialistas, y así se llamó desde el 9 de agosto de 1952 hasta septiembre de 1955 (ver "El día que La Plata se llamó Eva Perón", en *Puntoperio*, 11/08/2018, La Plata: UNLP, en línea https://perio.unlp.edu.ar/sitios/puntoperio/2014/12/09/el-dia-que-la-plata-se-llamo-eva-peron/ acceso 24/01/2019). De hecho, el cineclub La Plata es mencionado como Eva Perón en la sección "Por los cineclubes" de la revista *Gente de Cine*, desde 1952.

nazifascismo en la Argentina y de rebeldía frente al gobierno militar surgido en la revolución del 43".[132]

Por otro lado, fue justamente Moneo Sanz[133] quien tuvo un rol protagónico en la creación de la carrera de cine de la UNLP, en la Facultad de Bellas Artes, pocos meses antes del golpe militar de 1955, durante la segunda presidencia de Juan Domingo Perón. Esta carrera –que fue pionera en considerar al cine como un arte– tuvo una primera etapa de actividad entre 1957 y 1962, bajo la dirección de Moneo Sanz, período durante el cual cultivó una fuerte orientación teórica, con un perfil de producción cercano a las actividades cineclubísticas no comerciales.[134] Un grupo de alumnos de la carrera desarrolló también su propia revista, *Contracampo* (1961), "que por el rigor de sus contenidos debe contarse entre las publicaciones específicas más importantes del período" (Peña, 2006: 40-44).[135] Esta publicación dialogaba con otras contemporáneas, mostrando entusiasmo por el nuevo cine argentino y las novedades internacionales.

> Los jóvenes que participaban de círculos intelectuales y asistían a los cineclubes se fueron acercando a las escuelas de cine, conformando el personal docente. El reciente Departamento de Cine de La Plata necesitaba profesionales universitarios titulados que se hicieran cargo de las distintas asignaturas técnicas y de investigación en torno al cine, pero claro, éstos no existían. Se convocó entonces gente formada en el medio cinematográfico. (Massari, 2006: 16)

En 1953 comenzó su actividad el cineclub de Mar del Plata, la principal ciudad balnearia del país, que ya había sido sede del primer Festival de Cine Argentino organizado por el peronismo en 1948. Como era habitual, el cineclub sumaba a las proyecciones otras actividades de formación en materia cinematográfica, que acompañaba con publicaciones

---

[132] Ortale, M. "Había mucho amor por la Universidad", diario *El Día*, La Plata, 20/07/2014, en línea https://www.eldia.com/nota/2014-7-20--habia-mucho-amor-por-la-universidad (acceso 24/01/2019).

[133] Cándido Moneo Sanz creó, en 1943, *Los títeres del Triángulo*, con Gregorio Verdi y José J. Vaccaro. Dos años después fundaron el primer teatro de títeres de Argentina que funcionaba en Buenos Aires. Además de una sala con 120 butacas, tenía un museo permanente de muñecos, una librería especializada en literatura infantil y una juguetería. También creó, junto a José María Lunazzi, el Festival de Cine y Teatro Infantil de la ciudad de Necochea. En 1956 fue uno de los fundadores de la Asociación de Titiriteros de la Argentina, de la que fue elegido presidente, y creó el Museo Internacional de Muñecos. Participó en 1970 del primer encuentro nacional de titiriteros y fue nombrado secretario zonal de UNIMA Argentina.

[134] La Universidad de La Plata también desarrolló su área de difusión, con la organización del Primer Congreso Nacional de Enseñanza Audiovisual (1958), los Ciclos de Difusión Cinematográfica, el Primer Cine Club Infantil (1958), el Segundo Festival Internacional de Cine Infantil en la Escuela Superior de Bellas Artes de La Plata, con el auspicio del Ministerio de Relaciones Exteriores y del Instituto Nacional de Cinematografía (1961) y el Tercer Festival Internacional de Cine Infantil (1962) auspiciado por la UNLP, el Instituto Nacional de Cinematografía y el Fondo Nacional de las Artes.

[135] En su comité de redacción figuraban Armando Blanco, Oscar Garaycochea, Eduardo Comesaña, M. Scherechevsky y Carlos A. Fragueiro (este último como director responsable).El distribuidor en Capital era Juan Bosetti, también distribuidor y colaborador de *Tiempo de Cine*. La revista tenía también una audición radial semanal en LR 11, radio de la Universidad de La Plata.

impresas, "para suscitar en el espectador algo más que la contemplación pasiva y erudita", como afirmaba su revista. En 1969 el cineclub comenzó a editar *Cuadernos de Cine*, incluyendo la programación, oferta de cursos y notas reproducidas de otros medios locales y extranjeros. En el editorial de su primer número, declaraban:

> Un cineclub no tiene por qué dar solamente lo que se consideran buenas películas. Porque su tarea es, fundamentalmente, la de abrir perspectivas mediante tanteos. (…) Queda claro, entonces, que lo que consideramos nuestra responsabilidad termina con la presentación de un film que, por diversas razones, el público no podía ver en otras salas, y sobre el cual ya puede abrir opinión en directo. Y eso es lo que realmente importa.[136]

En ocasión de celebrar esta entidad su vigésimo aniversario, el diario *La Opinión* publicó una nota en la que destacaba la persistencia de las asociaciones cinéfilas en el interior, a diferencia de lo que ocurría en la Capital Federal, donde las salas de cine arte como ya señalamos habían contribuido a mermar la actividad:

> El aumento de salas dedicadas a ciclos artísticos con organización comercial se produce en Buenos Aires. En el interior, estas salas no existen por lo general y los estrenos más interesantes, desde el punto de vista artístico, no suelen acceder a los cines comerciales. Estas distintas facilidades de programación hacen que el cineclub, en muchas ciudades argentinas, sea la única forma de conocer obras que son sistemáticamente rechazadas por los exhibidores locales. En Buenos Aires, en cambio, los cineclubes han visto disminuir su audiencia, que dispone de muchos otros medios para conocer films de calidad, incluso los ciclos oficiales o los organizados por universidades o grupos culturales sin necesidad de ceñirse a la disciplina de funciones regulares en calidad de asociados estables.[137]

En Bahía Blanca, el cineclub funcionó entre 1954 y 1974, como un desprendimiento del Foto Club fundado por Alberto Obiol y Oscar Losada. Llevó adelante sus funciones en los cines Odeón, Splendid y Rossini, en horarios matutinos. En 1963, y con más de 1.000 socios, organizó un festival argentino de cine documental, con la presentación de 43 películas. A mediados de los años sesenta, según su fundador, contaba con alrededor de 1200 socios. Durante esa década organizaron ciclos dedicados a Vittorio De Sica, Ingmar Bergman, Akira Kurosawa, Mario Monicelli, Luchino Visconti, Sergio Enisenstein, Alfs Jóberg, Arne Sucksdorff, René Clair y Jean Renoir, entre otros. Al celebrar los 50 años de su creación, Obiol rememoraba:

---

[136] Cine Club Mar del Plata. "A los socios", *Cuadernos de Cine*, 1, abril-mayo 1969.
[137] SF, *La Opinión*, Buenos Aires, 01/12/1971.

> La gente con inquietudes artísticas era muy escasa. Ir al cine resultaba más bien una fiesta familiar y el público asistía a las salas a ver el cine de "estrellas", la película donde trabajaba tal o cual actor. Del director no se sabía nada, salvo por contadísimas excepciones. Nosotros logramos convocar a profesores y estudiantes universitarios, profesionales jóvenes y gente de clase media, con una repercusión insólita para Bahía.[138]

El cineclubismo también florecía en otras localidades del sur de la provincia, como Tres Arroyos, donde bajo el lema "El cine que usted no ve, Cine Club se lo ofrece", en 1961 comenzaron las funciones en 16 mm, en la sala del Teatro de la Escuela Nº1, con la proyección de *Viejas leyendas checas* (J. Trnka, 1953).[139] En ese entonces la actividad de los cineclubes se había extendido por toda la provincia, con el respaldo de la Subsecretaría de Cultura, que enviaba especialistas para impulsar debates sobre las obras.

En 1964 se sumó el cineclub Necochea, en otra localidad balnearia del sur de la provincia. Al finalizar 1965, contaba con 400 socios y había realizado 62 funciones, organizado cursos y conferencias, proyecciones en colegios secundarios y exposiciones de afiches, y había editado siete números de su revista, todo sin ningún apoyo económico oficial. Esta entidad fue sede del Primer Congreso Nacional de Cineclubes, en marzo de 1965 –a partir del cual se constituyó la segunda Federación Nacional de Cineclubes–;[140] y organizó, en 1966, el Primer Festival del Filme Internacional de Arte con apoyo del Fondo Nacional de las Artes, el Instituto Nacional de Cinematografía y la Comisión de Cultura y Turismo municipal.

En esta historia también ocupa un lugar relevante la ciudad de Tandil, en el centro de la provincia, que comenzó a tener espacios alternativos de proyección tempranamente en los años treinta, con base en el Ateneo de Cultura Popular, que se repitieron en los cincuenta en el

---

[138] "50 Años de la creación del cineclub. Tiempos dorados del cine bahiense", *La Nueva Provincia*, Bahía Blanca, 21/03/2004, disponible en línea en https://www.lanueva.com/nota/2004-3-21-9-0-0-tiempos-dorados-del-cine-bahiense (acceso 18/01/2019). Los ecos del cineclub persistieron en los setenta en el Grupo Universitario de Cine (GUDEC), que proyectaba sus filmes en la sala Unión, y en Cine Arte, integrado por el crítico y comentarista Agustín Neifert y el camarógrafo y director Alberto Freinkel, que utilizaba la misma sala de calle Almafuerte y el cine Don Bosco.

[139] Se reunía los miércoles por la noche, con la conducción de Francisco Munda, y tenía su espacio infantil, en una sala improvisada con almohadones en el suelo que funcionaba en el club Quilmes. La asociación promovía la realización de talleres de práctica cinematográfica y guión, y organizó una Bienal de Arte Infantil en el Colegio Nacional con el acompañamiento del Instituto de Avellaneda de Educación por el Arte. Más adelante el cineclub trasladó sus funciones al cine Tortoni, cuyo proyector de 35 mm permitía acceder a una diversidad de títulos. Las copias en 16 mm escaseaban y en la década del setenta, cuando el Cine Teatro Español puso en venta su proyector de 35 mm, los integrantes del cineclub juntaron fondos para obtenerlo. Para esto impulsaron los primeros mercados de pulgas que se hicieron en la ciudad. En 1971 el Ministerio de Educación declaró a Tres Arroyos Centro Piloto de Cine Experimental, promoviendo la filmación de cortometrajes. Durante esa década los alcanzó la censura y fueron sospechados de "izquierdistas" por pasar películas rusas. Continuaron con la actividad durante los ochenta en el cine Tortoni, pasando los clásicos de los sesenta (SF, "La historia del Cine Club y el Club de Lectores, baluartes del desarrollo cultural tresarroyense", *El Periodista de Tres Arroyos,* Tres Arroyos, 11/01/2019, disponible en línea en https://elperiodistadetresarroyos.com/sitioanterior/sep06/nota1.htm, acceso 12/01/2019).

[140] Presentaremos más datos sobre esta Federación en el capítulo 4, al abordar las distintas formas asociativas que se dieron los cineclubes.

Ateneo Rivadavia. Agustina Bertone y Claudia Speranza (2018) afirman que estas experiencias crearon lazos para la formación del primer cineclub local, Grupo Cine, fundado en 1967 por el escritor Osvaldo Soriano, cuya experiencia fue continuada por el Cine Club Tandil (1971-1989); y postulan que ambos promovieron el interés por producciones fílmicas de autor generando espacios de formación de espectadores cuyo legado se expandió por diferentes instituciones.[141]

Grupo Cine "congregaba a una masa de fieles cinéfilos que progresivamente fueron conformándose en masa crítica, a medida que los debates posteriores a los filmes iban enriqueciendo sus miradas" (Bertone y Speranza, 2018). El cineclub publicó 17 números de unos cuadernos con la programación, reseñas, comentarios y ensayos críticos, e información sobre talleres y cursos de realización cinematográfica promovidos por otras instituciones locales. Bajo sospechas de comunismo, en 1968 sus actividades sufrieron una interrupción que fue revertida por la presión de la opinión pública local. Finalmente se desintegró en enero de 1969 por diversos motivos, entre ellos la mudanza de Soriano a Buenos Aires. La experiencia fue continuada por Rodolfo Nigro quien comenzó a forjar el Cine Club Tandil, con jóvenes locales e inauguró su actividad en marzo de 1971 en el Club Excursionistas y el cine Alfa (a partir de 1974 hasta su cierre a fines de los ochenta). El primer film exhibido fue *Pierrot, el loco* (Jean Luc Godard, 1965), seguido por clásicos de Hitchcock y Eisenstein, con el lema "el cine que no se ve, el CCT se lo muestra" enhebrando una programación ecléctica, en lo que es un rasgo común en las experiencias de los cineclubes en ciudades del interior: "En el afán de traer, compartir y mostrar en la comunidad una cinematografía alternativa, distinta, novedosa y lejana, los criterios en la selección de la programación ofrecida quedan en un segundo plano" (Bertone y Speranza, 2018). El cineclub Tandil también editó una publicación, *Séptimo Arte*, dirigida por Ernesto Palacios, que contó con más de 40 números y evolucionó desde un folleto hasta convertirse en una revista de 30 páginas, con notas, reseñas y análisis del contexto cinematográfico contemporáneo nacional e internacional.[142]

---

[141] Grupo Cine surgió como anexo del Pequeño Teatro Experimenta, para exhibir cine moderno y de autor, por iniciativa del escritor y periodista Osvaldo Soriano, que fue su coordinador mientras vivió en la ciudad. Las funciones se realizaban los miércoles por la noche en el céntrico cine Avenida y debutaron con *Música en la noche* (Ingmar Bergman, 1948), para continuar con films de Leonardo Favio, René Mujica, Lautaro Murúa, François Truffaut, Jean-Luc Godard, René Clair, Arthur Penn, Francesco Maselli y Luis Buñuel, entre otros. Agradezco a Javier Campo, de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, el aporte de bibliografía sobre el cineclubismo en la ciudad de Tandil.

[142] La actividad se financiaba con el aporte de los socios y la venta de entradas. Contó también con el apoyo de embajadas, entidades sin fines de lucro, el cineclub de Mar del Plata y la Dirección de Cultura local.

> Durante dieciocho años, el Cine Club Tandil se convirtió en un reducto para intelectuales, profesionales, trabajadores y jóvenes que tenían en común su pasión por el cine y hacían de cada función un momento de discusión e intercambio. Esto gestó una comunidad de cinéfilos que logró traspasar las barreras temporales y espaciales, diseminándose por distintos ámbitos locales, acogiendo a las nuevas generaciones. (Bertone y Speranza, 2018)

Párrafo aparte merece el cineclubismo católico, que cumplió una labor importante en el marco de las actividades de la Dirección Central de Cine y Teatro de la Acción Católica Argentina, que llevaba adelante tareas de calificación moral de las películas y experiencias de promoción del cine, como dos aspectos complementarios.[143] La crítica católica era central en la misión de educación del gusto público delineada por la iglesia y la organización de cineclubes era una muestra de la voluntad por encontrar soluciones positivas al problema de la "inmoralidad" en los films, más allá de la censura. El cineclub Enfoques, coordinado por el periodista de la revista *Criterio*, Jaime Potenze, pertenecía originalmente a dicha Dirección aunque más tarde se independizó en un contexto de secularización del gusto. A pesar de la separación, Enfoques se comprometía a continuar trabajando "por una visión cristiana del cine, en sus aspectos humanos, estético y técnico, contando con la colaboración de sus socios" (Zanca, 2010: 27).

Nora Watson, también integrante de Enfoques, escribió para la Dirección Central de Cine y Teatro de la Acción Católica Argentina el libro *Elementos para un cine-debate* que aporta, en sus palabras, "elementos indispensables para las personas que deseen poseer una cultura cinematográfica y especializarse en la dirección de cine-debates" (Watson, 1957). Se trataba de un manual organizado en tres partes. La primera planteaba la influencia del cine en el público, la importancia de la industria cinematográfica y la posibilidad de utilizar el cine-debate para formar el juicio crítico del espectador y contribuir así a elevar el nivel artístico del cine. En lo relativo a la educación cinematográfica, hacía hincapié en los cineclubes, cursos, conferencias y cine-debates como espacios de formación. En la segunda parte estudiaba los elementos técnicos y artísticos de un film, así como las etapas de su realización para iniciar al espectador en el lenguaje del análisis cinematográfico, enseñándole a juzgar un film en su contenido y en su forma. En la tercera parte brindaba instrucciones para organizar un cine-debate, describiendo distintas posibilidades y ofreciendo una ficha filmográfica para utilizar en el mismo. El libro en su conjunto da la pauta de la seriedad con que la iglesia encaraba el abordaje del fenómeno cinematográfico y la importancia del cineclubismo católico en el contexto de la década del cincuenta. Enfoques, como el principal exponente de

[143] Sobre las actividades de la Dirección Central de Cine y Teatro de la Acción Católica Argentina, a cargo de Ramiro de Lafuente entre 1954 y 1965, ver Ramírez Llorens (2013 y 2016).

este aspecto, estaba plenamente integrado a las asociaciones de cineclubes que se conformaron en los años cincuenta y sesenta.

A continuación, habiendo sistematizado la información disponible sobre los cineclubes de la provincia de Buenos Aires, volveremos nuestra atención hacia otros lugares de la geografía nacional donde se replicaron este tipo de entidades, de modo de rastrear similitudes y diferencias que nos permitan elaborar un panorama más completo de las formas de la cinefilia en la Argentina del periodo.

1.4.2 Mendoza: la "California argentina"

En la región de Cuyo la provincia de Mendoza fue un importante polo cinematográfico, no solo cuanto al consumo, sino también como sede de una compañía productora, Film Andes, fundada con capitales de la industria vitivinícola y la participación de políticos y personalidades locales (Ozollo, 2011).[144] Paralelamente, los medios de comunicación masiva le dedicaban programas enteros al cine y se registraban visitas de personalidades nacionales y extranjeras, lo que la daba a la actividad un desarrollo inusual para el interior del país. Durante la década del cuarenta, Mendoza no solo fue sede de inauguraciones sucesivas de monumentales salas de cine, sino que también vio nacer el primer cineclub de la ciudad, que exhibía películas de cine arte o de difícil circulación, en cines alquilados especialmente. El primer cineclub que se registra funcionó en la sala Independencia y comenzó su actividad con la exhibición de dos películas francesas de Jean Renoir, *El rey* (1936) y *La gran ilusión* (1937), en homenaje a la liberación de París, tal como lo registró el diario local *Los Andes*, en su edición del 25 de julio de 1944.

Por otro lado, fue importante el rol de la Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo), que se había comenzado a interesar por el fenómeno cinematográfico en 1947, promoviendo la enseñanza y la investigación. En 1950, para concretar el proyecto de tener un cine universitario y a falta de un lugar propio, la universidad alquiló el cine teatro Independencia. Allí se realizaron funciones de cine arte, muchas veces acompañadas de disertaciones o presentaciones de expertos, y también hubo un espacio para la producción de las colectividades, con días dedicados a films italianos o franceses. En 1952 comenzó a funcionar

[144] Film Andes, de capitales locales, funcionó entre 1944 y 1957; fue una experiencia inédita en el interior del país cuyo resultado fue la realización de 17 films de largometraje. En esos años, por su similitud climática, por sus vinos y por su desarrollo *hollywoodense* se conoció a Mendoza como "La California Argentina" (Ozollo, 2011). Ver también Peña, 2012: 108-109.

el cineclub Mendoza en la Alianza Francesa, con la proyección de *El gran robo al tren* (Porter, 1903). Intelectuales locales reconocidos, como Hugo Klonda y Antonio Di Benedetto, pronunciaron conferencias a propósito de las exhibiciones. Posteriormente, el cineclub Mendoza incorporó también películas rusas, japonesas y alemanas, y partir de 1957 cambió su nombre por el de cineclub Cuyo.

Una personalidad emblemática del cine debate en Mendoza fue el periodista y crítico porteño David Eisenchlas, quien había frecuentado los cineclubes de Buenos Aires. Fue subdelegado de la Federación Argentina de Cineclubes en 1956 y un año después se mudó a la provincia cuyana, donde fundó, con Raúl Marcheski, el nuevo cineclub Mendoza, al tiempo que ocupó el cargo del Área Cine del gobierno provincial y fue nombrado jefe de la sección Arte y Espectáculos del diario *Tiempo de Cuyo* hasta 1968.[145]

Afirma Javier Ozollo (2011) que la ciudad desbordaba a la par progreso cinematográfico y cinefilia. Sin embargo, la apertura indiscriminada de la importación durante los años inmediatamente posteriores al golpe militar de 1955 tuvo como efecto por un lado, el descenso de las producciones nacionales y la quiebra de estudios (como el caso de Film Andes) y por el otro, la incorporación de adelantos técnicos importados en la exhibición. Durante los años sesenta, los cineclubes mantuvieron una gran actividad centrada en el cine arte y fueron una alternativa frente a la monopolización de la cadena comercial por parte del cine estadounidense, utilizando distintos espacios, como la sala de Radio Nacional o la de la Biblioteca General San Martín. El cineclub Cuyo, el (nuevo) cineclub Mendoza y otros como el cineclub Club Godoy Cruz se sumaron a las exhibiciones en la Alianza Francesa, la Universidad Tecnológica Nacional y la UNCuyo.

1.4.3 Rosario y Santa Fe: la institucionalización de los estudios de cine

En la historia de la cinefilia argentina las ciudades de Rosario y Santa Fe tienen una gran relevancia. No solo fueron cuna de dos de los cineclubes más antiguos del país (que siguen funcionando actualmente), sino que en Santa Fe la actividad dio lugar a la primera y célebre escuela de cine universitaria.

---

145 A lo largo de los setenta, dirigió el departamento de cine de Extensión Universitaria de la UNCuyo y colaboró en el diario nacional *La Opinión*, el local *Mendoza*, la revista *Clave*, radios y canales de televisión, además de colaborar en las radios más importantes de la provincia y Canal 7. Desde 1990, el microcine municipal lleva su nombre. (SF, "El legado de David Eisenchlas", *Los Andes*, Mendoza, 07/05/2013, disponible en línea https://losandes.com.ar/article/legado-david-eisenchlas-712978 (acceso 12/01/2019).

Rosario fue una de las ciudades con más cines de la Argentina: entre 1949 y 1958 tuvo 48 salas comerciales, además de las parroquiales y barriales, y otros espacios de proyección de films. De hecho la ciudad se ufana de haber sido la primera en el país donde debutó el cinematógrafo, entre abril y mayo de 1896, antes de la primera proyección en Buenos Aires, que se realizó en julio. El cine Lumière se inauguró en 1899.[146] En ese contexto no es extraño que el cineclub Rosario haya sido uno de los decanos. Comenzó sus actividades el 13 de agosto de 1950 en el cine Astral (en Rioja entre San Martín y Maipú) y continúa en funcionamiento actualmente en la sede de la Asociación Médica de la ciudad. En la función inaugural se proyectó el documental *La melodía del mundo* (W. Ruttmann, 1929) y *El testamento del Dr. Mabuse* (F. Lang, 1933). El cineclub llevó adelante sus actividades en distintas sedes, organizando también cursos, conferencias y seminarios.[147] También desarrolló una importante biblioteca que, con el correr del tiempo, incluyó también una sección de videoteca.[148]

La experiencia de Rosario inspiró la creación del cineclub en la ciudad capital de la provincia de Santa Fe, cuyo debut tuvo lugar la mañana del 24 de mayo de 1953, en el cine Roma, con la proyección del film alemán *Los asesinos están entre nosotros* (W. Staudte, 1946). La iniciativa fue de un grupo de jóvenes estudiantes de la Facultad de Ingeniería Química de la Universidad Nacional del Litoral (UNL): Fernando Birri, Edgardo Pallero, José Luis Vittori y Juan Croppi estuvieron entre los pioneros.[149] En esos años la ciudad vivía un auge cultural –con el florecimiento de grupos teatrales independientes, poetas, cuentistas y músicos– y contaba también con un nutrido circuito cinematográfico comercial. El cineclub se insertó en el escenario cinéfilo organizando actividades en conjunto con gremios, clubes y

---

[146] Para más datos sobre las salas de cine en la ciudad de Rosario, ver Sidney Paralieu (2000) *Los cines de Rosario ayer y hoy*, Rosario: Fundación Ross; Daniel Grecco (2012) *Proyectando ilusiones. La historia de los cines de Rosario y su gente*, Rosario: Cuenta Conmigo Ediciones. En ambos casos, se trata de libros no académicos. El primero, obra de un jubilado bancario autodenomidado "loco por el Séptimo Arte"; el segundo, del gerente del Complejo Monumental, que se inició como operador. Un libro similar pero de la provincia de Tucumán en el norte del país, lo escribió el profesor de geografía y cinéfilo Ricardo Brunetti (2016) *100 años de cine en Tucumán 1916-2016*, Tucumán: Ediciones del Parque.

[147] El cineclub funcionó en los cines Broadway, Palace, Imperial, Urquiza, Capitol y El Nilo. También en el Centro Asturiano, la Sala Astengo, el Colegio San José y el Foto Club Rosario.

[148] Bellón, E. "Un refugio para todos los cinéfilos", *Rosario 12*, diario *Página 12*, Rosario, 13/08/2012. Disponible en línea en https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-35090-2012-08-13.html (acceso 10/01/2019).

[149] Fueron presidentes de la institución Alberto Nícoli (1953-1955), Mario Mottironi (1955-1956), Juan Croppi (1956-1958), Edgardo Pallero (1958-1960), Juan Monti (1960-1962), Jorge Vázquez Rossi (1962-1964), Alfredo Carrió (1964-1966), Juan Carlos Arch (1966 a 2006), Cristina Marchese (2006-2011) y Guillermo Arch, desde 2011 hasta la actualidad. Pérez, M. "65° Aniversario del Cine Club Santa Fe y los 40 años del cine América", *El Litoral*, Santa Fe, 18/05/2018. Disponible en línea en https://www.ellitoral.com/index.php/id_um/170828-65-aniversario-del-cine-club-santa-fe-y-los-40-anos-de-cine-america-habra-diversas-actividades-escenarios-amp-sociedad.html (acceso 08/01/2019).

otras instituciones.[150] Desde 1954, funcionó todos los lunes en el cine Santa Fe, con una programación que incluyó ciclos temáticos o dedicados a distintos realizadores, entre los que se destacó la obra completa de Jean-Luc Godard y de Ingmar Bergman, de quienes se acercaron al público sus últimas películas, aún no estrenadas en el país (Marchese, 2009).

Durante la presidencia de Juan Mottironi, entre 1955 y 1956, se trabajó en el proyecto de un Instituto de Arte Cinematográfico, que fue presentado a la UNL. En Buenos Aires, delegados del cineclub contactaron a Fernando Birri –recientemente llegado de sus estudios en Italia– y le propusieron armar un curso en la universidad. El 3 de junio de 1956, Birri se presentó en la función del cineclub en el cine Mayo, donde se exhibía *Ladrón de bicicletas* (V. de Sica, 1948) a sala llena, ante sectores intelectuales y artísticos de la ciudad.[151]

En su primera época el cineclub Santa Fe fue nómade: realizó funciones en el cine Roma, el Club Universitario, la Escuela Sarmiento, el cine Santa Fe, la Biblioteca Cosmopolita, el Club Sirio Libanés, el Centro Español, la Asociación Cultural Israelita Argentina Peretz, los cines Apolo, Belgrano e Ideal, y el Paraninfo de la UNL. En 1961 gestionó su personería jurídica, lo que le permitió acceder a financiamiento para tener, más adelante, su sala propia.[152]

Durante la presidencia de Juan Carlos Arch –periodista, docente, cineasta y secretario general de la Federación Internacional de Cine Clubes– que comenzó en 1966 (y se extendió hasta su muerte, en 2006), el cineclub logró su sala y llegó a ser, en sus palabras, el segundo más grande del mundo con 2.500 asociados, con rama juvenil, infantil, videoteca, biblioteca, cinemateca y producción de cine independiente. Arch era egresado del Instituto de Cinematografía de la UNL –que funcionó entre 1956 y 1976–, en cuya fundación el cineclub jugó un rol fundamental. Antes de ser presidente ya había formado parte de la Comisión Directiva de la institución durante el período 1964-1966, de manera que cuando asumió la

[150] Cine Club Santa Fe es una institución cultural independiente que no recibe fondos de ningún organismo público ni entidad privada, a excepción del Fondo Nacional de las Artes, que ha colaborado económicamente en reiteradas ocasiones mediante préstamos. La única fuente de ingresos genuina de la organización es la cuota societaria (Rodríguez, 2014).

[151] En los años sesenta se realizó un ciclo de Ingmar Bergman y se fundó el cineclub infantil, dirigido a las escuelas de la ciudad y alrededores, que organizó proyecciones con debate y produjo boletines y otros materiales escritos. Este grupo se capacitó con Víctor Iturralde y formó el grupo El Pincel Mágico, al que se sumó en 1962 el primer cineclub juvenil. Bajo la dirección de Jorge Planas Viader, en el primer encuentro se proyectó *Los 400 golpes* (F. Truffaut, 1959).

[152] Entre 1972 y 1998 alquiló y acondicionó, con un subsidio del Fondo Nacional de las Artes, las instalaciones del Cine Arte Chaplin, ubicado en la galería Ross, en la peatonal santafesina, con 900 socios adultos y 400 juveniles y su rama infantil. Este cine cerró sus puertas en 1998, con la muestra "De *Octubre* a *Los inundados*". Pérez, M. "65° Aniversario del Cine Club Santa Fe y los 40 años del cine América", op.cit.

conducción contaba con experiencia en el funcionamiento de la organización, además de tener formación académica en el área (Rodríguez, 2014).

1.4.4 Córdoba: fundaciones, universidades y formación técnica

El cineclubismo tiene también una rica historia en la provincia de Córdoba, que incluye experiencias grupales autónomas –Sombras (1963), El Ángel Azul (1969), Lumière (1969)– y proyectos institucionales como los de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) o el Cine Club del Cepia (1966). Esta multiplicidad de experiencias se interrumpió con la instauración de la Dictadura en la década del setenta y se retomó luego con la recuperación de la democracia (Paulinelli y Reynoso, 2013).

Oscar Moreschi, figura fundamental del cine universitario cordobés,[153] cuenta en una entrevista que su entusiasmo por el cine provino, justamente, de su adolescencia en Mendoza, donde frecuentaba el cineclub dirigido por David Eisenchlas, un joven judío y socialista: "Yo iba al cine con mis primos y un grupo de amigos de la secundaria, éramos muy habitués de los ciclos de películas no comerciales de ese cineclub y sus originales propuestas nos habían despertado un interés muy particular, digamos, por obras no convencionales y de cierto nivel" (Moreschi y Ramírez Llorens, 2013: 7). Cuando llegó a Córdoba a estudiar Abogacía, en 1958, intentó continuar cultivando su incipiente cultura cinematográfica.

Recuerda Moreschi que en la ciudad de Córdoba en esa época, casi todas las salas pertenecían a un solo propietario, la Compañía Cinematográfica Cordobesa de la familia Molina, de quien dependía la entrada de las películas al circuito comercial. Los cineclubes, en cambio, debían apelar a las relaciones de amistad con alguna distribuidora que aceptara alquilar, para una o dos funciones, alguna película que se hubiera desechado por "rara" o sin interés para el público masivo.

> Para el distribuidor significaba la única manera de sacarle algunos pesos al alquiler de obras desconocidas que iban a envejecer en sus depósitos. Para el cineclub, alzarse con un triunfo rotundo, que era estrenar para sus adherentes una obra que de otra manera no podría verse. Por ejemplo *El ángel exterminador*, del surrealista español Luis Buñuel, hacía casi dos años que estaba a disposición para el alquiler de las grandes salas pero no era exhibida porque no era recomendable para el gran público y seguramente sería un fracaso comercial. Luego de un persistente reclamo, que se convertiría en ruego, fue

[153] Oscar Moreschi es egresado del Departamento de Cine y TV de la Facultad de Artes de la UNC, donde se desempeñó como Profesor Titular de "Educación con medios audiovisuales" hasta su jubilación en 2011. Fue además cineclubista, Secretario de la Escuela de Artes durante 44 años (exceptuando los que fue cesanteado durante la última dictadura militar) e integró el grupo fundador del Departamento de Cine en la UNC.

> alquilada a un cineclub que la hizo conocer para deleite de sus seguidores. (Moreschi y Ramírez Llorens, 2013: 11)

En 1959 existía en la provincia el Círculo de Cine, que hacía funciones los domingos a la mañana y era conducido por gente vinculada con el arte y con la Facultad de Filosofía de la UNC, entre los que se encontraban el realizador y crítico de cine del diario *Córdoba*, Alfredo Mathé, y Coco Feldman, hijo del delegado local del Fondo Nacional de las Artes.

> Fue así que me inicié en el cineclubismo sintiéndome partícipe de un cambio en la mirada del cine. Con las primeras películas de Bergman, al igual que con el cine polaco de posguerra (Kavalerowicz, Wajda, Munk y otros), con las obras del neorrealismo italiano (De Sica, Zavattini, y otros), y las nuevas comedias italianas (Dino Rissi, Mario Monicelli, Scola y otros), con las películas de autores clásicos rusos como Pudovkin, Eisenstein o americanos como Griffith, o franceses como Duvivier, Carné, o japoneses como Kurosawa y Kobayashi, se armaban ciclos para hacer conocer trayectorias completas por país, temática o autor, porque esas obras, consideradas como películas malditas, no tenían cabida en las programaciones de los cines comerciales. (Moreschi y Ramírez Llorens, 2013: 11)

En 1960 una agrupación de estudiantes manejaba el cineclub 1918 de la Federación Universitaria (FUC) en la Facultad de Derecho –bautizado así por el año de la Reforma–, que pretendía cumplir un rol de divulgador del cine de calidad artística dentro de la institución. De acuerdo con Moreschi, el cineclub había sido gestado por estudiantes avanzados de diversas carreras de la UNC, amantes del cine y conocedores de la labor de los cineclubes en Buenos Aires y Montevideo, que habían entablado relaciones con la Cinemateca Argentina para proveerse de películas.[154]

> Cineclub 1918 fue el único de Córdoba que tuvo una vida institucional verdaderamente de cineclub. Primero, porque se ocupaba de hacer conocer las obras maestras del cine universal; segundo, porque se trabajaba con una masa de adherentes asociados que pagaban una cuota mensual para asistir a cuatro funciones regulares en el mes y algunas excepcionales acorde a las primicias que podían obtenerse, y finalmente porque el grupo conductor se ocupaba de entregar material escrito ampliatorio para ilustrar y contextualizar cada obra en un campo histórico y cultural. (Moreschi y Ramírez Llorens, 2013: 14)

Los estudiantes hacían afiches de difusión, buscaban críticas publicadas en revistas (generalmente, *Tiempo de Cine*) y diseñaban programas de mano. A través de apoyos institucionales, como el de la imprenta de la Universidad, armaban cuadernillos para profundizar en el conocimiento de las obras. Los ciclos estaban diseñados de acuerdo con un criterio histórico o temático, siguiendo filmografías nacionales o de autores determinados. Hasta el golpe militar de 1966, el cineclub funcionó en pequeño local dentro del viejo edificio

[154] Analizaremos las características y funcionamiento de la Cinemateca Argentina en el capítulo 4.

de los institutos de investigación de la Facultad de Derecho, que incluía una incipiente biblioteca específica de cine. Este relato muestra que la actividad cineclubística era intensa en los años previos a la institucionalización de los estudios sobre cine.

De hecho, en Córdoba, así como en Santa Fe, puede verse claramente la influencia de los cineclubes en la formalización de los estudios universitarios en la materia. El Departamento de Cine de la UNC comenzó a funcionar en 1964, a instancias de Raúl Bulgheroni, director de la Escuela de Artes de la universidad entre 1961 y 1972.[155] Ese año creó el Grupo Piloto de Cine, cuyos integrantes, seleccionados por concurso, debían elaborar la propuesta de creación del Departamento. Para poner en marcha el proyecto, Moreschi considera que fueron importantes dos elementos: por un lado, el funcionamiento dentro de la Universidad de una radio y un canal de televisión –lo que permitió contar con técnicos preparados en comunicación audiovisual– y por otra parte, la presencia de ex alumnos de una Escuela Provincial de Cine (el Centro de Cine Arte de la Dirección General de Cultura), que estaban dispuestos a participar.[156] Este grupo mantenía el cineclub Sombras, uno de los más exitosos de la ciudad en ese momento (Moreschi, 2012: 211).

El Sombras nació entonces como una manera de mantenerse activos de los estudiantes que se vieron impedidos de continuar sus estudios en aquel ente provincial y se propusieron mantener un intercambio permanente sobre la disciplina, profundizando en sus estudios teóricos y facilitando la posibilidad de producir sus propios films de forma independiente, mediante la existencia de una organización reconocida como fundación. Inició sus funciones con el estreno de la película hindú *Pather Panchali* (S. Ray, 1955) en la sala del cine Lux de la Sociedad Española de Socorros Mutuos. Simón Banhos era el responsable principal del cineclub, a cargo de las relaciones con las distribuidoras, las imprentas que imprimían los programas que se entregaban en cada función y la negociación del alquiler de la sala. El éxito

[155] Durante la gestión de Bulgheroni se desarrolló una amplia tarea de extensión cultural: se realizaron festivales nacionales e internacionales de teatro y de música experimental, y se produjo una serie de films documentales; se pusieron en funcionamiento organismos como el Teatro Estable de la UNC, el Coro Universitario, la Orquesta de Cámara, el Cuarteto de Piano y Cuerdas, el Centro de Música Experimental, el Archivo Pedagógico, el Centro de Producción Cinematográfica y el Cine Club Universitario (Moreschi, 2012: 210).

[156] Esta iniciativa de formación terciaria fue implementada por la Dirección de Cultura provincial que montó el Instituto de Cine Arte durante el gobierno de Arturo Frondizi (1958-1962), pero no sobrevivió al cambió de gestión en 1963. "De todas maneras en sus años de funcionamiento, que creo fueron del 59 al 63, ese instituto tuvo varias virtudes. La primera, permitir que personas muy responsables dedicadas a la realización, a la crítica y a la historia del arte, tuvieran en Córdoba un lugar estable para transmitir sus conocimientos y experiencias; y la segunda, facilitar a todos aquellos que se inscribieron como alumnos disponer de un lugar de reunión, un centro de estudios y organizarse, con posterioridad a su cierre, alrededor de iniciativas concretas como fueron: crear el cineclub Sombras, el Sombritas para niños, realizar películas de cortometraje y constituirse en el grupo humano básico que dio origen a la Escuela de Cine de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional" (Moreschi y Ramírez Llorens, 2013: 24).

del cineclub generó la propuesta de editar una revista en la línea de *Tiempo de Cine*, para la cual el grupo logró reportear a los directores Lautaro Murúa, Manuel Antín y Leopoldo Torre Nilsson, y a técnicos y actores que ilustraban el tipo de cine que los convocaba. En 1964 se editó el primer número, que se vendió en pleno desarrollo del primer Festival Internacional de Cine Experimental y Documental, durante el cual entrevistaron al cineaasta canadiense Norman McLaren.

> Creo que ese año 1964 fue la consagración de un conjunto de soñadores y soñadoras que con el programa radial, la revista, el cineclub de adultos, el cineclub para niños, la película, el premio y la posterior convocatoria para que nos integráramos a la Escuela de Artes de Universidad Nacional de Córdoba (Grupo Piloto desde septiembre) había dado mucho más de lo que se había propuesto. (Moreschi y Ramírez Llorens, 2013: 34)

Una vez constituido, el Grupo Piloto de Cine[157] realizó tareas de extensión con el dictado de cursos abiertos de Iniciación al Cine y la puesta en marcha del Cine Club Universitario. También realizó cortos documentales y elaboró un proyecto de Plan de Estudios para las carreras de Licenciatura y Profesorado en Cine.[158]

> Cabe recordar que el Departamento de Cine, fue concebido desde un primer momento integrado por tres unidades inseparables: a) la Escuela de Cine con las carreras de Licenciatura y Profesorado en Cinematografía, b) el Centro de Producción para la investigación y realización de obras audiovisuales y c) el Centro de Difusión o Cine Club Universitario. (Moreschi, 2012: 215)

Moreschi (2012) afirma que, en su origen, el Departamento de Cine estuvo marcado por el ejemplo de la Escuela de Cine de Santa Fe en lo que respecta a sus obras, la prédica de sus docentes-realizadores y las posibilidades de producir cine de bajo costo, especialmente cortometrajes del género documental. Es un dato relevante el hecho de que algunos egresados

[157] El equipo se constituyó con 16 técnicos provenientes de los servicios de radio y televisión de la UNC, dos realizadores: Miguel De Lorenzi ("Cachoito") y Guillermo López –que ese año habían hecho un cortometraje de animación *El pinito y la estrella*, seleccionado para participar en el VII Festival Internacional de Films de Televisión en Cannes– y Enrique Lacolla, un reconocido crítico cinematográfico. El resto del Grupo eran técnicos y realizadores independientes, en su mayoría ex alumnos del Centro de Cine Arte ya mencionado. Entre ellos estaban Eduardo Bocio, Miguel Angel Biasutto, Simón Banhos, Walter Mignolo y Moreschi, entre otros. Habían realizado un film experimental de fotografías animadas sobre el hambre en el mundo: *Más de la mitad*, que en 1964 había ganado el Premio al Mejor Film Experimental en el Primer Festival de Cine Documental y Experimental de la Universidad Católica de Córdoba. El presidente del jurado había sido, justamente, Norman Mac Laren (Moreschi, 2012).

[158] Con motivo de la interrupción militar del gobierno constitucional de Arturo Illia, en 1966, que tuvo un impacto muy negativo en la vida universitaria, la carrera recién pudo ponerse en marcha en 1967 en lo que sería el comienzo de su etapa de consolidación, hasta el proceso de intervención que comenzó en 1975 con la denominada "misión Ivanisevich" (Moreschi, 2012).

de Santa Fe fueron los primeros profesores de la carrera de cine de Córdoba, a la que aportaron su experiencia y el legado de Fernando Birri.[159]

Hacia fines de la década, se hicieron sentir en la escuela los ecos del Mayo francés y del Cordobazo, con la creciente incorporación de nuevas temáticas vinculadas con la disyuntiva "liberación o dependencia". En esa línea, durante 1970 y 1971 los estudiantes publicaron varios números de la revista *Cine Documento*: "No era oficialmente una publicación institucional, sino el fuego de un testimonio, de un conjunto de palabras irreverentes, de una serie de preocupaciones por el cine, el arte y la cultura del momento. Era una expresión de las ganas de reflexionar y actuar" (Moreschi, 2012: 217).[160]

2. La cinefilia en perspectiva regional: del *cine arte* a la politización

En las ciudades latinoamericanas, de un modo similar a lo ocurrido en la Argentina, mientras el cine se convertía en el entretenimiento urbano de masas por excelencia a través del largometraje de ficción como formato hegemónico, se desarrollaba paralelamente otra variante del pacto cinematográfico. El movimiento cineclubista argentino creció de modo contemporáneo y en red con organizaciones similares de otros países de América Latina, a la luz de las experiencias europeas pero con modalidades propias. En un segundo momento, a partir de la posguerra, se multiplicaron en la región experiencias de organización en torno al cine que sumaron preocupaciones sociales y académicas, y constituyeron redes nacionales y regionales de cineclubes. Hacia fines de los sesenta algunas de estas entidades se politizaron, a tono con el espíritu de radicalización de la época y hubo algunos reagrupamientos.

En sus publicaciones se construyó y afianzó la voz de la crítica especializada, en diálogo y en tensión por un lado, con las miradas europeas que circulaban contemporáneamente, y por el otro, con la crítica de la prensa de circulación masiva. Adicionalmente, transitando sus butacas y leyendo sus revistas se formaron como espectadores y futuros realizadores quienes renovaron el cine latinoamericano desde mediados de los años cincuenta.

---

[159] Desde Santa Fe se sumaron Esteban Courtalon (Pucho), Patricio Coll Mac Louglin, Juan Oliva, Raúl Beceyro y Gustavo Moris. También llegaron docentes desde Buenos Aires, como Víctor Iturralde Rúa, José Martínez Suárez, Simón Feldman y Adelqui Camusso; y directores de cine como Lautaro Murúa, Manuel Antín, Humberto Ríos y Jorge Prelorán, como asesores invitados.

[160] Los primeros alumnos del Departamento egresaron a fines de 1971 y la mayoría de ellos se insertó en la enseñanza en la propia carrera. Las películas de tesis final de esa primera camada pasaron luego a la categoría de "obras desaparecidas", como producto del saqueo de la filmoteca del Departamento de Cine producida por la intervención militar de 1976 (Moreschi, 2012).

En la siguiente sección proponemos una sistematización de las actividades cineclubistas en algunos países de la región, como un modo de desmitificar la construcción de la cinefilia porteña (o a lo sumo, rioplatense) como un caso único en su tipo. Ya hemos visto que estas modalidades de difusión y recepción estaban extendidas por todo el país; veremos ahora que también en América Latina hubo cineclubes de similares características. Nuestro recorrido pasará por México, Brasil y Uruguay cuyos casos, sin ser únicos, resultan de especial relevancia. México y Brasil, por tener un cine industrial importante, contra el cual el cine arte se recortaba nítidamente. Uruguay, por ser parte fundamental de la cinefilia rioplatense pese a no tener tradición productora.

2.1 México: vanguardias, embajadas y universidades

Para dar cuenta del escenario mexicano, Rosas Mantecón (2017)[161] detecta dos variantes, no necesariamente excluyentes: una con énfasis en lo artístico y otra más enfocada en lo político, de un modo similar a lo que observamos en el caso europeo. La autora identifica una primera experiencia cineclubista de carácter elitista que se propuso, en 1909, introducir a un grupo selecto en la incipiente cultura cinematográfica con proyecciones de cine arte acompañadas por un completo material informativo sobre los films, en una línea similar a la del emprendimiento pionero (aunque posterior) de Klimovsky en la Argentina. Desde una premisa más abarcadora, la educación estética del público, la importancia social del cine y el desarrollo de una cinematografía nacional fueron las premisas del Cine Club Mexicano que funcionó entre 1931 y 1935 de la mano del grupo *Los contemporáneos*, intelectuales agrupados en la revista homónima, guiados por un afán modernizador de la literatura y otras manifestaciones artísticas e influenciados por el espíritu renovador del reciente triunfo revolucionario.

En el efervescente ambiente vanguardista de la ciudad en la década de 1930 florecieron varios cineclubes y el proceso se acentuó durante la segunda posguerra. En 1948 el Cine Club de México, vinculado con el Instituto Francés de América Latina (IFAL), fue el primero que contó con el aval de una institución extranjera, lo que le aseguró presupuesto y

[161] Rosas Mantecón recorre las intervenciones presentadas en el Congreso de Cine Clubes, realizado el 17 de agosto de 1999 en México: De la Vega Alfaro, Eduardo, "El cine club del IFAL: un testimonio de Emilio García Riera"; De los Reyes, Aurelio, "La idea de cine club en México en la etapa muda"; González Casanova, Manuel, "Panorama histórico de los cineclubes en México"; Lafranchi, Heriberto "Primer auge de los cineclubes en México".

contactos internacionales que le garantizaron la provisión de films. A su vez, fue una fuente de la cual abrevaron muchos otros cineclubes.

> Con una historia siempre fluctuante, condicionada por la iniciativa de intelectuales y circunstancias sociales, culturales y políticas diversas, los cineclubes de los 30 a los 60 se montaron sobre las instituciones alentadas durante todo el período del Estado benefactor: sindicatos, sector público de servicios, partidos políticos y universidades. (Rosas Mantecón, 2017: 163)

Durante la posguerra los cineclubes ampliaron sus incumbencias e intereses y pasaron de tener una impronta de exclusividad cultural a incluir la política y la preocupación por el cine nacional. Las masas populares hicieron su irrupción como destinatarios posibles y surgieron cineclubes obreros. A partir de los cincuenta, el panorama se amplió considerablemente, con el renombrado El Progreso, encabezado por Felipe Carrera;[162] el éxito del formato llevó a la creación, en 1955, de la Federación Mexicana de Cineclubes.

Además de las entidades a cargo de grupos comunitarios, intelectuales y artísticos, el cineclub también se impuso en espacios institucionales como las universidades, inicialmente de la mano de movimientos estudiantiles que colocaron al cine en el centro de sus actividades de difusión, formación y debate.[163] Las décadas de 1960 y 1970 fueron especialmente fértiles para estas iniciativas, debido a un conjunto de fenómenos, como el aumento de la población universitaria, las nuevas vanguardias artísticas y la circulación de revistas especializadas que familiarizaron al público con la obra de cineastas mundiales.

En la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) se vivió un verdadero furor de creación de cineclubes en sus distintas facultades.[164] Gabriel Rodríguez Álvarez (2014) destaca el lugar especial que tiene el cineclubismo en la tradición universitaria mexicana:[165]

---

[162] También se sumaron los cineclubes Cuauhtémoc, Amigos de la Cultura, Israelita, Azul y Blanco, Juventud Socialista Española, Juventud Israelita Progresista y Bonampak.

[163] Durante este período también surgieron cineclubes organizados por organismos públicos, como el Instituto Mexicano del Seguro Social, que desarrolló la actividad como parte de sus acciones educativas y recreativas hacia la comunidad. Durante las décadas de 1970 y 1980 otras dependencias estatales, como el Instituto Nacional de Bellas Artes y la Secretaría de Educación Pública, desarrollaron iniciativas de este tipo elaborando ciclos itinerantes a lo largo del país.

[164] En 1956, la Sociedad de Alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras organizó un cineclub que funcionaba precariamente en una sala de la Torre de Humanidades y en la Facultad de Ingeniería. En 1957 comenzaron a sesionar cineclubes en las escuelas de Ciencias Químicas, Arquitectura, Antropología y Artes Plásticas, así como en las facultades de Derecho y Ciencias (Rodríguez Álvarez, 2014). En 1963, los cineclubes universitarios más destacados eran: José Guadalupe Posada, de la Escuela Nacional de Artes Plásticas; Combate, de la Facultad de Derecho; ENCA, de la Escuela Nacional de Comercio y Administración; Estudio Ateneo, de Arquitectura; Cine Club, de la Facultad de Filosofía y Letras, además del Cine Club Estudiantil Universitario (Medina Ávila, 2013).

[165] El campus de la ciudad universitaria fue inaugurado el 20 de noviembre de 1952 para 30.000 alumnos. Durante las rectorías de Nabor Carrillo (1953-1957) e Ignacio Chávez (1958-1966), la UNAM desarrolló una

> A mediados de los años cincuenta, ya habían llevado las semillas del cineclubismo al flamante campus universitario y se vivió el paso de los cineclubes que rentaban salas en la colonia Roma, al surgimiento de los primeros membretes universitarios que sesionaron en los auditorios de las facultades de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). A lo largo de esa década, se fusionaron sinergias que generarían una expansión de la cultura fílmica en la Ciudad de México entre la Embajada de Francia en México, el surgimiento del cine independiente, la profesionalización de los medios de comunicación impresos y especializados, así como la organización de jóvenes que concretaron la creación de publicaciones, asociaciones, organismos, festivales, instituciones y empresas con actividades ligadas a la cinematografía. (Rodríguez Álvarez, 2014: SP)

Durante la década de 1960, en la UNAM se crearon la Sección de Actividades Cinematográficas, a cargo de Manuel González Casanovas,[166] en cuyo marco nació el cineclub Universitario (1959); la Filmoteca universitaria (1961), el Cine Debate Popular (1961) y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC, 1963); se realizó el Primer Concurso de Cine Experimental (1964) y se publicaron libros de cine, anuarios con las actividades cinematográficas universitarias y la serie *Cuadernos de cine*.

El rol de González Casanova –antiguo participante del cineclub El Progreso– aparece como muy relevante en este proceso, en tanto integrante de la denominada Generación de Medio Siglo, que planteó una renovación en la literatura y las artes plásticas pero no logró ingresar a la industria del cine: "Esos jóvenes creadores que Manuel González Casanova identifica como 'cineastas frustrados', forman la gran generación de críticos e historiadores de cine" (Medina Ávila, 2013: 115). Uno de sus aportes fue la fundación de la Filmoteca de la Universidad, que llegó a sumar unas 200 películas para 1964. Su rol también fue significativo para la sistematización de la enseñanza, al organizar las "50 lecciones de cine", antecedente del CUEC.

En ese contexto, la revista del grupo *Nuevo Cine* tuvo gran influencia en la cultura fílmica de la época, como cronista y voz del movimiento cineclubista universitario. Este grupo (creado en 1961, a partir del cineclub del IFAL) trabajó por "el reconocimiento social del crítico de cine en las filas del crítico de arte y la consolidación de los cineclubes como espacios de exhibición alternativa, la idea del cine independiente y una teoría apuntada de

---

intensa política de difusión cultural que reservó al cine un rol protagónico. Jaime García Terres, un joven a cargo de la Dirección General de Difusión Cultural, inauguró el primer *Seminario sobre cine* en el ámbito universitario (Medina Ávila, 2013).

[166] La Sección de Actividades Cinematográficas de la UNAM publicó, en 1961, el manual *¿Qué es un cine club?*, de Manuel González Casanova, que expuso la relación entre los cineclubes y la defensa del cine, una breve historia de los cineclubes en México, los pasos para organizar un cineclub, la dirección de las distribuidoras de 16 y 35 mm. en la ciudad de México y en provincia, así como las embajadas, consulados, legaciones y organizaciones culturales que ofrecían servicios de préstamo de películas. Este texto fue durante décadas la principal fuente para conocer el desarrollo del cineclubismo mexicano (Rodríguez Álvarez, 2014).

cine político, ensayos históricos y estéticos sobre el cine mexicano" (Aguilar Villanueva, 1988; citado en Rosas Mantecón, 2017: 171).

> Las nuevas revistas y suplementos culturales en los periódicos ofrecían, a través de una crítica cinematográfica especializada, información de las innovaciones estéticas extranjeras y del cine de autor, promovían las producciones independientes y la oferta de cineclubes y salas de arte. (Rosas Mantecón, 2017: 170)

En este sentido, Medina Ávila (2013) destaca también el rol de la *Revista de la Universidad de México* en la época de García Terres, que apareció en septiembre de 1953 y destinó un espacio significativo a la crítica literaria, teatral, plástica y cinematográfica.[167] Por su parte, Nancy Cárdenas –coordinadora del cineclub de la universidad entre 1960 y 1963– condujo inicialmente la audición *El cine y la crítica* en Radio UNAM,[168] mientras que González Casanova estuvo al frente de *Actualidades Cinematográficas* en la misma emisora.

> Estos programas cumplieron una importante tarea de difusión de la cultura cinematográfica mediante la crítica de las películas exhibidas en la cartelera comercial, así como encabezaron la defensa y promoción de un cine mexicano que respondiera a criterios de calidad; destacaron la importancia del director frente a la tendencia que enfatizaba el papel de la "estrella" y promocionaron continuamente la importancia de los films que se exhibían en los ya numerosos cineclubes que funcionaban dentro y fuera del campus universitario. (Medina Ávila, 2013: 121)

Según relata Rodríguez Álvarez, después de los acontecimientos de 1968 los cineclubes siguieron funcionando y en 1969 comenzó su actividad la Asociación de Cine Clubes Universitarios que agrupó a estudiantes de distintas facultades y un representante de la Sección de Actividades Cinematográficas, desde la cual lanzaron una revista de efímera duración llamada también *CineClub*. Los cineclubes universitarios pasaron por rupturas y refundaciones sucesivas, explicadas en parte por los relevos generacionales. Pese a esta inestabilidad, se asumieron desde su aparición como parte de un proceso de cambio que se agudizó durante la conflictiva década del sesenta.

---

[167] En sus páginas, Carlos Fuentes firmó como "Fósforo Segundo" –en homenaje a Alfonso Reyes, pionero de la crítica cinematográfica en español con el seudónimo "Fósforo"– y José de la Colina, Jomi García Ascot y Emilio García Riera aportaron a la "discusión seria sobre cine". A lo largo de las décadas del cincuenta y sesenta, también escribieron sobre cine en la revista de la universidad Luis Buñuel, Roberto Rossellini y Elena Poniatowska.

[168] En *El cine y la crítica* participaron un grupo de críticos formado por Sergio Guzik, Claudio Obregón, Juan López Moctezuma, Luis Heredia y Raúl Cosio. El programa se emitió hasta octubre de 1970. A principios de los setenta, la Televisión Universitaria emitió el programa *Cine en la Cultura* por canal 4, presentado por Eduardo Lizalde, Nancy Cárdenas y el propio González Casanova.

2.2 Brasil: pioneros, populares, católicos, académicos

También Brasil tuvo una intensa actividad cinéfila que se desarrolló en paralelo a su consolidación como uno de los principales países productores de cine industrial en la región. El cineclubista e historiador Felipe Macedo (2018a) sostiene que el cineclubismo y otras instituciones como cinematecas, festivales y la crítica misma tuvieron una influencia muy significativa sobre la formación de los cineastas, pese a la poca atención que le ha prestado tradicionalmente la historia del cine.[169]

Macedo atribuye ese "olvido" académico al hecho de que la mayoría de los cineclubes, más allá de la mirada cinéfila, se caracterizó por el carácter colectivo y anónimo de su organización en el que, salvo excepciones, no se destacaron personalidades ni generaron producciones literarias propias; ya que "lo que caracteriza al cineclub es el debate en su forma oral" (Macedo, 2018a). De hecho, señala que los boletines y fichas informativas que acompañaban las funciones de los cineclubes solían ser reproducciones de textos de revistas o de otras fuentes externas. Diferencia de este modo los cineclubes más elitistas de la cinefilia común. A su juicio, tanto Gauthier como De Baecque (referencias obligadas para los estudios sobre cinefilia) introducen al cineclubismo como objeto de estudio pero limitándose a las formaciones más elitistas e ilustradas, tanto en los años veinte como en los cincuenta. Macedo discute esta caracterización y advierte sobre la existencia paralela e incluso previa de asociaciones obreras con igual propósito, tal como hemos visto en los casos inglés y mexicano. Brasil tuvo una fuerte tradición cineclubista desde principios del siglo XX, pero rompió con el patrón elitista heredado del modelo francés que fue el formato que adoptaron la mayoría de las entidades argentinas.

En este sentido, Macedo considera a los cineclubes como una herramienta política y peligrosa para las instituciones hegemónicas –la cadena de comercialización del cine, la industria cinematográfica, los derechos de propiedad intelectual– a pesar de haber sido un importante espacio de formación de espectadores para el cine en general.

> Los cineclubes siempre amenazaron a todas las iglesias y dogmas, y fueron perseguidos por impiedad e inmoralidad, justamente por no acatar la censura establecida por esas organizaciones. Y los cineclubes siempre combatieron –y sus miembros y frecuentadores fueron por eso, frecuentemente, presos y abusados– censuras, policías y todas las formas

[169] En su blog *Cineclube: apontamentos*, Macedo realizó una completa recopilación de los trabajos sobre cineclubismo realizados en Brasil entre 2000 y 2017. En línea https://felipemacedocineclubes.blogspot.com/2017/10/reuni-aqui-os-principais-textos.html (post del 02/10/2017; acceso 13/08/2018).

> de poder que cercenan las libertades y derechos en cualquier circunstancia. La Historia del Cineclubismo, que nunca fue escrita, es también una larga trayectoria de exclusión, abandono y persecución. (Macedo, 2018a)[170]

El establecimiento de un modelo dominante de exhibición durante las dos primeras décadas del cine posicionó a los cineclubes en un lugar de resistencia contrahegemónica creado por el público (Macedo, 2018b).[171]

> Con el desarrollo del cine, la consolidación de su lenguaje y la *domesticación* de un público pasivo, *espectador*, el cineclub se consolidó como forma de resistencia a la alienación y como base de creación de un cine alternativo al que servía principalmente para su sujeción y explotación. La historia del cineclubismo es concomitante y parte integrante de la historia del cine. La institución cineclub se consolida –y es marginada– con la institucionalización del cine. (Macedo, 2018b)[172]

Buscando estas huellas, Macedo rastrea tempranos usos del cine en la década de 1910 en organizaciones anarquistas, clubes y ateneos que lo utilizaron como parte de sus actividades de formación y educación. También la Iglesia Católica demostró un interés pionero por el cine (como ya lo vimos en Francia y en la Argentina), lo que se tradujo en la posesión de salas en distintos centros urbanos como Petrópolis, Belo Horizonte o Recife.

Más allá de estos matices, también en Brasil encontramos cineclubes similares a los argentinos, como el Paredão[173] (1916), el Chaplin Club[174] en Río de Janeiro (1928-1930), y el

---

[170] "Os cineclubes sempre ameaçaram todas as igrejas e dogmas, e foram perseguidos por impiedade e imoralidade –justamente ao não acatarem a censura estabelecida por aquelas organizações. E os cineclubes sempre combateram –e seus membros e frequentadores foram por isso frequentemente presos e abusados– censuras, polícias e todas as formas de poder que cerceiem as liberdades e direitos em qualquer circunstância. A História do Cineclubismo, que nunca foi escrita, é também uma longa trajetória de exclusão, abandono e perseguição" (traducción propia).

[171] También el cineclubista Diogo Gomes dos Santos realizó una revisión histórica de la actividad en "Cineclubes brasileiros, em rápida panoramica", en línea https://diogo-dossantos.blogspot.com (post del 04/11/2017; acceso 18/08/2018). En la revista *Tiempo de Cine*, Carlos Vieira escribió una historia del cineclubismo en Brasil, sus revistas y las principales entidades dedicadas a la difusión y conservación de cine arte. Ver Vieira, C. "Cultura cinematográfica en Brasil", *Tiempo de Cine*, 2, septiembre 1960, pág. 32.

[172] "Com o desenvolvimento do cinema, a consolidação de sua linguagem e a *domesticação* de um público *passivo*, o cineclube se consolidou como uma forma de resistência à alienação e como base para a criação de um cinema alternativo aquele que servia principalmente para a sua sujeição e exploração. A história do cineclubismo é concomitante e parte integrante da história do cinema. A instituição do cineclube se consolida –e é marginalizada– com a institucionalização do cinema" (traducción propia; las itálicas pertenecen al original).

[173] Formado por un grupo de habitués de los cines Iris y Pátria que se reunían en la casa del coleccionista de films Álvaro Rocha. Los participantes de estos encuentros formaron parte de todas las publicaciones especializadas que circularon desde los años veinte, en especial *Cinearte*.

[174] Se inscribió en la tradición cinéfila de los años veinte y tuvo gran repercusión en el ambiente cultural carioca ya que reunió a figuras prestigiosas del momento. Intervino en las polémicas de la época –como el advenimiento del sonido– y llevó a Brasil obras desconocidas hasta entonces, como las del expresionismo alemán o los films soviéticos. Publicó la revista *O Fã*, de la cual editó nueve números durante dos años.

Clube de Cinema de São Paulo[175] (1940). Entre 1948 y 1952 surgieron cineclubes en Porto Alegre, Fortaleza, Salvador, Florianópolis, Río de Janeiro y Belo Horizonte, con el impulso de críticos de cine como Alex Vianny, Walter da Silveira, Moniz Giana, Cyro Siqueira y Darcy Costa, entre otros.

En forma paralela, se desarrolló el cineclubismo católico, a partir de una misión francesa de la iglesia que llegó a Brasil en 1952 para estimular la formación de cineclubes que ejercieron gran influencia en la década del sesenta. En ese sentido, Marina Da Costa Campos (2017) hace hincapié en los aspectos formativos y pedagógicos de las diversas prácticas realizadas en el marco del cineclub en tanto que espacio alternativo de exhibición de films y debate, lo que constituye una actividad educativa.

> Por ejemplo: la Iglesia Católica comprende al cine, entre 1920 y 1960, como una experiencia educativa en la cual es posible tratar aspectos morales a ser seguidos o no de acuerdo con su ortodoxia. A partir de los años 1960 ella, junto a los movimientos sociales, va a presentar otras formas de participación, algunas de mayor compromiso político. Es preciso resaltar también que gran parte de los cineastas tanto brasileños como de otros países proviene de esa experiencia cineclubista, como Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, León Hirszman, Jean-Claude Bernardet, junto con otros directores, críticos, etc. (Da Costa Campos, 2017: 118)[176]

Como las argentinas, las entidades brasileñas también tuvieron un gran espíritu asociativo, dictado por la necesidad de circulación e intercambio de los films, como puede verse en la fundación del Centro dos Cineclubes de São Paulo (1956) y la Federacão de Cineclubes do Rio de Janeiro (1958). En 1959 se realizó la Primeira Jornada dos Cineclubes Brasileiros; a lo largo de la década del sesenta se crearon federaciones de cineclubes en distintas regiones y se fundó el Conselho Nacional de Cineclubes (CNC).

Cuando sucedió el golpe de Estado en 1964, punto de partida de una larga dictadura militar que se extendió hasta 1985, el movimiento cineclubista estaba dividido entre entidades católicas y estudiantiles de izquierda. En el nuevo escenario político la iglesia abandonó paulatinamente el apoyo a la actividad y fueron las organizaciones estudiantiles quienes las utilizaron para articular la resistencia al régimen. A partir de 1968, los cineclubes pasaron a

---

[175] Fundado por Luís de Almeida Salles fue clausurado durante la dictadura del Estado Novo y resurgió en 1946 con la incorporación de Paulo Emílio Soares, una figura influyente en la escena cineclubista internacional de posguerra (esta organización fue la base para la Fundacão Cinemateca Brasileira en 1957).

[176] "Por exemplo: a Igreja Católica compreende o cinema, entre 1920 e 1960, como uma experiência educativa na qual é possível tratar aspectos morais a serem seguidos ou não, de acordo com sua ortodoxia, e a partir dos anos 1960 ela, junto dos movimentos sociais, vai apresentar outras formas de participação, algumas de mais engajamento político. É preciso ressaltar também que grande parte dos cineastas tanto brasileiros como de outros países é oriunda dessa experiência cineclubista, como Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Jean-Claude Bernardet, entre outros, além de diretores, críticos etc." (traducción propia).

ser perseguidos, se estableció la censura previa y se desmantelaron todas las entidades. Macedo calcula que entonces existían cerca de 300 cineclubes, agrupados en seis federaciones regionales afiliadas al CNC; pero en 1969 no quedaba más que una docena en funcionamiento y solo sobrevivió el Centro de Cineclubes de São Paulo, con una actividad reducida.

2.3 Uruguay: cineístas amateurs, concursos y festivales

El caso uruguayo nos resulta especialmente relevante, dado que los vínculos entre los círculos cinéfilos de ambas orillas siempre fueron estrechos y transitaron episodios de colaboración y competencia. Pese a no contar con un sistema de producción industrial desarrollado, como Argentina, Brasil y México, Uruguay tuvo una sólida cultura cinematográfica que dio lugar primero al cine amateur y más tarde, al cine político. En 1953 la Federación Uruguaya de Cineclubes reunía a 17 entidades, lo que implica una dimensión nacional, más allá de la centralidad de las instituciones con base en Montevideo (Silveira, 2019). Mariana Amieva Collado (2017) reconstruyó los vínculos entre cineclubismo, crítica y cine amateur en Uruguay con la hipótesis de que fueron actividades, prácticas y actores que compartieron una serie de circuitos comunes. En ese recorrido destaca la organización del Primer Concurso Cinematográfico de Aficionados, organizado por Cine Club del Uruguay en 1949. En ese momento, el cine comercial de los años treinta y cuarenta era menospreciado, y la apuesta era por los independientes y el paso reducido de 16 mm que no llegaba al público pero expresaba la cultura cinematográfica. Así se lo expresaba, por ejemplo, en las notas de José Carlos Álvarez, crítico del diario *La mañana*, que integró el núcleo original de Cine Club del Uruguay.

> Este cine que se describe como "independiente" producido por "cineístas", o como "amateur", provenía principalmente del entorno cineclubista, producido bajo el estímulo y el amparo de los concursos que organizaron los dos principales cineclubes del país: Cine Club del Uruguay y sus concursos para aficionados a partir de 1949, y Cine Universitario y sus concursos de Cine Relámpago a partir de 1951. Luego, en 1954, se va a sumar el Concurso de Cine Nacional organizado por el Departamento de Cine Arte del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE) en relación a su Festival Internacional de Cine Documental y Experimental. (Amieva Collado, 2017: 145)

Se trata de un movimiento que, hacia mediados de los sesenta, ya transitaba un fin de ciclo, en el marco de un panorama sombrío para el cine industrial y también para las producciones alternativas independientes. El ya mencionado José Carlos Álvarez realizó un balance publicado en la revista argentina *Tiempo de Cine* donde consideraba que, hacia 1964,

los concursos antes exitosos mostraban signos de agotamiento. Esta opinión era compartida por buena parte de la crítica. Amieva Collado concluye que el cine amateur y sus intentos fallidos por consolidar una práctica cinematográfica con pretensiones artísticas no consiguieron la inserción que va a lograr luego el cine político uruguayo al calor de la intervención militante.

En este sentido destaca que los términos "amateur/aficionado" irrumpen en los documentos escritos que surgen de los grupos cineclubistas entre 1948 y 1951: "En líneas generales estos términos pasan a ser considerados dentro de un camino que se entendía como lógico y que vinculaba las prácticas que desarrollaban como espectadores y propulsores de la 'cultura cinematográfica' con el salto a la realización" (Amieva Collado, 2017: 148).

También en el caso uruguayo encontramos que las actividades de los cineclubes, además de la programación de films alternativos a los del circuito comercial siguiendo la producción de vanguardia europea, incluyeron la edición de publicaciones periódicas como una parte indisoluble de sus actividades de construcción y difusión de una cultura cinematográfica. Desde esas revistas se promovió un cine por fuera de los formatos industriales de producción y circulación, como una de las funciones centrales del cineclub.

> El Cine Club del Uruguay comienza a editar su revista *Cine Club* aún antes de comenzar con sus actividades de programación de filmes. Allí encontramos textos que nos muestran que la alternativa de un cine amateur como camino más válido hacia la constitución de un cine nacional formaba parte de una agenda programática desde los inicios. Ese cine que luego se reconoce y valora, primero se sueña y se diseña. Estas fuentes nos muestran una práctica de realización no como consecuencia de las prácticas como espectadores, sino como un continuo indisociable. (Amieva Collado, 2017: 149)

El cineclub encara la organización de concursos cinematográficos para apoyar el desarrollo del cine amateur y estimular a los aficionados locales, como una forma de contribuir con el cine nacional. De hecho muchos de los integrantes del cineclub se convirtieron en realizadores notorios durante la década siguiente. La introducción de la primera revista *Cine Club* hablaba de este modo sobre las metas que se proponía para el ciclo del año 1948:

> Propender a la divulgación y comprensión del cine considerado exclusivamente como actividad artística, tal es la consigna que nos hemos fijado buscando desarrollar al mismo tiempo en el público las aptitudes necesarias para captar, a través de sus particulares medios de expresión, los valores estéticos que son específicos del cine. (citado en López Ruiz, 2010: 45)

Cine Universitario, en cierta forma rival de Cine Club del Uruguay, organizó también sus propios concursos en la misma línea y con una gran convocatoria. En sus bases se

reiteraban referencias al neorrealismo italiano y se citaba a Joris Ivens[177] haciendo explícito el rol activo de los cineclubes en la producción de films, lo cual resultaba de utilidad para criticar las posiciones consideradas esteticistas de la otra entidad:

> Creo que, aparte de lo que pueda hacer un gobierno como protección a una cinematografía naciente, es necesario que los jóvenes comiencen a filmar todo lo que ven, todo lo que le interesa a la vida de su pueblo. No olviden a los films de 16 mm. Con ellos se puede hacer excelente cinematografía. Ustedes tienen cineclubes: es necesario que estos aúnen a su actividad pasiva de exhibidores de clásicos del cine, la experiencia viva de la filmación. Y sobre todo, que no se pongan a hacer intentos esteticistas antes de hacer experiencias más directas, más cotidianas. (Ivens, J., en *Cine Universitario*, 1951, citado en Amieva Collado, 2017: 152-153)

El cineclubismo uruguayo cultivó importantes vínculos internacionales, especialmente con el movimiento argentino y en particular con Gente de Cine y su fundador Rolando Fustiñana, junto con otras personalidades del cine europeo y latinoamericano. También en relación con la crítica de cine existieron importantes lazos entre quienes desarrollaron la actividad a ambos márgenes del Río de la Plata. Más allá del rol pionero de Horacio Quiroga –a quien ya mencionamos por su rol en los medios gráficos argentinos–, se destaca la figura de René Arturo Despouy y su labor en *Cine Radio Actualidad*, la revista que fundó en 1936, por:

> (…) haber sacado a la crítica cinematográfica de los comentarios pseudo publicitarios a pedido de los exhibidores y mantener, no solo la independencia de criterio, sino el haber visto la necesidad de brindar información que se salga de los parámetros *star system* con los que se quería vender el producto (…) Hablaba de los argumentos, claro, pero también daba cuenta de los estilos y de las formas de producción, de los contextos de recepción de la obra y de la forma que tenemos nosotros los espectadores de relacionarnos con ella con una prosa ligera, relajada, bastante jocosa, llena de ironías y sarcasmos, pero que tenía la extraña capacidad de reírse primero de él mismo, de no tomarse demasiado en serio, ni a él ni al tema del que estaba escribiendo, ya que en definitiva eran sólo películas". (Amieva Collado, 2010b: 30-31)

También en esta revista escribió sus primeros textos Homero Alsina Thevenet (HAT), figura ineludible de la crítica rioplatense cuya influencia llegará a Buenos Aires en los sesenta, donde se convertirá en un referente de la prensa cinematográfica de la época. HAT comenzó su carrera en Montevideo en el semanario *Marcha* (entre 1945 y 1952),[178] luego colaboró en la revista *Film* (editada por Cine Universitario) y más tarde dirigió la sección de

[177] Joris Ivens (1898-1989) fue un documentalista holandés con una impronta marcadamente política y militante, que tuvo una gran influencia en América Latina desde la década del sesenta, cuando realizó films en Cuba y en Chile.

[178] Coincidió en este espacio con otras figuras de la denominada Generación del 45, que incluyó a Juan Carlos Onetti, Mario Benedetti, Emir Rodríguez Monegal, Ángel Rama, Carlos Real de Azúa, Carlos Maggi, Hugo Alfaro y Carlos Martínez Moreno, entre otros (Solís, 2012).

Espectáculos del diario *El País;* muchas de sus críticas fueron compiladas en su libro *Crónicas de Cine*.

En 1952, en el Segundo Festival de Punta del Este, fue uno de los testigos de la irrupción de la obra de Ingmar Bergman y se convirtió en una suerte de descubridor del director sueco, al realizar la que suele considerarse –aunque no unánimemente– como la primera nota sobre el mismo escrita fuera de Suecia.[179] Ese año también se fundó la Asociación de Críticos Cinematográficos del Uruguay, de la cual fue el primer presidente. A partir de 1965 se instaló en Buenos Aires, donde compartió experiencias con la nueva generación de cineastas y críticos. La figura de HAT marca el momento de oro de la crítica en Uruguay, ya que se lo consideró pionero, modelo y docente de varias generaciones. Junto con otros como José Carlos Álvarez, Walter Dassori, Giselda Zani o, más adelante, Manuel Martínez Carril, contribuyó a consolidar la percepción de Uruguay como "país de críticos".[180]

2.3.1 El Festival del SODRE

En el escenario montevideano de los años cincuenta y sesenta tuvo un rol central el Festival de Cine Documental y Experimental organizado por el Departamento de Cine Arte del Servicio Oficial de Difusión Radiotelevisión y Espectáculos (SODRE) entre 1954 y 1971.[181] Este Departamento había sido fundado en 1943 por Danilo Trelles y desde entonces organizaba ciclos y retrospectivas haciendo foco en el cine dejado de lado por el circuito comercial. Lo guiaba la idea de un cine con finalidad social, con la figura del documentalista John Grierson[182] como faro. Además de las proyecciones en su Auditorio, también realizó iniciativas conjuntas con instituciones educativas y giras por todo el país, con el objetivo de formar espectadores para el cine valorado por la institución.

---

[179] Como veremos más adelante, este lugar inaugural está en disputa, ya que el argentino Alejandro Saderman afirma haber sido él quien escribió la primera nota sobre Bergman en la revista *Gente de Cine*, después de haber concurrido al mismo Festival de Punta del Este en 1952.

[180] Sobre los orígenes y mitos fundadores de la cultura cinematográfica en Uruguay, los pioneros de la crítica y el movimiento cineclubista de la década de 1940, ver también Silveira (2019).

[181] La revista uruguaya *33 Cines* dedicó su segundo número (2010) a reconstruir la historia de este Festival que se realizó en 1954, 1956, 1958, 1960, 1962, 1965, 1967 y 1971. También se pueden encontrar otros análisis sobre este evento en el dossier "Encuentros en los márgenes: festivales de cine y documental latinoamericano" (Amieva y Peirano eds.), *Cine Documental*, Buenos Aires, Nº18, 2018, en línea http://revista.cinedocumental.com.ar/indice-18/ (acceso 28/01/2019).

[182] John Grierson (1898-1972) fue uno de los primeros y más influyentes documentalistas de la historia del cine. De origen escocés, estudió Comunicación y Audiovisuales en la Universidad de Glasgow. En 1938 fue invitado por el Gobierno de Canadá, donde creó la comisión nacional de films, que luego se transformó en la Junta Nacional Fílmica del Canadá.

Con ese antecedente se creó el Festival –con Jorge A. Arteaga como programador– que excluyó el formato hegemónico del largometraje de ficción en su programación, compuesta de cortos publicitarios, documentales científicos, etnográficos, pedagógicos, de viajes y de animación.

> La abrumadora cantidad de películas, que sobrepasan a la capacidad de la crítica para discernir la paja del trigo, tiene su motivo en la propia forma de organización del festival ya que su principal arraigo es la diplomacia. Como constantemente nos recuerdan las fuentes, este evento está dirigido a todas las naciones que tengan relaciones diplomáticas con Uruguay. (Amieva Collado, 2010a: 12)

El Festival fue ocasión para la visita de importantes documentalistas como Arne Suckdorff y John Grierson, Norman McLaren, del *National Film Board* de Canadá, y presencias latinoamericanas como Nelson Pereira Dos Santos, Fernando Birri, Jorge Ruiz y Leopoldo Torre Nilsson. En 1958 fue sede del Primer Encuentro de Cineístas Latinoamericanos Independientes, con la participación de varios de los ya mencionados y otros que encarnaron la renovación de la cinematografía del período como el argentino Simón Feldman. Ese fue también el año de la visita de Grierson.[183] En 1960 Birri presentó *Tire Dié*, realización del Instituto de Cinematografía de la Escuela Documental de Santa Fe (también llevaría *Los inundados* a la edición de 1962) y León Ferrari, *La primera fundación de Buenos Aires*, producida sobre dibujos de Oski.

Las críticas en la prensa uruguaya, hacia 1960, tienen un "aire cuestionador a las actividades del SODRE como institución estatal; se comienza a manifestar una disputa dentro de ese campo en formación entre 'el estado' y algunas instituciones de la 'sociedad civil' como las cinematecas y cineclubes" (Amieva Collado, 2010a: 17). Se cuestionaban la forma de selección de los films, los criterios de premiación y los usos de recursos estatales para la formación de públicos y el fomento del cine local. En ese momento, los méritos del departamento de Cine Arte y del Festival mismo comienzan a ser cosa del pasado, en un presente en el cual los cineclubes resultaban espacios más interesantes.

---

[183] Como lo han señalado Mariano Mestman y María Luisa Ortega (2012), desde los años cincuenta el Festival o las temporadas del SODRE incluyeron films del documental británico de los treinta o posteriores, del *National Film Board* canadiense, ambos de algún modo creados por el cineasta escocés. El catálogo del Festival de 1956 aludía de modo explícito a Grierson como orientador del proyecto cinematográfico del SODRE. De este modo, su presencia en 1958 y el encuentro con quienes serían cineastas claves de los nuevos cines de la región en los años sucesivos, sin duda colaboró a que el Congreso de Cineastas realizado en paralelo al Festival se configurase en un hito del llamado Nuevo Cine Latinoamericano: "La presencia de Grierson en Montevideo fue seguida con la misma admiración y simpatía demostrada por jóvenes cineastas, cinéfilos y público que asistieron a las conferencias de prensa o a sendos homenajes organizados por Cine Club Uruguay y Cine Universitario".

En relación con el Festival, la crítica y la prensa funcionaron como discursos legitimadores e instauradores de opinión transformándose en uno de los pilares fundamentales de la institucionalización del repertorio cinematográfico (Olivera Mazzini y Marrero Castro, 2010). Al abordar la repercusión del Festival en la prensa se encuentra que:

> (…) el tono sarcástico, la ironía y la agudeza son algunos de los elementos constitutivos del estilo periodístico, inseparables de la mirada crítica que asumen como lugar de enunciación. El estilo de los periodistas más destacados suele configurarse desde el conocimiento cabal de la situación cinematográfica nacional e internacional: no sólo establecen vínculos analíticos y comparativos con films extranjeros sino que también realizan una valoración del Festival teniendo en cuenta festivales internacionales. (Olivera Mazzini y Marrero Castro, 2010: 33)[184]

En los textos periodísticos abundaban los conocimientos propios de la cinefilia y la intelectualidad de la época, generando expectativas que frecuentemente resultaban frustradas por el evento. Los críticos establecían así un canon normativo para el "buen cine" a la vez que consolidaban el propio campo de la crítica local.[185] En función de este análisis, Olivera Mazzini y Marrero Castro (2010) sitúan a la prensa cinematográfica en el marco del periodismo cultural, cuyo máximo exponente local y de alcance latinoamericano fue la revista *Marcha*, para caracterizar a un lector que demandaba cierto rigor y nivel a la hora de realizar la crítica de un evento cultural. En este sentido, las críticas también señalaban los recurrentes problemas organizativos y la ausencia de un equipo de preselección de los films –hasta 1967– que redundaba en una programación de calidad despareja, pese a lo cual se valoraba la existencia del Festival y los concursos. Las relaciones entre el SODRE como institución estatal y la prensa se fueron tensando hacia el fin del período, cuando aparecieron reclamos vinculados con la falta de lazos entre el Festival y los cineclubes –que a diferencia de éste realizaban actividades sostenidas todo el año– o con la censura.[186] Premios desiertos o adjudicados por compromisos con entes e instituciones que financiaban el evento daban cuenta de la caída del nivel, lo que era cuestionado por la crítica a partir de las categorías de "cine de aficionados" y "cine de viejos", utilizadas para referirse a la producción local.

---

[184] Se refieren a Homero Alsina Thevenet, Manuel Martínez Carril, José Carlos Álvarez, José Wainer, Jorge Abbondanza, Osvaldo Saratsola, Milton Andrade, Julio Rodríguez Cravea y Carlos Arroyo.

[185] En este sentido se ha señalado que la crítica de cine uruguaya tuvo un rol fundamental en la integración del campo audiovisual: "La famosa *cultura cinematográfica uruguaya* ha sido una referencia casi obligatoria en todo relato o *racconto* que vincule los términos *cine* y *Uruguay*. Esa centralidad que por mucho tiempo se le ha dado al lugar de la crítica está otorgada por esos mismos actores que se asumen como parte del legado de la generación crítica y, por extensión, hacen suya la idea de un *Uruguay, país de críticos*, dando por sentado que no hay una producción cinematográfica valorable y lo único que destacar son los años gloriosos de la crítica cinematográfica" (Amieva, 2016:189; las itálicas pertenecen al original).

[186] Un tipo de intervención crítica que extiende su análisis a las políticas públicas orientadas al cine, que también encontraremos más adelante cuando analicemos las revistas argentinas *Gente de Cine* y *Tiempo de Cine*.

Conclusiones

A lo largo de este capítulo presentamos las diversas formas que adoptaron las asociaciones cinéfilas pioneras en la Argentina y en algunos países de América Latina. Este recorrido nos permitió dar cuenta del modo temprano en que la cinefilia erudita llegó a la región, en diálogo con las experiencias europeas centradas en el cine de vanguardia. Retomando la clasificación propuesta por Raymond Williams (1994: 65) para las formaciones culturales, según su organización interna, vemos que la mayoría de los cineclubes relevados en este capítulo comienzan sus actividades ubicándose en el tercero de los tipos que identifica: no se basan en una afiliación formal ni en una manifestación colectiva pública continuada, pero sí existe una asociación consciente o identificación grupal. Es interesante notar que aquellos que se consolidan y sostienen en el tiempo pasan a pertenecer al tipo uno: incorporan mecanismos de afiliación formal de sus miembros, con modalidades diversas de autoridad o decisión interna, y de constitución y elección.

En lo que respecta a las relaciones que establecen con otras organizaciones del mismo campo o con la sociedad en general, el cineclubismo supone una especialización, en tanto promueve un tipo particular de arte cinematográfico; lo hace desde una posición alternativa, que se expresa en el aporte de medios para la producción, exposición o publicación de algunos tipos de obras que las instituciones existentes tienden a excluir; y de oposición activa frente a las instituciones establecidas y las condiciones generales que éstas imponen a la circulación de films.

En la Argentina, la ciudad de Buenos Aires fue pionera en el surgimiento de formaciones culturales que, desde fines de la década del veinte, se nuclearon alrededor del cine y auspiciaron proyecciones, publicaciones y actividades pedagógicas que sentaron la base para emprendimientos futuros. El éxito de estos grupos inspiró también el desarrollo de circuitos comerciales de salas de cine arte, así como de distribuidoras de films procedentes de cinematografías periféricas como la soviética o la de los países de Europa del Este, que no encontraban cabida en las salas comerciales. Paradójicamente, el éxito de estas salas fue considerado una de las razones de la decadencia del formato del cineclub hacia fines de los sesenta y principios de los setenta.

Es preciso señalar que este fenómeno no se repitió de igual modo en las ciudades del interior del país que habían desarrollado una intensa actividad cineclubista desde los años cincuenta. Tanto en el conurbano e interior de la provincia de Buenos Aires, como en distintas provincias argentinas –de las cuales destacamos los casos de Mendoza, Santa Fe y Córdoba

como los más relevantes–, el cineclub siguió siendo el principal canal de consumo de cine independiente y artístico, nacional y extranjero. Más aun, los cineclubes tuvieron un rol protagónico en la institucionalización de los estudios teórico-prácticos de cine en universidades nacionales, como lo demuestran los casos de la Universidad del Litoral y la Universidad Nacional de Córdoba, pioneras de la enseñanza en el tema a nivel nacional, junto con la Universidad de La Plata en la provincia de Buenos Aires.

En la segunda parte del capítulo desarrollamos la emergencia y desarrollo del movimiento cineclubista en algunos países de América Latina donde tuvo especial relevancia. Los casos de México y Brasil son de gran importancia en este recorrido dado que, junto con la Argentina, desarrollaron un cine industrial propio desde la década del treinta; y fueron también escenario y protagonistas de la renovación estética que se produjo a nivel internacional, durante la segunda posguerra. El rol de redes internacionales, embajadas europeas, universidades e instituciones como la Iglesia Católica resulta clave para comprender el surgimiento y expansión de la actividad cineclubistíca.

El caso de Uruguay es de particular interés para nuestro trabajo dado que, si bien no fue un país que desarrollara contemporáneamente una actividad productora significativa, sí se destacó como un importante polo del cine amateur –con concursos y festivales– y de la crítica cinematográfica, cuyas figuras pioneras fueron relevantes para el campo de la escritura sobre cine en la Argentina. Junto con Buenos Aires, la ciudad de Montevideo conformó una cinefilia rioplatense de características propias.

En el siguiente capítulo estudiaremos la influencia de las nuevas formas de la prensa cinematográfica en las décadas del cuarenta y cincuenta en la Argentina. Y veremos cómo una nueva generación crítica fue el marco para el surgimiento del cineclub porteño Gente de Cine, entidad clave en la conformación de instituciones y redes vinculadas con la conservación, difusión y crítica cinematográficas.

SEGUNDA PARTE

CINECLUBES, CRÍTICA Y REVISTAS DE CINE EN LA CIUDAD DE BUENOS AIRES (1942-1968)

CAPÍTULO 4

LA CINEFILIA EN LA ARGENTINA PERONISTA Y DESPUÉS… GENTE DE CINE: MUCHO MÁS QUE UN CINECLUB

Introducción

Los cineclubes fueron claves en la conformación de la cinefilia, esa *estructura del sentir* con dimensiones subjetivas y a la vez sociales que condensó un modo particular de vincularse con el cine pasional y, a la vez, analíticamente. La extensa red que se desarrolló en el país tuvo su punto de partida en la ciudad de Buenos Aires, a instancias de una entidad formada por periodistas especializados y coleccionistas. El cineclub Gente de Cine, cuya historia reconstruiremos en este capítulo, fue fundado por el periodista Andrés Rolando "Roland" Fustiñana y estuvo activo entre 1942 y 1965. Esta entidad tuvo un rol fundamental en la constitución de instituciones claves para la cultura cinematográfica local, como la Cinemateca Argentina (1949), la Federación Argentina de Cineclubes (1955) y el Museo del Cine Argentino de Buenos Aires (1971).

Para caracterizar a esta asociación situaremos su emergencia y consolidación en el contexto de las políticas culturales de los gobiernos peronistas (1946-1955), haciendo foco en las dirigidas a la industria cinematográfica. Se trata de un período en el que se instauraron una serie de medidas proteccionistas de la producción nacional por parte del Estado, al tiempo que se establecieron restricciones a la exhibición de películas extranjeras. Esta última disposición –junto con las prácticas de censura– fue ampliamente resistida por el sector de la crítica más cinéfilo y sus circuitos alternativos de exhibición. En ese marco, también daremos cuenta de las nuevas formas que fue adoptando la prensa especializada en publicaciones de diverso tipo, así como del relevante rol que una nueva generación de periodistas cinematográficos tuvo en la conformación y sostenimiento de los cineclubes, como gestores y difusores de sus actividades entre un público en aumento.

En la segunda parte del capítulo describiremos el modo en que Gente de Cine se constituyó como un lugar clave para la formación de espectadores que buscaban opciones por fuera del circuito comercial de exhibición, al proponerse como espacio de reunión y discusión para cinéfilos y también para una nueva generación de cineastas, en un contexto local en el

cual la cinematografía distaba de ser innovadora. Entre los socios más jóvenes de este cineclub se encontraban quienes luego serían los futuros realizadores y críticos del cine argentino, y fue también en su seno que se organizaron algunos de los primeros cursos de realización cinematográfica. Finalmente, destacaremos la importancia de la figura de Roland para la historia del cineclubismo local y su rol en la creación de redes e instituciones relevantes en el campo de la preservación y difusión del cine arte.

1. El contexto político cultural

El período que va de 1930 a 1955 ha sido caracterizado como el de mayor auge de la industria cultural en el país. Fue una época de gran prosperidad de la industria editorial, durante la cual se fundaron los principales sellos locales productores de libros, aumentaron las obras registradas y los tirajes anuales de ejemplares, debido en parte al colapso de la industria editorial española durante la Guerra Civil. Esta circunstancia fue aprovechada por el sector productivo nacional para dominar el mercado interno y acceder al mercado español, así como para incursionar en las plazas hispanoparlantes de América Latina, convirtiendo al libro en una importante exportación no tradicional productora de divisas, particularmente entre 1942 y 1947. También las revistas de historietas, la producción discográfica relacionada con el tango y el cine de producción nacional se afianzaron en los mercados latinoamericanos, en un proceso que comenzó a revertirse y decaer en la década del cincuenta (Rivera, 1998).

Durante este período, como vimos en el capítulo 2, el cine constituyó también un campo propicio para los escritores y la literatura, ya que muchos de los films realizados fueron adaptaciones de obras literarias y teatrales, tanto locales como extranjeras. Durante estos años prósperos, la industria cinematográfica local convocó a muchos escritores que encontraron en el medio una forma de expresión y una vía de profesionalización tentadora, a la par que se extendía la escritura sobre cine en medios gráficos, tanto en clave periodística como costumbrista.

De acuerdo con Flavia Fiorucci (2011) se pueden distinguir dos etapas en la política cultural del peronismo. Durante los primeros años, el Estado buscó ampliar canales institucionales para intervenir sobre el campo y cooptar a la intelectualidad, que había rechazado tempranamente al peronismo por considerarlo una forma de fascismo. Pero los objetivos de una recientemente creada Subsecretaría de Cultura entraron en tensión con el funcionamiento independiente del campo intelectual. A partir de 1950, durante la segunda

presidencia de Perón, el gobierno fue abandonando la política de cooptación para privilegiar la censura y el enfrentamiento con los miembros e instituciones del campo. En esta segunda etapa se redoblaron los controles sobre la sociedad civil y la oposición política.

> La Subsecretaría de Cultura tenía como función primaria definir la política cultural oficial tanto en relación con los consumidores como con los creadores culturales; es decir que buscaba explícitamente intervenir sobre el campo intelectual y disponer de aquello que debería considerarse cultura legítima. (Fiorucci, 2011: 29)

En 1948, como consecuencia de contactos entre artistas, escritores y reparticiones culturales oficiales, y ante la precariedad económica del sector, se creó la Junta Nacional de Intelectuales, dependiente de la Subsecretaría de Cultura, con la función de promover la investigación y la creación literaria, artística, científica y técnica, así como la preservación y difusión de patrimonios y manifestaciones culturales. Esta Junta redactó un proyecto (frustrado) de Estatuto del Trabajador Intelectual que despertó grandes expectativas (y también controversias) entre las asociaciones profesionales liberales como la Sociedad Argentina de Escritores. Su criterio proteccionista aseguraba compras estatales de ediciones nacionales, imponía obligaciones económicas a editores y libreros, y regulaba el pago del trabajo en medios de prensa. Pese a las promesas de respeto a la libertad de creación, una buena parte de la intelectualidad local se mostró desconfiada. Si bien el proyecto se basaba en extender a los sectores intelectuales los beneficios de la reforma social peronista, también abría la puerta a la censura y el aumento de los controles: “La intelectualidad antiperonista no vio, no quiso ver, o simplemente no creyó en los ánimos pacificadores. Por el contrario, interpretó el proyecto como un ataque directo a la autonomía del campo intelectual” (Fiorucci, 2011: 38). Al autoexcluirse, los intelectuales liberales vaciaron de legitimidad a la Junta como instrumento regulador y se cerraron las instancias de diálogo entre el Estado y los escritores opositores. Frente a numerosas iniciativas gubernamentales de apoyo y promoción a la cultura y la investigación –caracterizadas por Fiorucci como una convivencia de estrategias irreconciliables– el campo intelectual mantuvo una organización que le permitió desarticular los proyectos estatales que intentaron regular su funcionamiento.

Es de destacar que ni la radio ni el cine fueron parte de los proyectos de las áreas oficiales que orientaban la política cultural, lo cual es atribuido por Fiorucci a una mirada tradicional y conservadora de las prácticas artísticas, que no contemplaba la inclusión de los medios de comunicación en la misma categoría que el teatro o las artes plásticas. Como veremos a continuación, fueron otros los organismos que se encargaron de las políticas vinculadas con la actividad cinematográfica, desde una perspectiva que combinó políticas de

apoyo a la industria con limitaciones a la libertad de expresión. En este campo, las iniciativas del gobierno peronista sí lograron un eco positivo entre los productores culturales y recibieron apoyo de sectores importantes de la prensa cinematográfica.

1.1 La política cinematográfica del peronismo: proteccionismo, fomento y control

La investigación de Clara Kriger sobre el cine en el período de los gobiernos peronistas (1946-1955) da cuenta de una continuidad con las tempranas intervenciones del Estado en el universo de la producción, distribución y exhibición de films, con el doble objetivo de regular la actividad y proteger al público, desde una perspectiva moral: "La política cinematográfica del período tuvo gran importancia en el desarrollo de la actividad industrial. Leyes, regulaciones y medidas proteccionistas que se destinaron al sector fomentaron relaciones dinámicas con los integrantes del campo pero no resultaron en un control sobre argumentos o formatos de los films" (Kriger, 2009: 10).[187]

Al estudiar el entretejido de leyes, discursos y acciones de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa de la Nación (SIP; desde 1954, Secretaría de Prensa y Difusión), así como las conductas de las asociaciones que reunían a los sectores involucrados, para observar el funcionamiento de los distintos sectores del campo cinematográfico, Kriger encuentra que las negociaciones que tuvieron lugar implicaron acuerdos, resistencias y sometimientos. Su indagación la lleva a concluir que el gobierno peronista benefició a la cinematografía nacional y que la industria, sin expresar firmes compromisos políticos, fue a la par de un gobierno que la favorecía notoriamente, expresando su apoyo a los eventos organizados por la Secretaría, como el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en 1954.[188]

Las regulaciones estatales provocaron aceptación y rechazos por parte de los distintos actores del campo (que se expresaron frecuentemente tanto en la prensa sectorial como en la especializada), pero fueron determinantes para el desarrollo industrial y artístico de la cinematografía local. En 1943, en el marco del gobierno militar encabezado primero por Pedro Ramírez y luego por Edelmiro Farrel, se creó la Dirección General de Espectáculos

[187] En su trabajo, Kriger discute la habitual asociación directa entre el cine de la época, la propaganda partidaria y la censura política, sosteniendo que si bien esto puede ser pertinente para los documentales del período (noticieros, cortos y mediometrajes institucionales que formaron parte de una política comunicacional de Estado orientada a difundir y promocionar actos de gobierno y propaganda política explícita del partido) no ocurrió lo mismo en los largos de ficción, que se produjeron en gran cantidad sin que se registren en ellos menciones explícitas al gobierno ni los rituales peronistas.

[188] En el capítulo 5 profundizaremos el análisis sobre la importancia del Festival Internacional de Mar del Plata de 1954 y sus ecos en la prensa especializada.

Públicos, dependiente de la SIP, que absorbió la estructura y funciones del Instituto Cinematográfico del Estado.[189] En el marco de los coletazos de la segunda guerra mundial, los sectores productivos percibían al Estado como una solución y le otorgaban la responsabilidad de acelerar la industrialización; una lógica a la cual las empresas cinematográficas no eran ajenas. El principal problema del sector era la escasez de película virgen, que afectó a todos los países pero especialmente a la Argentina, a raíz del boicot que sufrió por parte de los Estados Unidos en respuesta a la posición neutral que sostuvo el país ante el conflicto bélico, hasta marzo de 1945. Esto afectaba la producción de películas nacionales y volcaba el mercado hispanoparlante a favor de México.

Por otra parte, al interior del campo cinematográfico se libraba una disputa entre los estudios, cuyo negocio se basaba en expandir la producción nacional, y los exhibidores –alineados con los distribuidores– a los que el cine estadounidense dejaba ganancias seguras. En 1944, la Asociación de Productores de Películas Argentinas (APPA) le pidió al nuevo organismo regulador estatal que interviniera en el conflicto con los exhibidores, a quienes acusaban de quedarse con las ganancias producidas por el cine argentino sin hacer inversiones ni correr riesgos, ya que pagaban un precio fijo por las películas. Los productores –con el apoyo de directores, actores, guionistas y técnicos– reclamaban una norma que estableciera la exhibición obligatoria de films nacionales en salas de primera línea o de estreno, así como en el resto de las salas de Capital Federal y el interior del país. También pedían trabajar a un porcentaje del 40% de las entradas vendidas. Los exhibidores respondieron con una agresiva solicitada en los diarios y la APPA publicó otra en la revista *Cine Productor*, donde denunciaba el excesivo afán de lucro de los exhibidores. Es significativo el hecho de que, en el marco de esta tensión, ambos sectores intentaran presionar al Estado a través de las publicaciones que los representaban.

Luego de una visita del presidente Farrell y Perón –entonces secretario de Trabajo y Previsión– a Argentina Sono Film, la Secretaría se ocupó del tema y el Poder Ejecutivo dictó el decreto 21.344 que obligaba a exhibir cine nacional, fijando frecuencias, días y porcentaje de las entradas a pagar.[190] En 1945, en medio de reclamos de los exhibidores ante la escasez

[189] Como mencionamos en el capítulo 2, en 1933 se creó el Instituto Cinematográfico Argentino, dirigido por Carlos Alberto Pessano (director de la revista *Cinegraf*) y presidido por el senador conservador Matías Sánchez Sorondo. De ideas nacionalistas y católicas, ambos creían que el Estado debía proteger a las masas del consumo cinematográfico y prevenir acerca de los peligros que podía conllevar. También se preocuparon por cuidar la imagen de la Argentina, viendo en el cine una herramienta educativa adecuada para exaltar temas y valores morales.

[190] Por otro lado, junto con la creación de la SIP, se decretó el fomento para los noticiarios, con exhibición obligatoria en las salas en todas las funciones y una duración mínima de 8 minutos. Hasta 1945 estos noticiarios

de films nacionales que permitieran cumplir con el decreto y quejas de los productores porque los exhibidores no acataban la regulación, el Estado propuso una línea de créditos para estimular la producción, que venía en descenso sostenido desde 1942.

Con la asunción de la presidencia por Perón, el 4 de junio de 1946, comenzó un nuevo período democrático signado por la sustitución de importaciones con producción nacional y la expansión del mercado interno. En ese contexto, la industria cinematográfica se vio favorecida por la inyección de dinero público en el aparato productivo y por la restricción de exhibición para películas extranjeras. Las medidas orientadas a mejorar la distribución del ingreso aumentaron el caudal de espectadores y posicionaron al cine como uno de los entretenimientos populares de mayor repercusión (Kriger, 2009: 42).

Los productores y sus aliados (que incluían a cronistas cinematográficos) se concentraron en garantizar el cumplimiento del decreto que imponía la exhibición de cine nacional (cuyos efectos se verificaban muy lentamente) y en conseguir créditos. En 1947 lograron la ratificación por del decreto de la obligatoriedad de exhibición por la ley 12.999, que incluyó consideraciones acerca de los modos en que lo nacional debía hacerse presente en las producciones locales (en sintonía con las polémicas presentes en las publicaciones de la época). La siguiente batalla se dirigió a limitar el número de películas extranjeras en exhibición (en la línea de muchos países que tenían acuerdos de reciprocidad para proteger a las industrias nacionales), planteando un combate moral y económico a películas y distribuidores estadounidenses.

En este proceso los productores consolidaron su poder. El gobierno les entregó créditos (al igual que a otras industrias) a largo plazo y con tasas favorables. Además, se creó el Fondo de Fomento y Mejoramiento de la Producción Argentina de Largometrajes, con un sobreprecio de 10 centavos a cada entrada vendida, para ser distribuido proporcionalmente entre las películas realizadas durante el año con capitales nacionales. Las políticas de protección contaban con un consenso que incluía a una porción importante de la prensa especializada. Revistas y diarios legitimaron la realización del primer Festival de Cine Argentino en Mar del Plata, en marzo de 1948, que fue solventado con otro impuesto a las entradas y que apuntaba a colocar al cine nacional en el mapa de los festivales y mercados internacionales (Kriger, 2009: 49). Como interlocutores privilegiados del gobierno, los

---

eran producidos por solo dos empresas: Argentina Sono Film, con su *Noticiario Panamericano* y *Sucesos Argentinos*. Los noticiarios eran claves en la propaganda oficial y la difusión de la obra del gobierno. El sector liderado por los productores reconocía en el Estado una figura mediadora y protectora de sus intereses y le respondía con noticiarios y documentales afines (Kriger, 2009: 38).

grandes productores se quedaban con los mejores negocios y formaban parte de los organismos que otorgaban los créditos, lo que favorecía la corrupción funcional. Los exhibidores habían quedado relegados en la toma de decisiones, aunque el negocio seguía siendo próspero.[191]

Por otra parte, Kriger también da cuenta de las limitaciones tanto económicas como ideológicas que imponía el Estado a través de la censura cinematográfica que se ejercía por una doble vía: nacional (política) y municipal (moral), según un sistema de calificación extendido en todo occidente hasta la finalización de la segunda guerra. Las normas no se aplicaron estrictamente, pero tuvieron influencia en productores y exhibidores que no quisieron arriesgarse a que las películas resultaran con restricciones para menores de 14 o 18 años.[192]

En la prensa especializada se discutían las formas que adoptaba la censura sin cuestionar su legitimidad. Se ponía como ejemplo el código Hays elaborado por los estudios de Hollywood en 1930, que rigió la producción en los Estados Unidos hasta 1966. Chas de Cruz, desde *El Heraldo*…, pese a ser un defensor de la libertad de prensa, avaló la idea de crear un organismo de la industria que manejara la censura previa y posterior, teniendo en cuenta que las prácticas de censura existían en todos los países y como un modo de sortear las arbitrariedades de los funcionarios. El mercado no peleaba por la liberalización de los contenidos sino por establecer reglas claras en el marco de las operaciones comerciales (Kriger, 2009: 55).

La figura central de la política cinematográfica del peronismo fue sin duda Raúl Alejandro Apold, que concitó críticas y apoyos apasionados. Apold había sido, en 1946, director general del *Noticiario Panamericano* de Argentina Sono Film y jefe de publicidad del estudio; en 1947 fue nombrado director de Difusión de la SIP y en 1949 asumió el cargo de subsecretario de Información y Prensa. Su gestión, de características autoritarias, le valió el

[191] Mientras que en los Estados Unidos se registraba una drástica reducción de espectadores en las salas, debida a la competencia de la televisión y otros espectáculos, en la Argentina el cine seguía siendo el entretenimiento más barato y masivo. Una entrada en día de estreno, en la Capital Federal, costaba 4 pesos, mientras que para ver un partido de fútbol se pagaban 15. La televisión no se extendió como un consumo popular en la Argentina hasta la década del sesenta.

[192] Las comisiones municipales estaban manejadas por representantes de la iglesia católica que entendían que el cine podía ser una influencia positiva o peligrosa para la moral de los espectadores, de acuerdo con las indicaciones de la encíclica papal sobre el cine. La iglesia católica tenía lazos con el gobierno desde 1943 y los había afianzado con el peronismo, lo cual le permitía influir en esferas como el cine y la educación, en pos de la constitución de una "nación católica".

apodo de "zar del cine".[193] Bajo su influjo se sancionó una nueva Ley de Cine, la 13.651, que daba al Poder Ejecutivo más control sobre qué películas recibirían los beneficios que estipulaba la norma y los porcentajes que los exhibidores debían abonar a productores y distribuidores; también aumentaba la capacidad de incidir sobre los argumentos, lo que fue considerado por la oposición como un régimen de censura. Esta nueva reglamentación produjo revuelo en el campo cinematográfico: las organizaciones gremiales de productores y técnicos la apoyaron, mientras que los exhibidores la rechazaron. La ley se reglamentó en agosto de 1950 y significó un aumento de la cuota de pantalla y del porcentaje de alquiler; además estableció la cantidad de películas que se podrían pasar por función y definió una instancia nacional y única de censura. "En este paquete de medidas algunas estaban orientadas a acentuar el proteccionismo, otras intentaban ordenar el funcionamiento comercial del sector y otras tendían al control de las películas que recibirían beneficios" (Kriger, 2009: 61).

En ese marco los estrenos nacionales iban aumentando lentamente. De los escasos 23 de 1945, se pasó a 47 en 1949. Y, en una relación inversa, los estrenos estadounidenses bajaron de 410 en 1947, a 301 en 1949. También creció el número de empresas productoras, que pasó de 11 en 1946, a más de 30 en 1950. A fines de la década había también 64 casas centrales distribuidoras en Buenos Aires y más de un centenar en el interior del país.

No obstante, Apold consideraba que el cine argentino había recibido protección de todo tipo durante cinco años y los resultados distaban de lo esperado: no había recuperado los mercados externos ni podía funcionar sin subsidios estatales. El diagnóstico general era coincidente: los estudios habían aprovechado su posición privilegiada sin producir grandes obras, aumentando el número de películas pero no su calidad. Por otra parte, las distribuidoras estadounidenses presionaron, a través de su embajador y con el apoyo de los exhibidores, y lograron finalmente el ingreso irrestricto de sus cintas. Como veremos en el próximo apartado, el conjunto de las publicaciones especializadas coincidía con el diagnóstico de Apold y se hacían eco de un descontento que afirmaban compartir con el público.[194]

Durante el segundo mandato de Perón, la SIP mantuvo las medidas proteccionistas y promovió cruces con la política en los noticieros y cortos, ya que Apold consideraba más eficaz al cine que a la gráfica para la propaganda. Recíprocamente, el apoyo del sector al

[193] Apold desarrolló también una carrera en el periodismo, como director del diario *Democracia* (1948-1949), redactor de *El Mundo* y *La Época* y colaborador de *El Hogar*, *Mundo Argentino* y *Caras y Caretas* (Kriger, 2009:260).

[194] Por ejemplo, la revista *Set*, cercana al gobierno, denunció en distintas ediciones de 1951 a los "negociantes del celuloide", ignorantes del arte, que privilegiaban su bolsillo por sobre la realización de obras valiosas (Kriger, 2009: 68).

gobierno también se mantuvo: tanto durante la campaña para la reelección, como en ocasión de la muerte de Eva Perón, entidades y personalidades de la industria cinematográfica publicaron adhesiones en la prensa.[195]

Sin embargo, en el número de julio-agosto de 1953 de la revista *Set*, Nicolás Mancera –que se había destacado como crítico durante los primeros años de la revista del cineclub Gente de Cine– dio cuenta de la crisis que atravesaba la industria: estudios en quiebra y con poca producción, aumento de los costos, laboratorios sin material virgen, falta de mercados externos. Al mismo tiempo señalaba un repunte en la calidad artística, que se podía avizorar en proyectos ambiciosos que se esperaba elevaran el nivel del cine nacional. Este diagnóstico era compartido por la prensa especializada y el público, que acompañaba con una mayor afluencia a las salas.

En 1954 los discursos y acciones estatales empezaron a mostrar un cambio de posición con respecto a la industria cinematográfica, en consonancia con el cambio de rumbo económico del gobierno nacional: se incentivó el desarrollo del comercio exterior y las coproducciones, se exigió el cumplimiento de las obligaciones crediticias contraídas por las productoras y se implementó una política de discriminación en la entrega de beneficios. Este proceso de renovación se interrumpió con el golpe de 1955. El gobierno militar autodenominado Revolución Libertadora designó una comisión investigadora de Cine, Teatro y Radio que denunció negociados y manipulación de fondos, detuvo a directores y empresarios e intervino las organizaciones gremiales del sector. Desde 1956 no hubo más protección, ni créditos, ni obligatoriedad de exhibición, por lo que la actividad se paralizó y los estudios cerraron sus puertas hasta 1957.

1.2 El rol de la prensa especializada

Cuando Manuel Peña Rodríguez –a cargo de la sección de cine en *La Nación* entre 1933 y 1942– dejó su trabajo en el diario para dedicarse a la producción ejecutiva en los estudios San Miguel, fundó también el periódico *Cine*, que se editó entre 1942 y 1947. Se trataba de una publicación considerada de rigor y nivel intelectual muy superiores al de otras de la época dado que combinaba los intereses profesionales del gremio con notas sobre estética e historia (Peña, 2012: 89). *Cine* brindaba un panorama de la producción y de las medidas de protección oficiales que iba recibiendo el sector, pero también "presentó cuidados

[195] En *El Heraldo…* del 3 de octubre de 1951, por ejemplo, se informaba que más de 3000 figuras del cine, el teatro y la radio habían expresado su apoyo a la reelección para el período 1952-1958.

análisis de textos fílmicos y dio lugar a saludables polémicas entre su vasto elenco de colaboradores" (Maranghello, 2000: 556). Entre quienes firmaron en sus páginas se contaron Domingo Di Núbila, Pablo Ducrós Hicken, Ernesto Sábato, Roland, Mario Soffici y Hellen Ferro. Paralelamente, Peña Rodríguez fundó el primer Museo Cinematográfico Argentino que proyectaba films en el teatro Odeón para un público selecto, buscando plasmar una cultura cinematográfica abierta a las corrientes del mundo.

También en 1942 se fundó la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, para marcar distancia con la recientemente creada Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas que incluía a representantes de los estudios y la producción industrial. En su primera época, Roland, Calki, Enzo Ardigó, King, De Diego y Roberto Tálice, entre otros, integraron esta nueva institución de críticos que otorgaba premios anuales a la producción local en distintos rubros, muchas veces en discrepancia con los de la Academia.[196]

A continuación veremos cómo, durante los gobiernos peronistas, la prensa cinematográfica estuvo atravesada por polémicas vinculadas con los distintos sectores de la actividad local –producción, distribución y exhibición– erigiéndose en representante de alguno de ellos y apoyando o cuestionando las medidas de intervención estatal. A la vez, durante este período surgió una nueva generación de críticos que se afianzó en diarios, semanarios y revistas especializadas y de interés general. Estos críticos fundaron las primeras asociaciones que los reunieron como tales y fueron los creadores y sostenedores de una segunda ola de cineclubes que se extendió desde Buenos Aires a todo el país, a partir de los cuales se gestaron redes y publicaciones de nuevo tipo y larga vida.

1.2.1 Las revistas de la época peronista

Durante el periodo peronista –cuyo temprano inicio podemos ubicar en 1943, cuando Juan D. Perón se hizo cargo de la Secretaría de Trabajo y Previsión Social durante el gobierno de facto, y más plenamente a partir de que asumió democráticamente la presidencia en 1946– se pusieron en marcha una serie de políticas de protección a los trabajadores y hacia la industria nacional en sus distintas ramas, que incluyeron a la producción cinematográfica. Los grandes estudios locales fueron beneficiados con normas que establecieron la obligatoriedad de exhibición de sus producciones, en detrimento de las compañías distribuidoras y exhibidoras vinculadas con capitales extranjeros. Las publicaciones especializadas que

[196] Era habitual que las revistas de los cineclubes publicaran los listados de premios de ambas asociaciones, haciendo evidentes diferencias y contrastes.

circularon en esos años se hicieron eco de las polémicas suscitadas en apoyo de uno u otro sector y valoraron positiva o negativamente las políticas de un Estado activo.[197]

A la ya mencionada *El Heraldo del Cinematografista*, que defendió los intereses de los exhibidores, podemos sumar *Cine Prensa* (1939-1947). Dirigida al mismo sector, pero con el auspicio de distribuidores locales y estadounidenses, abordó asuntos legales, la situación a raíz de la guerra, y recorrió estrenos y festivales. Sostuvo una posición equilibrada en los conflictos entre los distintos sectores de la cadena, aunque tomó partido por los exhibidores ante los problemas que planteó el decreto que obligaba a pasar películas nacionales en todos los cines y ante la censura. Como *La película*, sumó su apoyo a los distribuidores y deploró la intervención estatal.

Por el lado de los productores, *Cine productor* surgió en 1943 para difundir novedades legales e institucionales de la industria y los films de los grandes estudios locales. Esta revista defendió al sector ante la polémica con exhibidores y distribuidores, manifestándose a favor del gobierno y de la figura de Perón, con frases como "Cine nacional, arte e industria, al servicio de la patria" o "Fomentar el cine nacional es propender al engrandecimiento del país" (Kriger, 2003: 52-55).

Por otra parte, muchas de las revistas orientadas al mundo del espectáculo y la farándula, que seguían incluyendo al cine junto con la radio, se sumaron a la hegemonía política y cultural del peronismo y sentaron posición ante las polémicas del momento. *Micrófono Estrellas* surgió en 1943 y dio cuenta de una gran cercanía con el proceso político iniciado ese año. En ese sentido realizó una campana para rescatar valores y temas argentinos, tomando como ejemplo a films como *La guerra gaucha* (L. Demare, 1942), *Prisioneros de la tierra* (M. Soffici, 1939) y *Su mejor alumno* (L. Demare, 1944). *Radiofilm* (1949-1962), con foco en la farándula local, se dedicó extensamente al problema de la escasez de celuloide virgen ligándolo con la calidad de las películas. Se declaró a favor de las medidas proteccionistas en la exhibición y apoyó explícitamente la presidencia de Perón. Sin embargo, con la caída del gobierno, en 1955, su línea editorial experimentó un giro político que la llevó a celebrar, por ejemplo, la vuelta de actores exiliados en el período anterior. *Mundo radial* (1952-1954) se puso explícitamente al servicio de los postulados del justicialismo y publicó numerosas entrevistas a Raúl Apold, Eva Duarte y el mismo Perón. En sus páginas fue permanente el elogio a los instrumentos legales y crediticios implementados por el gobierno

[197] En este apartado recurrimos, entre otras fuentes, al relevamiento de publicaciones realizado por el equipo dirigido por Clara Kriger (2003), en el volumen colectivo *Páginas de Cine*.

para el arte y la cultura y los trabajadores de esos sectores, dándole gran despliegue al Festival de Mar del Plata.

Finalmente, existieron también revistas que empezaron a considerar al cine de modo diferente, dando cuenta del cambio de época y de un diálogo con publicaciones de otras geografías. Es el caso de *Set* que publicó 36 números, de forma mensual, entre 1946 y 1953. No se trataba de una revista puramente dedicada a las estrellas pero tampoco a la técnica ni a la producción. En sus páginas se postuló la intención de brindar un servicio: educar al espectador, criticar al productor, advertir al gobierno. Políticamente activa, adhirió ideológicamente a la doctrina peronista, por lo que abogó por un cine nacional, que debía ser humano, autóctono, popular y de arte, mediante el procedimiento de adaptar obras de la literatura nacional y recurrir a temas nativos. La revista sostuvo que el cine argentino había consolidado su técnica pero le faltaba profundizar en las temáticas, y en ese sentido le solicitó al gobierno normas estrictas para elevar la calidad de los films locales. A cargo de esta publicación estuvo Mariano Hermoso, español, productor y periodista estrechamente ligado con el peronismo, que fue el primer secretario general de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas y de la Sociedad de Cronistas Cinematográficos. Más allá de su plantel estable, fueron colaboradores de *Set* nombres relevantes por distintas razones, como Domingo Di Núbila, Nicolás Mancera, David J. Kohon y el historiador Georges Sadoul. A partir de su visión moderna y su interés por los films italianos y soviéticos, se la puede pensar como un enlace entre las antiguas revistas de cine y las publicaciones de fines de los cincuenta ya que, más allá de las posturas políticas divergentes, existe una continuidad estructural y analítica con las revistas impulsadas posteriormente por la crítica cineclubista (Kriger, 2003: 155-157).

1.2.2 La Asociación de Cronistas Cinematográficos

Como una muestra de que la profesionalización de la actividad había avanzado considerablemente, el 10 de julio de 1942 se fundó la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina (aunque su constitución legal se demoró hasta el 23 de diciembre de 1957), con la finalidad de "defender los intereses profesionales y propender al desarrollo social y cultural". Con espíritu bohemio, sus directivos se congregaban en el subsuelo de un negocio de Avenida de Mayo 1357, luego en Cerrito 767 y, por largo tiempo, en un departamento mínimo en los altos del cine Premier, hasta que tuvieron casa propia en Maipú 621, con microcine, bar, biblioteca y un cuadro del exhibidor Clemente Lococo en la

pared. La condujeron inicialmente Roberto Tálice (presidente), Calki (vice) y Miguel Navas (secretario).[198]

En palabras de Paraná Sendrós, uno de sus integrantes, en 1943 la Asociación empezó a destacarse con la primera entrega de premios a la producción nacional del año anterior: dos plaquetas (mejor película nacional y mejor extranjera) y siete medallas de oro (director, actores, argumento, adaptación):

> Para dar su opinión más concienzuda, los cronistas pidieron –¡oh, tiempos!– rever los principales films en funciones especiales de las distribuidoras y enviar su voto a la recepción de la revista *Cine Argentino* (de la que Tálice era secretario de redacción) en un sobre repartido y estampillado por la Asociación.[199]

En esa primera premiación votaron 49 cronistas –casi el 80% de los afiliados– y la fiesta fue en los salones del Alvear Palace Hotel. Los premios fueron para *La Guerra Gaucha* (película y adaptación), *Malambo* (MacDougall por el libreto), *El tercer beso* (Amelia Bence, actriz), *Los chicos crecen* (Arturo García Buhr, actor) y *Qué verde era mi valle* (John Ford, EE.UU.); hubo también un premio especial a Dante Quinterno, por el corto de animación en colores *Upa en Apuros*. Esta ceremonia se repitió desde entonces, con algunas interrupciones; la mayor fue entre 1976 y 1980, cuando la lista de films y artistas ternados como los mejores coincidió con la lista de prohibidos por el gobierno militar.

La Asociación se destacó también en la lucha contra la censura, lo que le valió juicios: en 1959 los miembros de la Comisión Directiva sufrieron un procedimiento por haber auspiciado *Los amantes*, de Louis Malle. También encaró iniciativas de formación, como la Primera Exposición del Libro y la Prensa Cinematográfica del país en 1956, y organizó exhibiciones para niños, muestras y semanas de cine, en diversos puntos del país y en Uruguay.

Otro de sus históricos integrantes, Adolfo Martínez, retomó –en ocasión de celebrarse el 60º aniversario de la entidad– el relato fundacional que indica que la Asociación fue la responsable de la creación del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en 1959 y de su existencia a lo largo de diez ediciones sin aportes estatales, borrando de un plumazo los

---

[198] En sus comienzos, la Asociación era apenas un sello y compartía espacios públicos con una contemporánea Sociedad de Críticos, Cronistas y Ensayistas de Cine. conducida por Manuel Agromayor y Enrique Wernicke, y con miembros prestigiosos como Hugo MacDougall, Chas de Cruz, Manuel Peña Rodríguez, Eliseo Montaine, Enrique Amorín, Francisco Madrid, José Ramón Luna y Enzo Ardigó, algunos de los cuales estaban simultáneamente en ambas asociaciones.

[199] Sendrós, P. "Historia de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina". Recuperado de https://web.archive.org/web/20130324045054/http://www.cronistasdecine.org.ar:80/content/view/11/33/ (acceso 20/01/2019).

encuentros de 1948 y 1954, realizados durante el peronismo.[200] En el evento inaugural de esta estapa del Festival, en 1959, hubo visitas internacionales de alto nivel, como Paul Newman, Harriet Anderson, Cantinflas, Anthony Perkins, Catherine Deneuve y el realizador francés Abel Gance. Los premios fueron para *Cuando huye el día* (I. Bergman, 1957) y para la argentina *El jefe* (F. Ayala, 1958). En ese aspecto, Mar del Plata fue consecuente con su tiempo al ser el producto de un grupo de críticos que admiraban los nuevos cines y estaban deseosos de traerlos a su país, dando también lugar a debates sobre la libertad de expresión y el rol de los cineclubes en la formación de los nuevos cineastas (Triana Toribio, 2007).

Con respecto a la "paternidad" del Festival de Mar del Plata, actualmente, la página oficial del mismo reconoce el antecedente de 1954, de igual modo que lo ha ido haciendo la bibliografía,[201] y marca la diferencia en el carácter competitivo del realizado a partir de 1959:

> Organizado por la Asociación de Cronistas Cinematográficos Argentinos, en esta edición aparecen los Jurados y los Premios. Las delegaciones internacionales y las figuras locales ya no sólo se reúnen en la ciudad de Mar del Plata para compartir sus obras, sino que ahora compiten. Año tras año, los premios irán ganando prestigio y el Festival crecerá hasta convertirse en el más importante de América Latina. En 1959, la estatuilla oficial fue denominada El Gaucho, una creación del escultor Pascual Buigues. De 1959 a 1970 se realizaron diez ediciones. La de 1964, en la ciudad de Buenos Aires; y en 1967 y 1969, se alternó con el Festival de Río de Janeiro. Estos festivales fueron los acontecimientos culturales-cinematográficos más importantes de la época. Las cinematografías europeas estuvieron representadas, entre otras, por la *Nouvelle Vague* francesa, el más destacado cine de los países socialistas, el mejor neorrealismo italiano, la irrupción de Ingmar Bergman y la cinematografía sueca, y la excelencia del cine inglés. De Estados Unidos llegaron películas que, por su alto nivel temático, técnico y actoral, fueron premiadas en diversas ocasiones. El Festival se afianzó como un espacio de reflexión sobre las nuevas tendencias cinematográficas y recibió a teóricos, periodistas y cineastas de todas las latitudes.[202]

El rol de la Asociación en relación con el Festival no solo residió en su carácter de organizadora de diez ediciones, sino que cumplió un papel fundamental en construirle un lugar mítico, junto con el que le otorgaron al cine argentino de los sesenta, en una operación de tradición selectiva realizada por ellos mismos en su doble rol de críticos e historiadores del cine argentino. En ese sentido, Triana Toribio (2007) destaca el hecho de que se repita el

---

[200] Martínez, A., "Los cronistas de cine celebran 60 años - Aniversario de la entidad que los reúne", *La Nación*, Buenos Aires, 14/03/2002, en línea https://www.lanacion.com.ar/380642-los-cronistas-de-cine-celebran-60-anos (acceso 20/01/2019).

[201] Ver al respecto Triana Toribio, 2007; Kriger, 2004 y 2009; Manetti y Valdez, 2000. Volveremos sobre los vínculos entre el Festival de la década del sesenta y la crítica en el capítulo 7.

[202] "En 1959 se llevó a cabo, por el impulso que en 1954 se le dio al cine local y por la impronta que la cinematografía internacional dejó latente en la ciudad balnearia. El Festival de 1959 tiene un aspecto que lo diferencia de su antecedente, y es que ya no es una Muestra sino un Festival competitivo" (Festival Internacional de Mar del Plata, "Historia", en línea, recuperado de http://www.mardelplatafilmfest.com/es/seccion/festival/historia, acceso 21/01/2019).

nombre de Héctor Grossi, primero como director de prensa del festival de Mar del Plata de 1960 a 1964, fundador y director de las *Gacetas del festival* y jurado en 1964, y luego como autor de artículos sobre el acontecimiento en 1979, tras su clausura, y de nuevo en 1995.

1.2.3 Una nueva generación crítica

La existencia y acciones de la Asociación de Cronistas Cinematográficos es una muestra de que, durante la década del cincuenta, se hizo fuerte una nueva generación de periodistas especializados muy críticos con el cine y la prensa del periodo peronista. La lista abarca a Domingo Di Núbila (ya había trabajado en *Cine* y *El Heraldo…,* en el *Diario del Cine* radial y en los cincuenta se sumó a *Clarín*), Carlos Ferreira (*Democracia*, *La Época* y *La Prensa*), Jorge Montes (*El líder* y *Democracia*), Carlos A. Burone (*La Prensa,* desde 1955), Edmundo Eichelbaum y David J. Kohon (*Democracia,* desde 1956 y *Mundo Argentino*, contra el establishment del cine local, desde 1955), Hellen Ferro (*De Frente*, en 1954, dirigida por John William Cooke, y *Qué*, una revista política), Jaime Potenze (*Criterio*), Jorge Miguel Couselo (*El Hogar* y *Vea y lea*), Alberto Ciria "Caldeo" (*Mar Dulce* desde 1955). También en los cincuenta surgieron los primeros programas de televisión dedicados al cine, en el canal 7 estatal, único existente durante esa década. *Diario del Cine*, con Chas de Cruz, Di Núbila y Clara Fontana (1955-1963) y *Teleguía*, a cargo de Roland (1956) fueron los precursores.

En este momento la crítica se asumió como debate, particularmente en las publicaciones especializadas que produjeron los cineclubes e instituciones de enseñanza –*Gente de Cine, Cinedrama, Cuadernos de Cine*– en las cuales participaron prácticamente todos los periodistas mencionados, a la par de su labor en otros medios de prensa. Hacia mediados de los cincuenta el diagnóstico en relación con el cine nacional era de crisis, por lo que los medios gráficos publicaban mesas redondas en las que se planteaban polémicas, enfrentamientos y discusiones. Por ejemplo, *El Hogar* realizó una producción especial bajo el título "¿Cómo cree ud. que debería orientarse definitivamente el cine nacional?", pregunta que fue respondida por críticos de distintos diarios. Allí Roland participó por *Crítica* y destacó la importancia de la elección de los temas, junto con "la formación de escritores para cine hasta que surjan, para dignificarlo y darle una personalidad, los autores-directores" (Maranghello, 2000: 565).

El debate también alcanzó a la actitud complaciente de la crítica. En ese sentido Calki, que intervino por *El Mundo,* insistió en que

> (…) el elogio inmerecido nunca puede ser constructivo (…) la crítica que resuelve ser complaciente deja de ser crítica. Se transforma muchas veces, en complicidad. Que no se pida, con el pretexto de la necesidad de ser constructivos, la complacencia de la crítica (…) Seguirán los mercaderes, aquí como en todas partes, haciendo películas con un solo ojo miope en la boletería, ajenos a toda justa admonición, no hay remedio. Pero si los que aman de veras al cine no juntan sus fuerzas, dándole el impulso espiritual que todos reclaman, no podrán salvarlo de su incontrastable mediocridad" (*El Hogar*, 46, 19/8/55, citado en Maranghello, 2000: 565-566).

Como muchos integrantes del campo cultural, Calki fue furiosamente antiperonista y festejó el derrocamiento del gobierno de Perón al que calificó de dictadura. En 1955 firmó un artículo titulado "La libertad entra también en nuestro cine", donde trazó un antes y un después a partir de la caída del gobierno. Según Calki, a lo falso le seguiría entonces el arte auténtico:

> Falsos valores, entronizados durante el largo período de la dictadura por el nefasto personaje que se había convertido en el 'amo del cine', sin poseer capacidad para emitir la menor opinión sobre él, gozaron de sus privilegios. La crítica, sumisa o amordazada, elogió películas inferiores y encumbró genios postizos. (*El Hogar*, 54, octubre 1955, citado en González Centeno, 2012)

Sin embargo, no ser complacientes en sus comentarios no era gratuito para los críticos: cuando Tomás Eloy Martínez y Ernesto Schóo intentaron modernizar las reseñas de *La Nación*, donde habían ingresado en 1957, provocaron la reacción de las filiales locales de las distribuidoras *majors* –que organizaron un boicot publicitario contra el diario–, ante las ironías de dichos críticos contra las grandes producciones de Hollywood de la época. La presión tuvo éxito y ambos periodistas fueron mudados a secciones menos sensibles: Schóo a Información General y Martínez a Movimiento Marítimo. Por largo tiempo después de este hecho, las críticas en *La Nación* salieron sin firma (Félix-Didier y Peña, 2003).

Cuando Domingo Di Núbila, en 1959, escribió la primera *Historia del cine argentino*, propuso una periodización que pivoteaba alrededor del peronismo: una primera época que iba del cine mudo a 1942 (que incluía los "años de oro" del cine argentino) y una segunda etapa de "decadencia" a partir de 1943, centrada en la escasez de película virgen, el cierre de empresas y la política estatal hacia el sector, tanto en lo relativo a la producción como a la comercialización. Desde su perspectiva, el descenso continuó hasta fines de los cincuenta, o sea hasta la promulgación de la ley de cine de 1957, cuando se abrió una nueva etapa luego del "fin de la dictadura". Di Núbila atribuye la política proteccionista del Estado exclusivamente al interés de Perón en el cine como instrumento de propaganda, tal como estaba siendo usado por los grandes estados modernos en ese momento. Este relato fue fundador y canónico en la historiografía del cine argentino, instalando como sentido común la

afirmación de que la política proteccionista del Estado perjudicó al cine fomentando la corrupción y el desinterés por la competencia en las empresas del sector, la censura a películas y personas, y la propaganda política. Y fue también el emergente de una producción teórica que empezó a asomar de la mano de los periodistas especializados de los cincuenta, a los que se sumaron José A. Mahieu, Jorge M. Couselo y Homero Alsina Thevenet, entre otros, en los que se advierte una clara voluntad de intervención en el campo cinematográfico a partir de textos que son producto de la propia práctica periodística de sus autores (Kriger, 2010).[203]

> Partiendo de una tendencia hacia la unanimidad, que previamente le había reprochado al peronismo, la crítica posterior a 1955 extendió juicios de valor sobre todas las películas del período en bloque (con pocas excepciones que de ninguna manera podían ser soslayadas) y sobre todos los actos generados por el Estado. Se trató de una sobredeterminación política que olvidó el análisis de las tensiones y diferencias que atraviesan y caracterizan a cada producción cultural. (Kriger, 2004: 131)

2. Formaciones culturales, instituciones y redes

> Empezábamos temprano, con las funciones de prensa. El resto del día se repartía entre las salas públicas. Con la caída del sol llegaban las primeras funciones del cineclub. Luego la trasnoche. Y luego la tras-trasnoche, que concluía hacia las cuatro o cinco de la mañana, a tiempo para algunas horas de sueño antes de la próxima función de prensa. Todo lo filmado merecía ser visto. (Paulina Fernández Jurado, en Eseverri, 2007: 20-21)

La nueva generación de críticos de cine fue fundamental en el desarrollo de la cultura cinematográfica. En la Argentina, como hemos visto en el capítulo anterior, de modo similar a lo que ocurrió en otros países, la cinefilia erudita se forjó y cultivó en el seno de espacios específicos que existieron desde la década de 1930: los cineclubes. Junto con un circuito acotado de salas de cine arte, estas asociaciones se dedicaron a promover el visionado y el debate de films de diversos orígenes, fomentando el conocimiento de los movimientos cinematográficos que se iban gestando paralelamente a nivel mundial.

---

[203] Kriger también señala que, de todos modos, debe valorarse el texto de Di Núbila como "emblemático para América Latina toda, ya que supo construir una historia muy independiente de las pobres propuestas europeas sobre cine latinoamericano, concretando enormes aportes en la presentación de temas y datos sobre la trayectoria de la actividad". Y da cuenta de su gran influencia en el campo de los estudios cinematográficos locales académicos hasta la década del noventa. En un sentido similar, Elina Tranchini (2010) afirma que la historia del cine en la Argentina la comenzaron a construir los periodistas cinematográficos que constituyeron una primera generación de historiadores y críticos que carecían de formación académica: "amateurs apasionados, conocedores eruditos, preservadores del viejo cine argentino, cinéfilos activos en el ensayo sobre cine".

Siguiendo a Raymond Williams ([1977]1997), caracterizamos aquí a los cineclubes surgidos a partir de los años cuarenta como formaciones culturales, en el seno de las cuales se despliegan elementos emergentes que irrumpen con la fuerza de lo nuevo –a través de publicaciones, cursos, encuentros– y que proponen prácticas alternativas en lo referente al consumo: un nuevo "pacto cinematográfico". De estas formaciones surgirán luego instituciones duraderas del campo cinematográfico argentino, en lo relacionado con la preservación y difusión de la cultura fílmica. Y también dejarán una importante huella en la renovación estética y de las formas de producción del cine nacional.

Los cineclubes funcionaron como precursores de la enseñanza del cine, en un momento en el que eran inexistentes o incipientes las opciones de formación a nivel terciario o universitario, y promovieron la actividad cortometrajista. Si bien la reflexión sobre el cine tenía ya cierta tradición, fue durante el período que se inicia en la segunda posguerra que estos espacios se erigieron como poseedores y difusores de saberes especializados, y orientadores de un público afín ligado a distinto tipo de actividades intelectuales y artísticas.

Las discusiones que suscitaba el fenómeno cinematográfico, en tanto manifestación estética, en el momento en que se acuñaba en Francia el concepto de "cine de autor", se desarrollaron y resultaron plasmadas en las publicaciones periódicas de estas asociaciones, que editaron revistas de larga vida. Fundados por periodistas especializados, coleccionistas y cinéfilos aficionados, los cineclubes no estuvieron al margen de las polémicas de la época en torno a las políticas cinematográficas impulsadas por el Estado: "En estas agrupaciones, que constituyeron centros de circulación y modernización cultural que planteaban una alternativa al fuerte dirigismo estatal en las políticas culturales del gobierno peronista, se pueden rastrear los nombres de buena parte de los protagonistas de la Generación del 60 y del cine militante o político" (Fernández Irusta, 1997: SP).

A continuación, analizaremos el surgimiento de la principal de estas asociaciones aparecida en los años cuarenta y su incidencia en la conformación de redes e instituciones que reconfiguraron el campo de la crítica, la difusión y la enseñanza del cine en las décadas siguientes.

2.1 El cineclub Gente de Cine

El cineclub Gente de Cine fue fundado en 1942 por el crítico Andrés Rolando "Roland" Fustiñana (1915-1999).[204] Hasta su creación, no existía en la ciudad de Buenos Aires un cineclub permanente con funciones periódicas y un sistema de asociados. A partir de entonces fue el punto de partida para la consolidación de un público cinéfilo, así como también un espacio de reunión, discusión y formación para una nueva generación de cineastas. Como lo ha señalado José Agustín Mahieu –protagonista de la época–, en la Buenos Aires de entonces el conocimiento del cine como arte era todavía exótico y la industria local era próspera pero no innovadora. El cineclub reunió a directores y guionistas permitiéndoles acceder a las nuevas corrientes cinematográficas que se desarrollaban principalmente en Europa y Estados Unidos, aunque también otorgó relevancia a los movimientos renovadores que se registraban en países latinoamericanos como México y Brasil. De este modo contribuyó a generar un núcleo de espectadores/lectores ávidos de información sobre las nuevas películas que se exhibían por fuera del circuito tradicional.

La importancia de la figura de Roland en esta historia es insoslayable. Comenzó su extensa carrera en 1930, cuando tenía 15 años, como colaborador de *Magazine Cinematográfico*. En 1935, mientras era estudiante de Filosofía y Letras, ganó el concurso organizado por Petit de Murat para secundarlo en *Crítica*, donde trabajó hasta su cierre en la década de 1960:

> Dueño de un estilo que mezcló desde muy pronto rigor, austeridad y sutileza, en poco tiempo estaba consagrado como una de las dos figuras máximas de la crítica en nuestro país –el otro, sin dudas, Calki–. (…) los únicos que veían en el cine algo más que un espectáculo. (Maranghello, 2000: 539-540).

Roland también escribió en la revista *Antena* en la década del cuarenta y fundó el periódico *Séptimo Arte* (1948-1955) dirigido a exhibidores y gente del negocio. Concibió la crítica como una actividad pedagógica, una carrera de tintes autorales a construir a lo largo de toda una vida:

---

[204] Versiones previas de este apartado y algunos aspectos de los siguientes fueron presentadas como ponencias y discutidas en distintas reuniones académicas, según el siguiente detalle: Broitman, A. "La cinefilia por escrito: la crítica cinematográfica en las revistas *Gente de Cine* y *Tiempo de Cine*", *II Simposio de la Sección de Estudios del Cono Sur LASA*, Montevideo, 2017; Broitman, A. y Moguillansky, M. "Gente de Cine en los 50: un cineclub/una revista", en Rodríguez Riva, L. y Zylberman, D. (comp.) (2018) *Intensidades políticas en el cine y los estudios audiovisuales latinoamericanos. Identidades, dispositivos, territorios. Actas del VI Congreso Internacional AsAECA*. Santa Fe: UNL, AsAECA (43-61). También reformulo algunos aspectos de mi artículo "Aprender mirando. Los cineclubes y sus revistas como espacios de enseñanza-aprendizaje del cine en las décadas del 50 y 60", en *Toma 1*, N°3, pp. 233-245. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2014.

> La base de mis críticas es darle al lector u oyente mayores conocimientos cinematográficos que los que tiene, para que pueda coincidir o disentir con el crítico. Dirigirme a quien quiera saber (…) La subjetividad queda a la luz no en una crítica sino al revisar toda la carrera de un crítico. Mi subjetividad se ha inclinado siempre por el lado de la comedia musical y el drama realista, sobre todo el francés. (Entrevista de España, C. "Del biógrafo al cinemascope", *La Nación revista*, Buenos Aires, 06/12//81, citado en Maranghello, 2000: 540)

En forma paralela, desarrolló una destacada labor en radio desde 1936, cuando participó de *Estreno del día* en Rivadavia, y desde 1937 en radio Prieto, en la audición llamada primero *Eter cine* y después *Bar Gente de Cine*, con Fanny Ezcurra y Nathan Pinzón. Los oyentes visitaban el estudio los sábados y obtenían fotos, autógrafos, y recuerdos de intérpretes y directores invitados. En ese ámbito, y a partir de la amistad con León Klimovsky, germinó la idea del cineclub.

El 6 de junio de 1942 organizaron la primera proyección en uno de los estudios de radio Prieto, con un programa de cortos de Chaplin y otros cómicos del silente, en 16 mm. Los oyentes fueron los primeros socios del naciente cineclub. Esta selección marcó una orientación popular en la programación y, a juicio de Mahieu, diferenció a la iniciativa de otros espacios previos que habían estado más orientados a una elite.[205]

Ese mismo año, como ya lo apuntamos, León Klimovsky y Elías Lapzeson fundaron el Cine Arte, que albergó las funciones del cineclub los domingos a la mañana. Allí se proyectaron films de Lucas Demare y Mario Soffici, Ernest Lubitsch, John Ford y John Barrymore. El primer año concluyó con un ciclo sobre Greta Garbo. La búsqueda de lugares para funcionar los llevó a deambular por otros locales amigos y librerías de la zona, hasta que el productor y distribuidor francés Jean Sefert consiguió el cine Biarritz los sábados en trasnoche, inaugurando así un horario que no existía en las salas porteñas.[206]

Según relata Simón Feldman (1990), protagonista de la época, la apertura de Gente de Cine significó la creación de un cineclub en sentido estricto a raíz del sistema de inscripción de socios, los cuales, mediante el abono de una cuota mensual, podían asistir libremente a cualquiera de las funciones del club. Según se ufanaba Roland:

---

[205] Mahieu se refiere de ese modo a las experiencias precursoras del Cine-Club de Buenos Aires (1929-1931) y a la sala de cine de ensayo pionera en la Argentina, Cine Arte (ver capítulo 3). Mahieu, J. "A 30 años de los comienzos de una entidad legendaria", *La Opinión*, Buenos Aires, 27/06/1972.

[206] Años más tarde estuvieron también en los cines Libertador y Paramount.

> Gente de cine se convirtió en uno de los centros de Buenos Aires donde "había que estar". Así se hicieron conspicuas las trasnoches de los sábados del cine Biarritz, las trasnoches de los "notables". Alguien dijo que por allí pasó toda la gente importante... los que formaban al ambiente literario y cultural de los años cincuenta. (Feldman, 1990: 15)

En 1947 se constituyó una comisión de escritores, críticos, argumentistas e intérpretes para colaborar con el cineclub. Los nuevos socios jóvenes acercaron el interés por las revelaciones cinéfilas del momento. Ellos serían los futuros realizadores y críticos del cine argentino, ya que fue también en el seno de este cineclub que se organizaron los primeros cursos de realización cinematográfica, junto con exposiciones acompañadas de material bibliográfico.

Víctor Iturralde Rúa –figura clave que luego también formaría parte de Núcleo y de *Tiempo de Cine*– recordaba así su experiencia en Gente de Cine, que incluyó al cineclub y la revista:

> Las reuniones eran en la casa de Roland, que fue el que nos aglutinó a todos, y eran muy divertidas porque había reunido gente muy dispersa. Planeábamos hacer un artículo sobre tal tema, juntábamos traducciones, leíamos material. Era una tarea múltiple, que abarcaba muchos aspectos. Queríamos decir, expresar, volcar muchas cosas. (Broitman y Samela, 1993b)

En su libro sobre el periodista desaparecido Enrique Raab –quien ocupó un rol de conducción en el cineclub en la década del sesenta–, Máximo Eseverri recopila testimonios de periodistas y allegados que se vincularon entre sí en las funciones de Gente de Cine, como Ernesto Schóo, Jorge Andrés, Federico Sperber y Edgardo Cozarinsky. Todos coinciden en que la institución "marcaba tendencia, una dirección en el cine en cuanto a la investigación de lo nuevo", que allí se reunía la "gente de la cultura" y se podían ver cosas curiosas, distintas, por fuera del control de la censura o no estrenadas en Buenos Aires (Eseverri, 2007: 19-20).

> El grupo de artistas, intelectuales y hombres de la cultura que constituyó el ambiente cineclubístico argentino de posguerra se caracterizaba por una fuerte pasión por el consumo audiovisual enfocado hacia el cine-arte, la producción intelectual y la vanguardia. La "primera línea" de aquel grupo estaba constituida por críticos como Rolando Fustiñana, quienes se encontraban por completo dedicados al consumo, difusión y análisis del hecho fílmico. Otros cineclubistas se identificaban por un fuerte acercamiento al cine que no excluía la atención a otras manifestaciones del arte y el espectáculo como la ópera, la música, el teatro o la danza. Esta "segunda línea" del cineclubismo, integrada por una generación más joven que la de Roland o León Klimovsky (…) constituyó una pequeña masa ilustrada formada gracias a los espacios académicos de artes y humanidades o a su propia voluntad autodidacta. (Eseverri, 2007: 104-105)

Gente de Cine dio lugar a la creación de otras entidades que surgieron luego, por polémicas internas, por la necesidad de diferenciación generacional o de expansión territorial,

y que crecieron hasta integrar un movimiento nacional. Veinte años después de su fundación, ya no era el único en su tipo, pero seguía realizando funciones en la Asociación de Cronistas Cinematográficos los miércoles por la tarde y en el cine Paramount los sábados en trasnoche, tal como lo relataba la periodista Enriqueta Muñiz en una extensa nota titulada "El cineclub, una secta de nuestro tiempo". Allí lo caracterizaba como "vivero de una nueva generación cinematográfica: una 'generación de cineclub' que dio realizadores, técnicos y críticos de un nivel cultural que constituye un factor muy importante para el nuevo cine argentino" (Muñiz, 1962: 48). Una de las principales funciones del cineclub fue entonces la formación de espectadores para la comprensión y disfrute de un cine diferente. Y en esa misión, la edición de una publicación propia jugaba un rol protagónico.

> Las constantes publicaciones de los cineclubes, la acción directa de sus socios, la formación de críticos y de teóricos que estudian y resuelven para el público nuevos problemas de la expresión cinematográfica, son elementos que pesan sensiblemente sobre el gran público y van modificando su criterio ante las películas "artísticas" y las "comerciales". (Muñiz, 1962: 49)

En su ensayo *Historia del cortometraje argentino*, editado por el Instituto de Cine de la Universidad del Litoral, Mahieu (1961) sostiene que, pese a cierto snobismo, los cineclubes fueron el único ámbito donde el cine era tomado seriamente y no como simple espectáculo. Gracias a la labor de los cineclubes, el público tuvo una actitud abierta frente a películas consideradas difíciles, lo que explica también el éxito del cine Lorraine con programas similares a los de un cineclub: "El cineclub ha sido entre nosotros el medio de difusión de los cortometrajes y también de los realizadores que a su vez se formaron viendo buen cine en los cineclubes". Además, Mahieu atribuye al medio cineclubístico el surgimiento de dos proyectos de gran importancia para el cine nacional: la creación de las escuelas de cine en las universidades de La Plata y el Litoral; y asigna al cineclub, en el ámbito cinematográfico, la misma función que la biblioteca pública.

Gente de Cine realizó 1450 funciones entre 1942 y 1965. Además de rarezas de colección y mucho cine soviético, se incorporaron preestrenos, documentales, cortos, experimentales y obras de nuevos realizadores.[207] Recibieron invitados internacionales de primer nivel, realizaron exposiciones, dictaron seminarios y cursos de realización dirigidos por Klimovsky, con profesores como Leopoldo Torre Nilsson, Saulo Benavente, Pablo Tabernero, Román Vignoly Barreto e Isidro Maiztegui. Y tuvieron una activa política

[207] Desarrollaremos más extensamente lo relativo a la programación en el capítulo siguiente, dedicado a la revista *Gente de Cine*, editada por el cineclub.

editorial que incluyó programas explicativos, cuadernos, boletines y el periódico/revista mensual *Gente de Cine* (Maranghello, 2000: 552-553).

La escritura de Roland variaba en función del medio para el cual escribía. Si para el diario producía críticas naturalistas, graciosas o burlonas, había otro Roland: "más reflexivo y agudo, que desde las páginas de la revista *Gente de Cine* desmenuzaba el hecho cinematográfico" (Maranghello, 2000: 541). En el momento de su muerte, se dijo que "su fina prosa y su atenta mirada lo transformaron en uno de los pocos críticos que, por aquellas épocas, reconoció en el realizador al verdadero factótum de un film".[208] Como uno de los creadores de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, resulta clave observar el derrotero de Roland que comenzó su carrera como cronista cinematográfico en un medio masivo orientado a un público popular, para convertirse en uno de los nombres ineludibles de la cultura cinematográfica porteña del siglo XX.

2.2 La Cinemateca Argentina

La participación de Roland fue protagónica en la fundación y sostenimiento de diversas instituciones del campo de la preservación y difusión del cine, tanto a nivel local como regional. Si bien el cineclub utilizaba sus ingresos para adquirir películas, revistas y material bibliográfico que fueron la base de la futura Cinemateca, la creación de la entidad surgió gracias a los vínculos internacionales: "Tras contactos directos de Roland en Europa, Cine Arte y Gente de Cine se fusionaron en 1949 para constituir la Cinemateca Argentina" (Couselo, 2010: 4). Guillermo Fernández Jurado, continuador de Roland al frente de la institución, recordaba así esa etapa fundacional:

> Ese mismo año [1949], Roland había concurrido al Festival Internacional de Cannes, y fue invitado por Henri Langlois, director de la Cinemateca Francesa, a un simposio en París sobre la actividad cultural y el desarrollo de las cinematecas y los archivos fílmicos. En esa reunión, Henri Langlois le preguntó a Roland por qué no existía una cinemateca en la Argentina. Roland le contestó que no existía porque tampoco había películas clásicas que justificaran su creación. Entonces, Langlois le propuso hacer una donación de películas que constituyeran la base para la creación de una nueva entidad. Y así fue. De regreso a Buenos Aires, Roland hizo un acuerdo con Elías Lapzeson, que era el propietario del cine Lorraine. En este cine ya se habían hecho funciones independientes; era una especie de cine-arte, una sala mediana para la época, ubicada céntricamente en la calle Corrientes. Roland, que era presidente del club Gente de Cine, se asoció con Elías Lapzeson, como propietario de esa sala cinematográfica, y se crea la Cinemateca Argentina, por escritura pública, el 28 de octubre de 1949. (Dimitriu, 2007: 15)

[208]SF, "Roland fue un destacado crítico de cine", *Página 12*, Buenos Aires, 14/01/1999.

En 1953 la Cinemateca Argentina se sumó a la Federación Internacional de Archivos de Films (FIAF) y en 1957 fue admitida como miembro pleno. En un principio la actividad estaba orientada hacia las exhibiciones que habían comenzado con el club Gente de Cine. El aporte de coleccionistas particulares también fue clave: Roland se ocupó de reunir materiales y también entabló contactos con otras dos cinematecas muy importantes de América Latina, la de San Pablo, Brasil, y la de Montevideo, Uruguay, con las que se realizaron intercambios, muchas veces de contrabando, como lo recuerda Fernández Jurado:

> El material cinematográfico siempre fue visto por las aduanas como un material de tendencia peligrosa para los gobiernos de turno. Tanto es así, que nuestros primeros intercambios, en particular con Uruguay, fueron de contrabando de películas; a veces las traíamos envueltas en el cuerpo; lógicamente no eran muy largas, y casi todas, en ese momento, en 16mm. Entonces era más fácil enrollarse la película y pasar por la aduana, porque no revisaban físicamente; el control se basaba solamente en la visión del guarda de aduana. No había rayos X o cosas por el estilo. Ése fue uno de los aspectos, yo diría, insólitos que permitieron a Roland obtener material para las funciones de su club Gente de Cine. (Dimitriu, 2007: 18)

Más allá de esos relatos míticos, el rol del fundador de la Cinemateca Francesa –que visitó la Argentina durante el Festival de Mar del Plata de 1962– fue clave para abastecer las proyecciones, junto con los vínculos con embajadas de distintos países. Beatriz Tadeo Fuica (2019) ha investigado los intercambios entre la Cinemateca Francesa y las cinematecas argentina y uruguaya durante la posguerra, a partir del análisis de la correspondencia de sus responsables. Después de la segunda guerra mundial, la FIAF retomó sus actividades y hasta mediados de los cincuenta la Cinemateca Francesa, y Langlois como su figura principal, estuvieron en el centro de sus acciones:

> El [Langlois] creía en la importancia de la proyección y circulación de los films incluso a riesgo de que las copias sufrieran daños o se perdieran. Esta creencia puede rastrearse en sus orígenes como cinéfilo, coleccionista y programador de *Le Cercle du Cinéma*, el cineclub que fundó con Georges Franju en 1935 y que continuó programando hasta 1947. (Tadeo Fuica, 2019: 29-30)

Si en un comienzo la mayoría de los films que formaban la Cinemateca Francesa fueron proyectados en los cineclubes locales y de otros países, el crecimiento de las sociedades cinéfilas fue haciendo este funcionamiento más difícil. La creación de la Federación Francesa de Cineclubes, en 1946, fue vista por Langlois como una competencia directa a su labor. La FIAF y la Federación Internacional de Cineclubes sellaron un pacto en 1949 para definir los términos y condiciones de sus relaciones. Uno de los requisitos fijados para proyectar films de entidades adheridas a la FIAF en cineclubes era el auspicio y control

de un archivo nacional afiliado a la Federación. Pero Langlois, en la práctica, consideraba preferible que los films de la Cinemateca Francesa circularan entre instituciones similares a la suya.

> Cuando cineclubes extranjeros lo contactaban para pedirle en préstamo films de su colección, él los persuadía para transformar sus instituciones en cinematecas. Así fue como, en Argentina, los cineclubes Gente de Cine y Cine Arte crearon la Cinemateca Argentina en 1949; y en Uruguay, Cine Club del Uruguay y Cine Universitario se unieron para inaugurar la Cinemateca Uruguaya en 1952 (Tadeo Fuica, 2019: 30).

Ambas entidades funcionaron como organismos privados, con la impronta de la Cinemateca Francesa y sus mismos principios organizativos. Con la incorporación de la Cinemateca Argentina al universo de influencia de Langlois, comenzó el intercambio de films entre París, Buenos Aires y Montevideo. Como lo señala Tadeo Fuica, no solo Francia envió material a los países sudamericanos, sino que desde el sur hacia el norte se realizaron importantes contribuciones para completar colecciones con films que se habían perdido durante la guerra y cuyas copias habían cruzado el Atlántico de diversas formas. Mientras que el movimiento inverso, de norte a sur, sentó las bases de un canon de clásicos franceses más vinculado con la posibilidad de acceso que con la calidad, que se mantuvo estable durante décadas.[209]

Hacia 1953, como se informaba en la revista *Gente de Cine*, la Cinemateca Argentina había realizado intercambios con sus pares francesa y uruguaya y con el Museo de Arte Moderno de San Pablo. Adicionalmente, había facilitado su material a otras instituciones culturales y a todos los cineclubes del interior del país –Mendoza, Eva Perón (La Plata), Rosario, Tucumán, Gente de Cine de Santa Fe, General Pueyrredón de Mar del Plata, Santa Fe y Foto Club de Bahía Blanca. El Instituto Francés de Estudios Superiores, la Agrupación C.I.N.E. y el Teatro La Máscara también habían incluido films de la Cinemateca Argentina en sus ciclos, al igual que la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación.[210]

Cuando se cumplieron los quince años de existencia de la Cinemateca Argentina, la revista del cineclub Núcleo, *Tiempo de Cine,* publicó una semblanza de la institución.[211] Allí señaló que, además de ser miembro efectivo y único representante argentino ante la Federación Internacional de Archivos de Films, en 1957 la entidad local había estado también entre los fundadores del *Bureau International pour la Recherche Historique*

---

[209] Cuando recorramos la revista *Gente de Cine,* en el siguiente capítulo, esto quedará claramente evidenciado en la programación del cineclub.
[210] "Valoración de una temporada: 1953. Cine no comercial". *Gente de Cine,* 29, enero-febrero 1954, pág. 10.
[211] "Noticias", *Tiempo de Cine,* 16, octubre-noviembre 1963, pág. 61-62

Cinematographique en París, acababa de ser admitida como integrante del *Conseil International des Musées* y participaba del *pool* internacional, con sede en Amsterdam, que se dedicaba al intercambio de obras clásicas del cine. En el caso de Argentina, este intercambio se veía trabado por las exigencias de carácter aduanero, ya que el país no participaba del acuerdo de libre circulación que numerosos países habían firmado con el patrocinio de la Unesco.

En 1960 se produjo una crisis en la Federación Internacional de Archivos de Films (FIAF) que derivó en la salida de la Cinemateca Francesa. Como gesto solidario con Langlois, varias de las latinoamericanas también se retiraron, con la excepción de la del SODRE de Montevideo y la cubana. Como consecuencia, en 1965, durante el Festival de Mar del Plata, se creó la Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL), con la presencia de Rolando Fustiñana (Cinemateca Argentina), Oscar Hansen (Instituto Nacional de Cinematografía, Argentina), Rudá de Andrade (Cinemateca Brasileira), Pedro Chaskel (Cineteca de la Universidad de Chile), Manuel González Casanova (Departamento de Cinematografía de la UNAM), Miguel Reynel (Cinemateca Universitaria de Perú) y Walther Dassori (Cinemateca Uruguaya) (Nuñez, 2015).[212]

Cultivar los vínculos institucionales le permitía a la entidad ampliar sus tareas de rescate de aparatos, documentos y materiales, y continuar acrecentando su patrimonio que ya llegaba, en la década del sesenta, a 1500 films de largo y cortometraje, junto con la biblioteca especializada más importante del país y una fototeca con 25.000 fotografías. Además de mantener relaciones con cineclubes y entidades del país y el extranjero, la Cinemateca Argentina hacía acuerdos de intercambio con el cineclub Núcleo y con su par uruguaya, y estaba en tratativas con otras entidades latinoamericanas y europeas. Toda esta red le permitía continuar incrementando su acervo.

La colección así reunida dio origen años más tarde al archivo de la Fundación Cinemateca Argentina, que se constituyó oficialmente en 1967, con Guillermo Fernández Jurado como presidente a partir de entonces.[213] Esta institución continuó y completó el trabajo

[212] Como lo ha estudiado Fabián Nuñez (2015), durante la segunda mitad de los años sesenta, junto con el surgimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, se conformó también la Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL), que incluyó, entre sus múltiples discusiones, el debate sobre el concepto mismo de Cinemateca y su rol en la región, en el pasaje de los sesenta a los setenta. En 1971, durante su quinto congreso en Montevideo la UCAL dio un giro tercermundista que llevó a redefinir el concepto mismo de cinemateca. Pero la radicalización política propia de la época llevó a una nueva ruptura. En 1975 las cinematecas uruguaya, argentina y paraguaya se fueron de la UCAL para fundar una asociación regional de cinematecas del Cono Sur.

[213] El requisito de constituirse como Fundación provino del ofrecimiento del Teatro General San Martín para realizar proyecciones en su sala Leopoldo Lugones. Como se trataba de una entidad municipal, se requería personería jurídica. El 3 de septiembre de 1967 comenzaron las funciones diarias en la sala, que Fernández

iniciado por el cineclub, al adquirir films que luego circularon por todo el país, surtiendo a los numerosos cineclubes y ciclos que se multiplicaron en la época.

> Esta institución era en ese entonces la única depositaria en el país y en Sudamérica de copias de las películas más importantes de la cinematografía mundial. No cualquiera podía alquilar esos materiales, ya que por tratarse de un organismo con muy pocos apoyos, ellos no se arriesgaban a enviar películas, ejemplares únicos, a entes desconocidos que no garantizaran su buen tratamiento técnico, su uso estrictamente cultural y la puntualidad en pagos y devoluciones. (Moreschi y Ramírez Llorens, 2013: 12)

Guillermo Fernández Jurado se inició en el medio a partir de la realización de un curso dictado en la Asociación de Cronistas, entre 1953 y 1955, que fue su vía de entrada a Gente de Cine. En la misma escuela conoció a Paulina, que fue su mujer y socia en la institución durante muchos años. Trabajando junto a Roland, aprendió distintas formas de conseguir títulos extraños e insólitos, a veces totalmente desconocidos, pero que constituían la actividad primaria de los cineclubes. También se hizo cargo de la importancia de la Cinemateca como centro de documentación, ya que no solo acopiaban films sino toda la información que se pudiera reunir sobre los mismos.[214]

El mismo grupo que se nucleaba en la Cinemateca fue responsable, más adelante, de la fundación del Museo del Cine Argentino, una entidad dependiente de la ciudad de Buenos Aires. El museo se creó en 1971, a instancias de Jorge Miguel Couselo, que fue su primer director, a partir de la colección de equipos cinematográficos de Pablo Cristian Ducrós Hicken. Luego lo dirigieron sucesivamente Roland y Fernández Jurado, hasta 1996.[215]

Jurado programó personalmente durante 20 años. La figura de Fernández Jurado fue bastante polémica en el ambiente cinéfilo de los sesenta.

[214] En 1970, Mario Palacios, de la embajada argentina en México, convocó a Fernández Jurado –que había contribuido en 1965 a la creación de la Cinemateca del Perú– a realizar un viaje para fundar cinematecas en América Latina, producto del cual surgieron instituciones en El Salvador, Guatemala, Costa Rica y Panamá; posteriormente se fundó también la de Paraguay.

[215] El Museo del Cine de la Ciudad de Buenos Aires fue creado el 1º de octubre de 1971 a partir de la colección cinematográfica donada por la viuda del investigador y coleccionista Pablo C. Ducrós Hicken. En su acta fundacional, define los objetivos centrales que se mantienen hasta hoy: exhibir y conservar los objetos que forman parte de su patrimonio y acrecentar la colección dedicada al cine argentino. De tal manera, los elementos que preserva el Museo del Cine no son sólo películas, sino también cámaras, proyectores, moviolas y demás elementos de la técnica cinematográfica, que se fueron sumando: piezas de vestuario y escenografía, maquetas, utilería, guiones, planes de rodaje, informes de producción, gacetillas, fotografías, publicidades y críticas (página institucional del Museo del Cine, en línea https://museodelcineba.org/historia/ (acceso 23/01/2019).

2.3 Las asociaciones de cineclubes

Como lo desarrollamos en el capítulo 3, en la década del cincuenta florecieron cineclubes en todo el país, lo que llevó a la creación de la primera Federación Argentina de Cineclubes (FACC), que tomó estado legal el 17 de junio de 1955.[216] Su dirección estuvo integrada por un representante de Capital, Carlos Burone (Gente de Cine); otro de La Plata, César Cortelezzi; y un tercero de Santa Fe, Alberto Nicoli. Esta organización participó en las discusiones previas a la sanción del Decreto Ley de cine de 1957, exigiendo que se garantizara la idoneidad de los integrantes del directorio del Instituto Nacional de Cinematografía, que se sancionaran medidas efectivas de protección al cine nacional y que se crearan una cinemateca y un centro experimental para la formación de cineastas. También pelearon por medidas de fomento para el cortometraje (considerado como una escuela práctica para los realizadores) y la fundación de Uniargentina, un organismo que debía dedicarse a sostener la existencia de una industria cinematográfica local y a vender films argentinos en el exterior. La Federación intentó frenar el avance de la censura oficial y promover la preservación del material fílmico, a la vez que impulsó la realización de ciclos de cine en Santa Fe y en Buenos Aires (Fernández Irusta, 1997).

Sin embargo, los cineclubes armaron, desarmaron y rearmaron sus asociaciones a lo largo de la década, en función de la necesidad de acceder a los films y de distintas polémicas que los atravesaron, alternando así entre la cooperación y la competencia. En junio de 1959 se creó la Asociación de Instituciones Culturales Cinematográficas (ADICA), presidida por Fernández Jurado, cuya presentación se realizó en la sede de la Asociación de Cronistas Cinematográficos.[217] Sus propósitos eran realizar una acción mancomunada con cineclubes y entidades que auspiciaran el conocimiento de la cinematografía artística; fomentar las actividades cinematográfico-culturales encarando la exhibición de películas, comentarios, debates, filmografías y fichas técnicas, y facilitando las gestiones para obtener el material fílmico necesario a estos propósitos; y asumir la representación pública de las asociaciones que la integraban. En el acto inaugural se proyectó *El gabinete del Doctor Caligari* en copia nueva y completa acompañada por un cuadernillo sobre el film, y dos cortos de Chaplin. Se

[216] La FACC fue creada en abril de 1955, en La Plata, por una asamblea constituyente integrada por cineclubistas de todo el país. Tuvo una actividad frecuente e intensa hasta que los vaivenes del país fueron desarticulando su tarea; se reestructuró en Rosario, en 1984, cuando una asamblea general de delegados de cineclubes aprobó un nuevo estatuto y un reglamento interno que le dieron una organización más federal (Grilli, 2008).
[217] Integraron la comisión directiva Anastasio Chiloteguy, Oscar Hansen, Carlos Burone y Arturo Sarno. "Nueva asociación para difundir cine artístico", *Clarín*, Buenos Aires, 10/06/1959.

trataba de una iniciativa encabezada por los cineclubes Enfoques (Quilmes), Gente de Cine y Bahía Blanca, junto con otras quince asociaciones de todo el país, que veían la necesidad de coordinar esfuerzos para la divulgación, obtención de películas, difusión de bibliografía y literatura cinematográficas, confección de material para los debates, cursos y "todo cuanto propenda a un estudio elevado de las cuestiones fílmicas".[218] La Cinemateca Argentina, en su calidad de representante de la Federación Internacional de Archivos de Films (FIAF) sería la facilitadora del material de cinematecas extranjeras.

Ya en los sesenta, se creó la Asociación de Cineclubes de Buenos Aires (ACBA), una agrupación de entidades de Capital y el Gran Buenos Aires, en cuya comisión directiva figuraban Salvador Sammaritano y Héctor Vena (Núcleo), Guillermo Fernández Jurado (Gente de Cine), Aníbal Gordillo y Ariel Bucich (Quilmes), José Conde y Nora Watson (Enfoques) y Gustavo Dima (Pampa).

Un hito en esta historia lo constituyó el Primer Congreso Nacional de Cineclubes, realizado del 5 al 7 de marzo de 1965 en Necochea, llevado adelante por la asociación local con el apoyo económico del Fondo Nacional de las Artes y del Ente Coordinador de las Direcciones de Cultura del Gran Buenos Aires. Allí se resolvió la constitución de una nueva Federación Argentina de Cine Clubes (FACC) que agrupara a todas las entidades del país y de una distribuidora que proveyera a sus asociados del material para su programación, a partir de la elaboración de un estatuto. El Consejo Directivo quedó integrado por nueve instituciones: Lomas, Charles Chaplin, Núcleo, Gente de Cine, Amigos del Arte (Misiones), Río IV (Córdoba), Mar del Plata, La Plata y Necochea.

Como lo expresó Oscar Aramburu en la publicación del cineclub Necochea, en el encuentro quedaron registrados los contrastes entre dos tipos de cineclubes, "los de alto nivel económico y viejo historial individualista, y los de bajo nivel económico y juvenil existencia con ímpetu federativo", lo cual se plasmaba en diferencias en lo relativo a la posibilidad de obtener films a buenos precios en función de las relaciones con las distribuidoras.[219] La polémica se planteaba concretamente entre cineclubes porteños, más poderosos económicamente –o aquellos que contaban con ayuda municipal–, y otros como el de Necochea, que pretendían hacer de la Federación un órgano de presión sobre la cinematografía nacional y participar del Instituto Nacional de Cinematografía, a quien se reclamaba la incorporación de delegados del movimiento cineclubista. Para superar esta antítesis se planteó fortalecer a la Federación económicamente, elevando la cantidad de clubes

[218] Idem.
[219] Aramburu, O. "Congreso", *Cuadernos del Cine Club Necochea*, Año 2, 5, marzo-abril 1965, pág.4-5.

asociados con cuota mensual, y obtener subsidios de organismos oficiales de la cultura, aunque siempre atentos a no perder independencia. Uno de los temas que se debatieron fue el requisito de inclusión de un porcentaje de cine nacional en la programación. La participación del actor y director Leonardo Favio en el Congreso volcó a la asamblea a favor del cine nacional, logrando el apoyo a las medidas proteccionistas y la cuota de pantalla (6 a 1) que los exhibidores se negaban a cumplir. Como resultado, se estableció que ningún cineclub pudiera aspirar a ingresar a la Federación si no incluía un mínimo de cine nacional en su programación.

2.4 Aprender mirando: la importancia del cortometraje

A fines de 1955 se conformó también la Asociación de Realizadores de Corto Metraje. Se trata de un actor relevante en el entramado que estamos reconstruyendo, dado que los cortos ocupaban una parte importante de la programación de los cineclubes. Adicionalmente, muchos críticos y cineclubistas formaron parte de esta Asociación e incursionaron en el formato como realizadores. Para 1960 habían logrado un nivel de producción cercano a los 100 films anuales, y recibían premios y subsidios del INC, el Fondo Nacional de las Artes y empresas privadas.

El objetivo de la Asociación era unir esfuerzos para divulgar las posibilidades del formato en el país, defender los derechos gremiales de sus asociados y estimular la producción, a la vez que crear conciencia sobre las ventajas de la realización de cortos, no solo como expresión cultural, sino también como medio de formación profesional para directores, actores, guionistas y técnicos del cine argentino. Esta entidad unió a los sectores que luchaban por la instauración de una ley de apoyo y fomento que permitiese una producción propia. En su declaración inaugural, también se proponía que los distintos sectores de la industria aceptaran la necesidad del fomento y la obligatoriedad del corto, la creación de una escuela nacional, el apoyo al cine experimental y los cineclubes, y la creación de una cinemateca.[220]

El devenir de la industria cinematográfica en los cincuenta, con su punto de quiebre en 1955, favoreció la irrupción de un tipo de producción alternativa dentro de la cual el cortometraje ocupó una posición de vanguardia. Este auge fue posible en el marco de las diversas instituciones en las que, crecientemente, se podía estudiar y ver cine: talleres y

[220] Asociación de Realizadores de Corto Metraje (ARCM), *Cine Boletín*, 6, marzo 1982, pág. 2.

seminarios, cineclubes y escuelas de cine respaldadas por universidades nacionales, entidades tales como el Fondo Nacional de las Artes, el Instituto Di Tella y el Instituto Goethe.

> [Estas instituciones] colaboraron con la promoción y el sustento de proyectos innovadores y rupturistas a través de dos mecanismos principales: el subsidio y financiamiento de las realizaciones fílmicas, por un lado; la difusión y circulación del cine foráneo –restringido en los años previos debido a la política de extremo proteccionismo– del cual el cine argentino tomaría ciertos elementos para construir su especificidad, por el otro. (…) La marginalidad del cortometraje –que lo ha puesto generalmente fuera del circuito de producción comercial y de difusión masiva– le ha permitido trabajar con una mayor libertad estética en cuanto a la elección de las temáticas y los recursos expresivos para concretar esos contenidos. (Cossalter, 2014: 35)

Un ejemplo de la relevancia del cortometraje en la renovación que se insinuaba en el cine nacional fue la fundación, en 1953, del Seminario de Cine de Buenos Aires, por parte de Simón Feldman y Mabel Itzcovich, sobre un programa de estudios similar al del *Institut des Hautes Etudes Cinématographiques* (IDHEC) de París, donde se habían formado. En el marco de este seminario se realizaron el cortometraje *Un teatro independiente* (1954) y el largometraje *El negoción* (1955-1957) que se financiaron con lo recaudado por entradas vendidas para presenciar funciones programadas (Peña, 2012).

Este aspecto también estuvo fuertemente presente en la carrera de cine de la Universidad de La Plata, fundada en 1955, donde su director desde 1957, Cándido Moneo Sanz, incorporó a Roland como docente y, por su intermedio, los estudiantes dispusieron del archivo de la Cinemateca Argentina: "También mantuvo un intenso vínculo con el cine de corto y mediometraje que se producía en Francia, Canadá, Polonia y las entonces Checoslovaquia y URSS, gracias a las filmotecas circulantes de sus respectivas embajadas y organismos culturales" (Peña, 2006: 41). En 1962 el propio Roland se hizo cargo de la dirección de la carrera por un breve lapso de tiempo durante el cual participaron, como estudiantes y docentes, muchos de quienes se convertirían en referentes de la renovación del cine nacional, como Rodolfo Kuhn, Simón Feldman y David Kohon.

Es destacable el vínculo del movimiento cortometrajista con las recientemente fundadas instituciones de enseñanza universitaria, tanto en los aspectos formativos como en los relacionados como la experimentación, dado que promovieron la circulación, el intercambio y la difusión de cinematografías desconocidas. En las universidades se utilizó el cortometraje como medio de aprendizaje, experimentación y aproximación a la realidad

inmediata,[221] además de funcionar como centros de difusión en la misma línea que los cineclubes provinciales que difundieron cine extranjero de vanguardia, de arte y ensayo, mientras formaban espectadores, críticos y realizadores locales, a través del debate (Cossalter, 2014). En esta línea, también fue relevante la actividad del centro de experimentación artística más influyente del período: el Instituto Di Tella, creado a finales de los años cincuenta con financiamiento empresario, que subsidiaba actividades científicas y artísticas, promovía la creación y daba visibilidad a experiencias estéticas alternativas, entre ellas, el cine experimental.

Conclusiones

En su recorrido por cien años de cine argentino, Fernando M. Peña (2012) se pregunta si su objeto no será "fatalmente ajeno a una industria". En ese sentido señala que la industria cinematográfica local como tal solo existió entre 1938 y 1948 –cuando se perdieron los mercados hispanohablantes y la protección estatal cobijó la falta de renovación– y sostiene que su peso posterior fue más simbólico que concreto. Las innovaciones de la segunda mitad del siglo vendrían decididamente de los márgenes del ya alicaído sistema industrial. Con la virtual extinción del sistema de estudios en pocos años, cobraron protagonismo las empresas pequeñas y la producción se atomizó.

La revisión de la política proteccionista del Estado durante los gobiernos peronistas nos permitió analizar un cuadro en el que las películas nacionales estrenadas crecieron en detrimento de las extranjeras. Esto fue apoyado y celebrado por los sectores vinculados con la producción –y cierta zona de la prensa especializada– pero también produjo otros fenómenos. El Poder Ejecutivo reforzó y centralizó su injerencia en el sector, aunque no adquirió compañías ni empresas independientes como sí hizo con radios y diarios. También se avanzó en el terreno del control ideológico, con la existencia de *listas negras* de artistas; aunque no se instauraron mecanismos institucionales de censura previa, los productores desarrollaron mecanismos de autocensura para no poner en riesgo su inversión. En este contexto, como

[221] En la escuela de La Plata, gracias a la presencia de Roland, se sostuvo un lazo con el cortometraje producido principalmente en Europa, en el terreno documental y experimental, y se realizaron ciclos, congresos y festivales. Fernando Birri había estudiado cine en el *Centro Experimentale de Cinecittá*, en Italia, y de allí llevó la propuesta neorrealista al Instituto de la Universidad del Litoral. En Córdoba se creó un Centro de Extensión que puso en marcha el cineclub Universitario y al mismo tiempo se incorporó el registro experimental gracias al contacto con el *National Film Board* de Canadá (Cossalter, 2014). Ver más detalles en el capítulo 3.

señala Kriger (2009), se generalizó la idea de que las películas nacionales eran de una calidad baja, en relación con el volumen de la inversión estatal.

Durante este período, paralelamente, los críticos de cine avanzaron hacia la profesionalización de su actividad, nucleándose en asociaciones y publicaciones estrechamente vinculadas con los cineclubes, que aumentaron su poder para consagrar obras y autores mediante el otorgamiento de premios anuales a la producción. Las restricciones impuestas por el peronismo a la exhibición de cine extranjero le granjearon la antipatía de aquellos cinéfilos que aspiraban a ver *todo* el cine que se producía independientemente de su origen. A la vez, fueron extremadamente críticos con el cine nacional desarrollado por los estudios al calor del proteccionismo estatal y con las limitaciones a la libertad de expresión. Los críticos de la nueva generación, que avanzaron hacia lugares relevantes en los medios durante los cincuenta, fueron antiperonistas y celebraron el derrocamiento del gobierno. En este sentido no fueron diferentes a buena parte de la intelectualidad argentina, que reaccionó de manera similar.

Es posible pensar que durante los cincuenta los cineclubes tuvieron una función similar a la que Silvia Sigal (1991) adjudicó al teatro independiente y los grupos de estudio parauniversitarios: fueron núcleos de circulación y modernización cultural, que planteaban una alternativa al fuerte dirigismo estatal en las políticas culturales del peronismo, aunque los criterios de los programas cineclubísticos no eran sistemáticos ni académicos y tampoco lineales en términos de adscripciones políticas.[222] La clausura de las salas era una amenaza frecuente, así como las sospechas ante unos centros de reunión con un estilo excesivamente libertario para la época.

Durante los años cincuenta, los cineclubes se convirtieron en un espacio muy frecuentado por intelectuales y artistas. La gran mayoría de los nuevos cineastas provenía del ambiente cineclubístico. Allí también se empezó a gestar la figura del director cinéfilo, que se diferenciaba tanto de los directores y técnicos tradicionales, ligados a las pautas de la profesión y del oficio, como del público masivo, consumidor del cine-espectáculo. Este tipo de experiencia agregaba a la fruición cinematográfica espontánea o ingenua un registro más ligado a cierto espíritu coleccionista (en cuanto a la obtención de datos o la búsqueda de

[222] Como lo ha señalado Salvador Sammaritano, la curiosidad y la pasión por el descubrimiento de "joyas" olvidadas de la historia cinematográfica eran las orientadoras de la selección fílmica, sin atender a ideologías ni a censuras previas. Sammaritano recuerda la frecuente desorientación sufrida por censores o grupos de derecha: no se podía entender que personas que organizaban una función para ver *El acorazado Potemkin* de Eisenstein fueran las mismas que luego proyectaban un ciclo de documentales nazis: "Creían que éramos todos comunistas, y que hacíamos esas cosas para despistar" (Broitman y Samela, 1993a). Desarrollaremos en profundidad las características del Cineclub Núcleo en el capítulo 6.

copias fílmicas difíciles de obtener) que a la sistematización y el rigor académicos (Fernández Irusta, 1997).

Podemos ver entonces que, durante los años del gobierno peronista, el campo de la producción cinematográfica se manejó con un nivel de autonomía muy bajo, al depender del fomento económico del Estado a través del proteccionismo y otras medidas destinadas a incentivar la realización de films nacionales. Por el contrario, el campo de la crítica cinematográfica –integrado por la prensa especializada, las asociaciones de periodistas, los cineclubes y sus federaciones– tuvo un funcionamiento más autónomo. Si bien un importante sector de las publicaciones se mantuvo dentro de la órbita oficialista, las voces más prestigiosas defendieron su independencia crítica. Y los cineclubes, sus revistas y las asociaciones que formaron se situaron en la oposición a una política que consideraron tradicionalista, conservadora y alejada de los criterios de validación de la cinefilia erudita, tanto en lo relativo a la producción como en las restricciones a la exhibición.

Como hemos visto, fue a partir del cineclub de Gente de Cine, fundado a comienzos de la década de 1940, que surgieron un gran número de instituciones claves para el ejercicio de la cinefilia y la crítica cinematográfica. El devenir de esta entidad –sintomático del movimiento cineclubista en su conjunto– se vio afectado por diversos factores. Entre ellos, la aparición de avances tecnológicos, como la llegada de la televisión a la Argentina en 1951 y su despliegue como medio de comunicación de masas en la década del sesenta. También, paradójicamente, por el éxito de salas comerciales de cine arte, colmadas por un público que los cineclubes habían contribuido a formar.

"Así fue que el club Gente de Cine, como muchas otras organizaciones, fue agonizando. Año tras año, cambiamos la sede de la sala en que se hacían las funciones y, poco a poco, fuimos volviendo a las funciones de trasnoche. Pero ya no era lo mismo", recordaba Fernández Jurado (Dimitriu, 2007: 21). En 1965 decidieron cerrar el cineclub y dedicar todo su esfuerzo a la Cinemateca. A través de un convenio con el Fondo Nacional de las Artes avanzaron en el suministro de películas a los cineclubes del interior del país, con películas y copias en 16mm. Pero a medida que los cineclubes del interior también declinaron, en un periodo posterior, este trabajo fue disminuyendo.

Como un aspecto muy significativo de su labor, en 1951 Gente de Cine comenzó a editar una revista con su mismo nombre, de la cual llegaron a aparecer 44 números antes de tropezar con obstáculos económicos insalvables. En ella convergieron y se formaron la mayoría de los críticos que treinta años después podían considerarse profesionales: "Grupos de entusiastas, de fanáticos del cine, que formaron en mucha gente el gusto por el film nuevo,

difícil, comprometido con su época" (Mahieu, 1972). En el siguiente capítulo nos ocuparemos de describir este proyecto editorial, prestando especial atención a sus intervenciones públicas en relación con las problemáticas en debate durante la década, en relación con el repliegue del modelo industrial y el surgimiento de nuevos modos de producción y recepción de la obra cinematográfica, ella misma también en plena transformación.

CAPÍTULO 5

GENTE DE CINE: LA REVISTA (1951-1957)

Introducción

En este capítulo centraremos nuestra atención en la revista *Gente de Cine*, la principal publicación del cineclub homónimo, que circuló entre 1951 y 1957[223] y retomó los intentos pioneros de considerar al cine dentro del campo de las artes, insistiendo en la importancia de la formación técnica y estética de los cineastas argentinos.

En febrero de 1951, en vísperas de iniciar su décimo ciclo, el cineclub anunció la edición de un periódico mensual con información de actualidad, críticas y ensayos, biografías y filmografías, artículos originales y traducciones, y tribuna para socios. Acompañó este lanzamiento con la ampliación del número de exhibiciones –dos por semana y una mensual de carácter extraordinario con primicias exclusivas–, el anuncio del dictado de un curso teórico-estético dirigido por León Klimovsky, la realización periódica de reuniones y polémicas (así llamadas) con socios, el auspicio de un concurso de filmaciones en 16 mm y una encuesta para consagrar los valores cinematográficos de cada temporada.

Gente de Cine es, desde nuestra perspectiva, una revista cultural ya que se trata de un proyecto editorial que realiza intervenciones en el espacio público, transmite conocimientos e ideas y colabora en la construcción de determinadas miradas, discusiones o políticas. Esta publicación fue anterior al desarrollo de espacios académicos relacionados con lo fílmico, de modo que resultó clave en la construcción y circulación de saberes sobre el cine. Analizarla nos permitirá ver el modo en que la cinefilia construyó puentes (y algunos abismos) con las

[223] El Nº1, que aparece en 1951, se presenta bajo el rótulo "Nueva serie". De este modo hace referencia a la existencia previa de un boletín de carácter artesanal, compuesto por un único pliego de papel. En la Biblioteca ENERC/INCAA hemos podido consultar los primeros seis números de ese boletín, correspondientes a 1945 y 1946, también dirigido por Roland, quien recorría los estrenos haciendo énfasis en los directores de los films. La sección "Tribuna de los socios" ya estaba presente en esa primera publicación. Allí también se expresaba la desazón de la entidad por la poca concurrencia a sus funciones y por carecer de un local permanente donde realizarlas y reunirse, ya que utilizaban el Cine Arte (cuyo cierre se lamentaba en el número de septiembre de 1945, atribuyéndolo a la incapacidad de la cultura argentina de sostener una sala especializada en la difusión de obras maestras del séptimo arte universal) y otros establecimientos. Desde las páginas del Boletín se instaba a los socios a mantenerse en contacto y a conseguir nuevos socios para asegurar el futuro de la entidad, y se promocionaban no solo las proyecciones sino también la Biblioteca y las audiciones musicales comentadas que organizaban.

publicaciones previas y las distintas formas contemporáneas del periodismo cinematográfico, al integrar en una formación cultural al cineclub, sus publicaciones, las instituciones que generó –como la Cinemateca, la Asociación de Cronistas Cinematográficos o la Federación Argentina de Cineclubes–, y algunas instancias educativas precursoras para el desarrollo de vocaciones cinematográficas desde una perspectiva artística. La aparición y permanencia de la revista *Gente de Cine* dan cuenta del vigor que el movimiento cineclubístico tenía por ese entonces en las ciudades más pobladas del país, como lo hemos desarrollado en el capítulo 3. La decisión de realizar una revista, como una parte importante de la tarea del cineclub, nos permite una vía de acceso a un mundo de intensa actividad alrededor del fenómeno cinematográfico entendido como expresión artística ya que, si bien los cineclubes pioneros habían editado programas y boletines informativos, no habían realizado y sostenido en el tiempo una publicación de estas características.

La aparición de una nueva revista marca la existencia de un vacío: la necesidad de decir algo que no estaba siendo dicho. Desde esta perspectiva, al ser a la vez un espacio de alineamiento y conflicto, pone el acento sobre lo público, donde focaliza su voluntad de intervención (Sarlo, 1992b). En el caso de *Gente de Cine*, la apuesta editorial se dirige principalmente a jerarquizar lo cinematográfico como artístico, cuestionando las características del cine comercial o industrial y a sus representantes en el país.

Para adentrarnos en la conformación del grupo editor, analizaremos las características y trayectorias del cuerpo de redacción, dando cuenta del entramado de voces que formaron un tipo de mirada cinéfila en la época. Consideraremos además los diálogos que la revista estableció con otras entidades y publicaciones –principalmente europeas pero también algunas locales–, teniendo en cuenta que cineclubes y revistas especializadas formaban parte de un tejido cultural amplio.

Por otra parte, recorreremos las páginas de la revista a lo largo de sus siete años de existencia, analizando los debates que propuso y deteniéndonos con más detalle en algunos momentos que resultan particularmente reveladores de sus características: el primer año –donde se sientan las bases fundacionales–, el pasaje de 1954 a 1955 –del Festival de Mar del Plata, organizado por el gobierno peronista, a la caída de ese gobierno y el fin de un tipo de cine vilipendiado por la revista– y el último período, donde se expresan más nítidamente las posiciones políticas.

1. El equipo editorial: un semillero de trayectorias diversas

Quienes hicieron *Gente de Cine* tuvieron, en forma simultánea y también posteriormente, una intensa y destacada actividad en distintos campos de la cultura local e internacional. A quienes ya provenían del periodismo cinematográfico y el coleccionismo, se sumó una nueva generación que transitó el oficio periodístico en distintos soportes gráficos y audiovisuales, la docencia, la realización cinematográfica y la gestión institucional, durante la segunda mitad del siglo XX.

La redacción inicial de la revista, dirigida por Roland, estaba integrada por Oscar Baigorria, Manlio Cavallari, Víctor Iturralde, Nicolás Mancera, Justo Martínez, Aldo Persano y Alejandro Saderman (todos miembros del cineclub). En el Nº3 se sumaron Carlos A. Burone y Edmundo Eichelbaum, dos incorporaciones que se mantendrían hasta la última edición ocupando roles protagónicos. A partir del segundo año, contó con corresponsales en Brasil, Estados Unidos, Italia, Francia, Alemania y Uruguay. Mientras que el staff inicial era completamente masculino, luego asomarían algunas firmas femeninas, como Hellen Ferro y, muy especialmente, Nelly Kaplan desde la corresponsalía en Europa. En el capítulo anterior desarrollamos ampliamente la trayectoria de Roland, de modo que aquí daremos cuenta de los perfiles de algunos de sus colaboradores destacados, poniendo énfasis en el período de las décadas del cincuenta y sesenta –que es el que nos ocupa– y sumando datos sobre sus intervenciones previas y posteriores cuando resulten relevantes.

1.1 Víctor Iturralde: el cineclubista infantil

Víctor Iturralde (1927-2004) fue uno de los precursores del cine infantil en la Argentina. Había estudiado Química en la Universidad de Buenos Aires pero pudo más su pasión por el cine. Se unió al cineclub y, paralelamente a su tarea crítica en *Gente de Cine* (donde firmaba con las iniciales de su nombre completo VAIR[224]), se desempeñó como traductor para distintas editoriales. Gracias a sus tempranas incursiones en el cine amateur, recibió un premio por su corto *Hic*, inspirado en la obra de Norman McLaren, en la categoría Fantasía del certamen organizado por el Cine Club Argentino en 1953. Dirigió, para la Universidad de Buenos Aires, el documental *Crónica de Maciel*[225] y luego realizó cortos de

[224] Víctor Aitor Iturralde Rúa.
[225] Sobre esta experiencia, ver más adelante el apartado “Aldo L. Persano: el cortometrajista científico”.

animación y publicitarios. Fue docente en distintas instituciones del campo cinematográfico y fundó los cineclubes infantiles El Duendecito y La Casita. Su tarea como crítico prosiguió en las revistas *Butaca Crítica* y *Tiempo de Cine*, entre otras, y colaboró en diarios locales y extranjeros.[226] Así se presentaba a sí mismo en las páginas finales de los libros que publicó en la serie Libros del Quirquincho (1987-1994):

> Observé que en mi país el cine que consumen los niños podría ser mucho mejor. Pero ¿acaso existe un cine mejor? Sí. Sí que existe. Yo lo vi. Es un cine bello, abundante, original. Por eso me ocupé de conseguir estas películas mejores, para luego difundirlas, proyectarlas a los chicos. Y fundé cineclubes infantiles en los cuales podría exhibir estas cintas, rodeado por muchos pibes, y podría verlas de nuevo, y hablar sobre ellas, y jugar, y pintar, evocarlas con placer. (Iturralde, 1987; citado en Eseverri, 2019)

Iturralde llegó desarrollar una red nacional de cineclubes infantiles, a los que abastecía con las películas de su propia filmoteca, que alcanzó unos mil títulos. Tuvo también una destacada presencia en televisión como organizador de ciclos cinematográficos orientados al público infantil.[227] Como parte de su extensa labor en el campo de la difusión de un cine de calidad para niños publicó dos libros, con veinte años de diferencia, donde desarrolló experiencias históricas desde una sólida perspectiva teórica: *Qué ven, qué leen nuestros hijos* (Eudeba, 1964) y *Cine para los niños. Proposiciones para fundar cine clubes infantiles* (Corregidor, 1984).

En las páginas de *Gente de Cine* planteó temas como la misión de un cineclub y su incidencia en la formación de futuros realizadores, la importancia del público y la especificidad estética del film. También abasteció permanentemente la sección "Críticas" y publicó extensos informes sobre los desafíos que presentaban las nuevas técnicas y su historia, como el cine en relieve o el uso del color. Realizó numerosas entrevistas y artículos sobre sus grandes pasiones: el cine abstracto y el cine de animación, con la figura de Norman McLaren como eje. En algunas oportunidades intervino en las polémicas que tuvieron lugar en la revista, expresando posiciones moderadas en las que privilegiaba la consideración por el público desde una perspectiva pedagógica.

---

[226] Martínez, A. "Víctor Iturralde, un apasionado del cine", *La Nación*, 04/01/2004, pág. 5.

[227] A principios de los setenta participó del programa *La luna de Canela* (Canal 7), donde realizaba el bloque "El cineclub de la luna". Luego, junto a Mario Grasso, creó y condujo el programa *Cine Club Infantil* (Canal 13, 1976-1979), que fue retransmitido por trece repetidoras del interior del país y más tarde pudo verse en un canal de Video Cable Comunicación (VCC). En 1984, también en Canal 13, realizó el programa *Taller del sol,* en el que diferentes profesionales presentaban a los niños una misma temática, y el programa de proyección de películas *Filmoteca* (Eseverri, 2019).

1.2 Aldo L. Persano: el cortometrajista científico

Aldo Luis Persano (1929-2004) mantuvo su presencia en la revista a lo largo de muchos años, hasta poco antes del final. Se focalizaba especialmente en el cine más arriesgado y experimental, y tuvo a su cargo las secciones "Documentales" y "Cortometraje", donde difundía las novedades de los rubros menos comerciales de la cinematografía que él mismo exploró luego desde la realización.

Persano también estuvo a cargo de la sección "¿Qué opina ud. del cine?" destinada a difundir juicios y opiniones de personalidades de las letras y la crítica literaria, en relación con sus gustos cinematográficos, sus concepciones sobre el cine y la labor de la crítica. A lo largo de 1954, requirió la opinión de escritores, poetas y periodistas culturales como Carlos Viola Soto, Alberto Guirri, Victoria Ocampo y Silvina Bullrich. Es notorio que los entrevistados no van mucho más allá del grupo nucleado en la revista *Sur*, de la propia Ocampo, donde también escribía el mismo Persano.

En 1956 la Universidad de Buenos Aires creó un Departamento de Relaciones y Actividades Culturales para Universitarios y en ese marco designó a Persano para hacerse cargo del nuevo Instituto Cinematográfico de la Universidad de Buenos Aires (ICUBA). Abocado principalmente a la formación teórica –a través de exhibiciones, cursos y talleres–, este Instituto también llevó adelante un plan de realización de cortos documentales de carácter científico y pedagógico. Víctor Iturralde fue colaborador de Persano en esta experiencia, que también convocó, entre otros, a nuevos realizadores como Simón Feldman (Robles y Bilbao, 2011).

1.3 Nicolás "Pipo" Mancera: el Sr. Televisión

Nicolás "Pipo" Mancera (1930-2011) es recordado como uno de los pioneros y grandes animadores de la televisión argentina, como introductor del formato ómnibus con su programa *Sábados circulares* (Canal 13, 1962-1974).[228] Sin embargo no es tan conocido el hecho de que sus primeros pasos los dio como crítico cinematográfico. Mancera se definía como un cinéfilo empedernido: "durante varias semanas vi tres películas por día, todos los días. Y cuando podía me escapaba a Montevideo para ver diez o doce por fin de semana".[229]

[228] Entre 1976 y 1983 Mancera estuvo exiliado en Uruguay, durante la dictadura militar.
[229] "El gran Pipo Mancera", *El Siciliano*, periódico de la Asociación Mutual Siciliana "Alcara Li Fusi", Rosario, 31/08/2011. Recuperado de http://diarioelsiciliano.com.ar/diario/?p=6323 (acceso 04/12/2017).

A los 17 años debutó como periodista en la revista *Set* y luego trabajó en el diario *Noticias gráficas*. A los 20 escribía en las revistas *Film*, de Uruguay, y *Gente de Cine*, de Buenos Aires. También fue crítico cinematográfico del diario *La Razón*.

El salto de la gráfica a los medios audiovisuales lo dio en 1954, cuando entró a *Pantalla gigante*, el programa de Radio Splendid. Ese año se paró frente a cámaras por primera vez para comentar películas en "un programa del que no puedo recordar el título".[230] Así lo destacaba Carlos Ulanovsky al escribir su nota póstuma:

> Como pasa con casi todas las personas, hubo varios Nicolás Mancera, y uno se arroga el derecho de que un Mancera le guste más que otro. A mí me gustaba el menos conocido, el del comienzo, cuando era crítico cinematográfico. Recuerdo con cariño al Mancera de *Pantalla gigante*, un ciclo de Radio Splendid que hizo con Jaime Jacobson, Conrado Diana y Lidia Durán. Ese me gustaba mucho. Era un tipo que sabía mucho de cine y manejaba muchos idiomas. Ese programa radial, creo, fue su primer éxito.[231]

En los primeros años de *Gente de Cine* la participación de Mancera fue muy importante. En un momento en el cual la revista se nutría principalmente de traducciones, Mancera se destacó con completos análisis propios sobre cine francés y neorrealismo italiano; también intervino en polémicas sobre el estatuto artístico del cine, cubrió festivales y fue un colaborador asiduo de la sección "Críticas". El apartado "Bibliografía Cinematográfica" lo contó entre sus firmas frecuentes y desde allí dio a conocer no solo libros sino también revistas especializadas extranjeras y nacionales, algunas de ellas editadas por cineclubes.

1.4 Alejandro Saderman: el documentalista "descubridor" de Bergman

Alejandro Saderman (1937)[232] cursó estudios de Arquitectura en la Universidad de Buenos Aires. Participó de la experiencia cineclubística siendo muy joven y formó parte de la redacción de *Gente de Cine* durante los dos primeros años. Tempranamente se inició como director de cortometrajes –documentales y de ficción– que obtuvieron varios premios nacionales.[233] En Italia, trabajó para la RAI TV como director de documentales y fue invitado por el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) para dirigir una serie de documentales en Cuba. Regresó a la Argentina en 1972 donde se dedicó también a la

---

[230] Idem.
[231] Ulanovsky, C. "Símbolo del blanco y negro", en diario *Página 12*, 30/08/2011.
[232] Los datos de la biografía de Alejandro Saderman fueron extraídos de: https://cineyarte.es.tl/Alejandro-Saderman.htm; y https://www.ecured.cu/Alejandro_Saderman; https://www.viceversa-mag.com/author/alejandroo-saderman/ (acceso 04/12/2017).
[233] Entre otros títulos realizó *Vocación, Carolina, Hombrecitos, Interview, Muertes de Buenos Aires* (sobre poemas de Jorge Luis Borges).

dirección de documentales y cine publicitario, y trabajó como guionista de largometrajes al tiempo que ejercía la docencia en la Universidad Nacional de La Plata.[234]

En 2015, Saderman publicó una nota titulada "Descubriendo a Ingmar", en ocasión de acercarse los setenta años del debut del director sueco a quien considera "un hombre que marcó con su sello indeleble el cine de la segunda mitad del siglo XX". Allí reivindica su papel como descubridor del cineasta sueco en el Río de la Plata a partir de su crónica de *Juventud, divino tesoro* (I. Bergman, 1951) en *Gente de Cine*: "Circula la leyenda de que Bergman fue 'descubierto' en el Río de la Plata en el año 1952, y sólo años más tarde, en 1955/56, en el resto de Europa y los Estados Unidos. Esta es la crónica de ese descubrimiento".[235] En 1952, Saderman viajó al Festival de Punta del Este a presentar su primer corto sobre la obra de un pintor uruguayo, Pedro Figari. Allí tuvo la oportunidad de ver el film de Bergman:

> En esa época yo era colaborador de la revista *Gente de Cine*. Traducía artículos, escribía críticas de los estrenos porteños. Mi embeleso con la película del hasta entonces desconocido Ingmar Bergman se reflejó en una crítica que destilaba una admiración maravillada y sin límites, posiblemente infantil".[236]

Fue en el primer número de la revista de ese año que Saderman calificó a la película como superlativa, extraordinaria, excepcional: "No es común vernos frente a algo en lo cual todos los factores son descollantes". Sobre Bergman afirmaba que era "considerado el más grande hombre del cine sueco en la actualidad (…) el artista para el cual el séptimo arte es la manera cabal y única de expresión".[237] También lamentaba que las probabilidades de verla en ese momento en la Argentina fueran remotas. Pero poco tiempo después, las películas de Bergman comenzaron a exhibirse con éxito en Buenos Aires.

> Muchos años más tarde, el distribuidor que trajo las películas de Bergman a Buenos Aires, Néstor Gaffet, me confesó en medio del bullicio de un preestreno que se había interesado en Bergman debido a mi crítica de la revista *Gente de Cine*. La del uruguayo

---

[234] En 1977 se exilió en Venezuela, donde fundó su propia compañía de cine publicitario y desarrolló una extensa y exitosa carrera como realizador. En 1993 produjo y dirigió *Golpes a mi puerta*, su primer largometraje de ficción, que ganó numerosos premios nacionales e internacionales, fue invitado a los festivales de Berlín y Montreal, fue finalista de los premios Goya y representó a Venezuela en el Oscar a la mejor película extranjera en 1994. En 2001 participó con dos de sus películas de una muestra de cine venezolano en la sala Lugones del Teatro General San Martín. En 2003 regresó a la Argentina y filmó *El último bandoneón* (2006), su tercer largometraje, con el que ganó varios premios internacionales.

[235] Saderman, A. (2015). "Descubriendo a Ingmar", en *Viceversa*, Nueva York, 20/04/2015, recuperado de https://www.viceversa-mag.com/descubriendo-a-ingmar/ (acceso 04/12/2017).

[236] Idem.

[237] Saderman, A. "Juventud, divino tesoro", *Gente de Cine*, 10, marzo-abril 1952, pág. 4.

> no la conocía. Lo sentí como una condecoración, como si me hubieran concedido una suerte de Legión de Honor.[238]

En los primeros números de *Gente de Cine* Saderman también escribió notas en las que expresaba su preocupación por el lenguaje cinematográfico y su desazón ante el estancamiento estético del cine; y sentó posición en las polémicas planteadas entre los redactores.

1.5 Carlos A. Burone: el periodista de carrera

Carlos Alberto Burone (1924-1992) era maestro normal nacional y había estudiado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se dedicó de lleno a la actividad periodística y durante las décadas del cincuenta y sesenta fue jefe de Espectáculos del diario *La Prensa* (1956-1968) y redactor de *Primera Plana*, donde llegó a ocupar el cargo de jefe de redacción. También fue redactor en *La Opinión*, *La Razón* y *Tiempo Argentino*, director de la revista *Adán* y vicedirector de la revista *Claudia*.[239] Tuvo una extensa trayectoria periodística en diversos medios gráficos, radiales y televisivos,[240] ubicándose siempre en el lugar de la derecha ideológica.[241] Durante la dictadura cívico militar (1976-1983) fue un fervoroso defensor del régimen de facto.[242]

---

[238] Idem. Este relato pudo ser confirmado en una entrevista propia realizada en 2017. Como hemos visto en capítulos anteriores, este "descubrimiento" le fue atribuido también a Homero Alsina Thevenet, que escribió sobre el film en *El País*: es el "uruguayo" al que se refiere Saderman en esta cita. Ver también Silveira (2019).

[239] Los datos biográficos han sido tomados del sitio en Internet de la Fundación Konex de la cual fue Jurado en el rubro Espectáculos en 1981 y que lo premió en el rubro Radio en 1987. Recuperado de http://www.fundacionkonex.org/b1845-carlos-burone (acceso 04/12/17).

[240] Formó parte del programa televisivo *La condición humana* (Canal 11, 1967), junto con Ulyses Petit de Murat y Pablo Palant. Y participó de numerosos ciclos de radio y televisión como *El buen día*, junto con Betty Elizalde, *Noticiero 8* y *Radioshow*, por radio Del Plata y radio Continental, entre muchos otros. En 1971 fue guionista del filme *Paula contra la mitad más uno* (de Néstor Paternostro). A comienzos de la década del ochenta condujo el ciclo *Hoy nostalgia* (Canal 11) donde repasaba la historia del mundo del espectáculo y sus protagonistas. Su último trabajo fue un libro sobre el integrante de la primera junta militar de la dictadura, Emilio Eduardo Massera.

[241] Así lo recordaba en una entrevista Betty Elizalde: "Uno de los (programas) que tengo en el corazón, no sólo por lo que significó, sino por lo que me dio, es *El buen día*. Tenía una gran calidad profesional, estaban Tomás Eloy Martínez, Carlos Burone, César Bruto. Éramos personas que pensábamos completamente diferente. Hoy no podría hacerse algo así. Tomás era de izquierda, estaba con los Montos, Burone era de la extrema derecha; se mataban", en Petti, Alicia, "Betty Elizalde, una voz con historias", *La Nación*, 02/07/2012, recuperado de http://www.lanacion.com.ar/1486784-betty-elizalde-una-voz-con-historias (acceso 01/12/17).

[242] Por ejemplo, en una sección titulada "El diario de un pequeño burgués" en la revista *Siete Días*, en ocasión del Mundial de fútbol de 1978, Burone se quejó de "la orquestada campaña antiargentina que los medios de difusión (internacionales) despliegan contra nuestro país y su gobierno", y aseguró conocer "escenas de barbarie que, en estos precisos momentos, tienen un escenario real y concreto en África y Camboya, preparadas y ejecutadas por los secuaces de Fidel Castro y el comunismo vietnamita" (*Siete Días*, Buenos Aires, 13/06/1978, citado en Borja, Martín, *El periodismo durante la dictadura*, recuperado de

En *Gente de Cine* escribió inicialmente críticas y notas sobre las películas que se proyectaban en el cineclub, incluyendo algunas portadas. A medida que se afianzó como uno de los principales redactores, sus opiniones fueron ganando peso y espacio, al punto que en los últimos números jugó un rol central en las críticas al gobierno peronista y el cine argentino del período, celebrando con entusiasmo la que denominó "revolución de septiembre" para referirse al golpe militar que derrocó a Perón.

1.6 Edmundo "Mondy" Eichelbaum: el editorialista

El periodista y escritor Edmundo Eduardo Eichelbaum (1923-2004) firmaba con su nombre pero también con sus iniciales, EEE, o con su apodo, Mondy. Hijo del dramaturgo Samuel Eichelbaum, Mondy nació en el Abasto, fue historiador del tango y se desempeñó como periodista no solo en *Gente de Cine*, sino también en la revista *Siete Días*, el diario *Crítica* y la editorial Abril. En los años sesenta fue jefe de Artes y Espectáculos del diario *Democracia*, corresponsal en París para el diario *El Mundo* de Buenos Aires y formó parte del equipo que desarrolló el guión de la versión del *Martín Fierro* dirigida por Leopoldo Torre Nilsson en 1968.[243]

En *Gente de Cine* cumplió una labor destacada como parte del staff, desde el primer número hasta el último. De escribir principalmente críticas, pasó a firmar extensas notas de opinión, especialmente en la última etapa, donde se hizo cargo de una voz editorial que condenaba la política cinematográfica del peronismo y a los distintos sectores del sistema industrial del cine argentino. En la etapa final de la revista saludó la apertura que, para el conjunto de integrantes del cineclub y sus entidades derivadas, significó el derrocamiento del gobierno al que consideraban una "dictadura", y abogó por la sanción de una ley de cine que le sirviera a la cinematografía nacional para alcanzar la siempre ansiada calidad artística.

1.7 Nelly Kaplan: la corresponsal insumisa

Dada la prácticamente nula presencia de escrituras femeninas en la revista nos interesa especialmente destacar la figura de Nelly Kaplan (1931), de familia rusa, nacida en Buenos

---

https://web.archive.org/web/20120322220606/http://www.buenamemoria.8m.com/period_dictad.htm (acceso 01/12/2017)

[243] Falleció en París, donde estaba instalado desde 1981 y era considerado una figura irremplazable del universo intelectual argentino en esa capital, en la que fundó una tanguería y fue presidente de la Academia del Tango a finales de los noventa.

Aires, pero devenida escritora y cineasta en Francia. Había comenzado a estudiar Ciencias Económicas pero en 1953 un viaje cambió el rumbo de su vida: con 18 años, fue a un congreso internacional en París, como representante de la Cinemateca Francesa en Buenos Aires. Se instaló allí y se desempeñó como corresponsal para diversos diarios argentinos. Según relató en una entrevista de 2007, escapó del país porque "ser mujer en la Argentina de los años cincuenta no era algo muy divertido".[244]

En 1954 conoció al cineasta Abel Gance, director y argumentista al que *Gente de Cine* dedicó varias notas en distintas ediciones. Se formó con él como realizadora al punto que se desempeñó como asistente en sus películas *Magirama* (A. Gance, 1956) y *Austerlitz* (A. Gance, 1960), y le confió la dirección del segundo equipo de la película *Cyrano y D'Artagnan* (A. Gance, 1964). Hacia 1955, conoció al escritor surrealista Philippe Soupault y un año después se vinculó con André Breton, con quien tuvo una relación de pareja. Bajo el seudónimo "Belén" escribió varios textos surrealistas. En la década del sesenta se afianzó como cineasta con un cortometraje sobre el pintor Gustave Moreau (1961) y el largometraje *La Fiancée du pirate* (1969).[245]

Para la revista *Gente de Cine*, Kaplan realizó completas coberturas de festivales europeos y dio cuenta de la actividad cinematográfica y cineclubista en París y otras ciudades.

2. Formatos, secciones y estilos

Durante su primer año de vida una publicación establece líneas generales de estilo y contenido, así como un contrato de lectura[246] con sus lectores. Por este motivo, revisaremos

---

[244] Su carrera en el cine empezó con una serie de documentales sobre personalidades del mundo del arte y la literatura. Su ópera prima de ficción, *La novia del pirata* (1969), fue un gran éxito en el Festival de Venecia: "37 años después su película no tiene ni una sola arruga y pasa de nuevo con sobresaliente la única prueba que legitimiza la calidad de una obra artística: la del paso del tiempo (…) es el retrato de una mujer rebelde e insumisa que se rebela contra la hipocresía de los 'notables' de un pueblo, una especie de microcosmos social de la Francia profunda". El autor de esta nota encuentra un vínculo entre los retratos de mujeres rebeldes e insumisas que abundan en el cine y la literatura de Kaplan con el propio temperamento de la autora, y los caracteriza como "personajes que quieren realizar sus sueños". Feo, J. "Nelly Kaplan: rebelde e insumisa", *Le voix du monde*, París, 08/03/2007. Recuperado de http://www1.rfi.fr/actues/articles/087/article_3710.asp (acceso 02/06/17).

[245] En 1996, Nelly Kaplan fue nombrada *Chevalier de la Légion d'honneur* por el conjunto de su obra literaria y cinematográfica. En 1998, la Galerie de París organizó la exposición *Kaplan en todos sus estados*. Está a cargo de la sección de cine de la revista literaria *Le Magazine littéraire* y participa en la emisión de radio *Des Papous dans la tête* difundida por France-Culture. En 2007, la editora *Les Films de ma Vie* compiló un DVD homenaje que reúne la casi totalidad de su obra cinematogr áfica.

[246] Tomamos el concepto de contrato de lectura de la disciplina de análisis del discurso: "La relación entre un soporte y su lectura reposa sobre lo que llamaremos el contrato de lectura. El discurso del soporte por una parte, y sus lectores, por la otra. Ellas son las dos 'partes', entre las cuales se establece, como en todo contrato, un

detalladamente los nueve números publicados en 1951, que sientan las bases del devenir posterior del proyecto. Durante este período encontramos ediciones mensuales que se presentan, modestamente, como boletín del cineclub. Esto era muy claro en las primeras entregas, donde los textos respondían –casi exclusivamente– a un criterio de acompañamiento de la programación del mes. El recuadro que se publicaba en la contratapa, con el detalle de las proyecciones en las distintas sedes donde funcionaba la asociación, resulta una guía a la hora de rele var el contenido del número, dado que, de un modo u otro, la casi totalidad de las notas se relacionaban con dicha programación.

La revista *Gente de Cine* salió a la venta por primera vez en marzo de 1951. Con una periodicidad mensual (y en algunas ocasiones bimestral) apareció regularmente hasta 1957, aunque desde 1954 su salida fue más discontinua. Los ejemplares se conseguían en quioscos y librerías del centro porteño: durante 1951, el precio era de $1 para el público general y de $0,50 para los socios.[247] Hasta el Nº11 la edición fue enteramente en blanco y negro, en formato tabloide de 28,5 por 40 centímetros, con texto impreso en una letra muy pequeña y escasas fotografías e ilustraciones. El diseño era modesto –incluso para la época– y presentaba las notas de manera fragmentada: muy habitualmente comenzaban en una página y continuaban en otra, sin indicaciones claras del recorrido a realizar. Todos ellos son indicios de un diseño amateur, no profesional, realizado por los mismos miembros del cineclub, al punto de que en el staff nunca apareció delimitado el rol de diagramación.

La portada de cada número tenía en todos los casos un pequeño recuadro con un sumario en el que se indicaban las notas principales, sus autores y su ubicación en páginas. La tapa contenía uno o dos temas dominantes, con titulares y texto que comenzaban allí y podían (o no) continuar al interior de la revista (salvo en un par de números excepcionales cuyas tapas fueron totalmente fotográficas). En ocasiones, estos títulos centrales se acompañaban con un dibujo o fotografía que no se encontraba vinculado con el tema de portada sino que presentaba un segundo tema a desarrollar en las páginas interiores. Como señala Traversa (2005), la portada es un espacio clave de las publicaciones periódicas, pues allí se articulan tres problemas diferentes. En primer lugar, la tapa de una publicación establece un pacto de lectura y una apelación a cierto tipo de lectores; luego, la portada debe resolver un problema de relación al dar cuenta, en un espacio limitado, de los contenidos de otro espacio más extenso (el interior de la revista); y por último, la tapa de una revista es el espacio en el que se

---

nexo, el de la lectura. En el caso de las comunicaciones de masa, es el medio el que propone el contrato" (Verón, 1985).

[247] El segundo año pasó a costar $2 y $1 para socios; en 1956 ya salía $4.

define visualmente la identidad del medio, por lo que debe anudar la permanencia y el cambio en un equilibrio sutil ya que al mismo tiempo esa portada necesita mostrar la singularidad del ejemplar (Traversa, 2005: 5). En el caso de *Gente de Cine*, la continuidad o similitud entre las diferentes portadas estaba garantizada por el uso de un encabezado en el cual se ubicaba el nombre de la revista. A partir del Nº12, en 1952, las tapas comenzaron a utilizar color en el margen superior, lo que las volvía más vistosas para los lectores y, a la vez, las individualizaba.

Los números publicados durante el primer año fueron breves, de ocho páginas cada uno, con unos diez artículos por edición.[248] La organización de la revista empleaba secciones fijas y otras de aparición variable. En general, las notas se dedicaban a brindar información, discutir, contextualizar y poner en relación las películas que se exhibían en el cineclub. Los autores de las notas eran los miembros de la redacción, pero también se incorporaban otras firmas nacionales y extranjeras (en particular realizadores, críticos, guionistas, historiadores y teóricos del cine) así como numerosas traducciones. De este modo, la revista se articulaba, inicialmente, en relación estrecha con las actividades del cineclub, en una suerte de acompañamiento que permitía prolongar el disfrute del visionado de las películas en ese marco y construir, en torno de esa cinefilia, un cierto conocimiento. Por ello, las películas eran analizadas dentro de la filmografía de los directores –que a su vez se ponían en relación con otros cineastas–, se discutían los estilos, las estéticas, las técnicas; y se identificaban tradiciones nacionales, repertorios, antecedentes e influencias.

Podemos ver así que el cineclub se arrogaba una función pedagógica, además de la pura difusión cinematográfica, ya que la revista publicaba completas filmografías de todos los directores cuyas películas se exhibían y traducía especialmente entrevistas y artículos aparecidos en revistas europeas, a las que hicimos referencia previamente. La cinefilia no terminaba en ver una película; ni siquiera en debatir acaloradamente sobre ella: requería datos, información, análisis en los cuales apoyarse para dar las discusiones. Por esa misma razón se incluyeron progresivamente textos sobre teoría e historia del cine.

También tuvieron un lugar destacado las notas que desarrollaban problemas en torno a la caracterización del cine como arte, la jerarquización de sus componentes técnicos y estéticos, y su relevancia social. Estos textos dieron lugar a intercambios no exentos de polémicas, de los que participaron también algunos lectores a través de cartas a la redacción.

[248] El Nº9 fue doble (noviembre-diciembre 1951) y un poco más extenso que los anteriores: 12 páginas en vez de las 8 habituales. Durante el segundo año los números tuvieron 12 páginas. Y luego oscilaron entre 12 y 16.

2.1 Lectores y socios

Los lectores de *Gente de Cine* fueron, inicialmente, los socios del cineclub. Por tal motivo, el registro de escritura manejaba una serie de sobreentendidos basados en códigos compartidos. Se trataba de lectores informados sobre el mundo del cine, que conocían la historia de sus primeros cincuenta años, se inclinaban por el cine europeo –preferentemente francés o italiano– antes que por las producciones de Hollywood, despreciaban el cine argentino de estudios pero se manifestaban expectantes ante una renovación que aún no llegaba y estaban ávidos por obtener más datos sobre los films que veían. Por añadidura, no le escapaban a intervenir en los debates, lo que quedaba plasmado en un espacio que la misma publicación destinaba al efecto.

La revista interpelaba e incluía a sus lectores de diversos modos. Durante el primer año, en dos ocasiones se dirigió directamente a ellos mediante un editorial –que no está presente en el resto de los números como sección fija– titulado "A los lectores" y firmado por La Dirección. En el primer número, en este espacio se señalaba que "era una necesidad impostergable, para el cineclub Gente de Cine, tener, con carácter permanente, un órgano de información y crítica cinematográfica y a la vez un vehículo de acercamiento entre sus asociados".[249] Allí se definía que el periódico aparecería mensualmente, se proponía superar iniciativas previas que habían resultado esporádicas, señalando que se trataba de un esfuerzo de búsqueda y de buena voluntad de algunos socios, y se convocaba a aportar ideas y colaboraciones con la promesa de que noticias, críticas, ensayos, polémicas, historia y estética tendrían cabida en sus páginas, así como todo otro material de "auténtico interés". Finalizaba proponiendo a la revista como la "médula de la inquietud que alienta a nuestro club" y dejaba la puerta abierta a que en el futuro pudiera superar esa función subsidiaria para llegar a otros públicos "ávidos de una publicación seria, sincera, independiente".[250] La pieza "A los lectores" volvió a aparecer en la tapa del último número de ese año, para retomar el vínculo planteado inicialmente, a modo de balance:

[249] "A los lectores", *Gente de Cine,* 1, marzo 1951, p. 1.
[250] Idem.

> Acertadamente o no, creemos haber cumplido los propósitos enunciados en la primera entrega: difundir en sus páginas la noticia, la crítica, el ensayo, la polémica, la historia, la estética. Y sobre todo, hubo un afán: *ilustrar a los socios* sobre el material presentado en el ciclo y sus realizadores. Hemos contado también con la colaboración de algunas firmas valiosas y hasta algún lector aceptó la oferta de espacio que para sus opiniones hicimos siempre generosamente interesados.[251]

Más allá de estas breves notas editoriales, la revista incluyó desde su segundo número la sección "Tribuna de los socios", en la cual se publicaron críticas, comentarios a propósito de debates ocurridos en el seno del cineclub o respuestas a notas de números anteriores. Mientras que algunas de esas colaboraciones eran firmadas por sus autores –cuando tenían algún grado de conocimiento público–, otras aparecían atribuidas a socios anónimos, identificados solo por sus números de carnet.

Como una tercera modalidad de inclusión de los socios/lectores, encontramos en el Nº4 el anuncio de un homenaje organizado para celebrar los veinte años del estreno de *Muñequitas Porteñas,* la primera película hablada argentina, de José A. Ferreyra (1931). Al evento asistieron personalidades destacadas del medio y fue la ocasión para presentar los "grandes valores" de 1950, seleccionados por los socios de la institución.[252]

2.1.1 "Por los cine-clubs"

A propósito de León Klimovsky, distinguido como mejor director de 1950 por los socios del cineclub, encontramos una cuarta forma en la que se convoca a los lectores, a través de la organización y difusión de un curso teórico-estético sobre cine que dictaría en el cineclub.[253] La iniciativa fue anunciada en el primer número, en la sección "Por los cine-clubs",[254] una columna que incluía noticias breves acerca de la actividad de distintas asociaciones con las que Gente de Cine mantenía vínculos. Un lugar preponderante en esta red lo ocupaban las entidades uruguayas Cine Universitario y Cine Club del Uruguay, con las

---

[251] "A los lectores", *Gente de Cine,* 9, noviembre-diciembre 1951, p. 1. Las itálicas nos pertenecen.

[252] Esta lista de lo mejor de la producción nacional fue publicada en el Nº5. Mientras que *La vendedora de fantasías* (D. Tinayre, 1950) fue elegida como mejor película, *El crimen de Oribe* (L. Torres Ríos y L. Torre Nilsson, 1950) fue distinguida como la de "mayor inquietud"; y León Klimovsky fue considerado el mejor director por *Marihuana* (1950). Es interesante señalar que tanto Torre Nilsson como Klimovsky eran socios del cineclub y colaboradores habituales de la revista.

[253] Más datos sobre esta iniciativa se brindan en el Nº3, con el anuncio de la participación de Pablo Tabernero (luz y fotografía), Saulo Benavente (escenografía y decoración), Julián Bautista (música), Leopoldo Torre Nilsson (argumento, libro cinematográfico, diálogos y encuadre), Román Viñoly Barreto (interpretación) y Klimovsky (dirección y montaje). En la contratapa del Nº4 se publica el programa detallado del curso y se informa que se dictará en el Círculo de la Prensa.

[254] A lo largo de esta tesis optamos por la denominación cineclubes, pero dado que se trata del nombre de la sección hemos decidido mantener la forma en la que la publicación la presenta.

que compartía las películas a exhibir.[255] Mirando a Europa, también llegaban noticias sobre la constitución en París de la Federación Central de Cine Clubs, presidida por Jean Cocteau, y las actividades de la Federación Francesa de Cine Clubs. El interés se extendía a las organizaciones españolas y de otros países europeos. Estos vínculos eran relevantes ya que la Cinemateca Argentina –que proveía a todo el circuito cineclubístico en el país– recibía material permanentemente de su par francesa.[256]

En este espacio también se aportaban datos sobre la creación y actividades de cineclubes a lo largo del país, como el de Rosario –que transcurría en 1951 su segunda temporada– o el de Tucumán, que iniciaba sus funciones proyectando películas provistas por la Cinemateca.[257] Además, se difundían habitualmente las actividades de la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación, que organizaba un ciclo de cine artístico en la Casa del Teatro con películas de la Cinemateca Argentina.[258]

2.2 La construcción de un canon

Como ya señalamos, las notas principales de la revista se orientan a respaldar las funciones del cineclub y brindar información complementaria para el visionado y discusión de los films exhibidos. Esto contribuye, por un lado, a consolidar un canon de cine catalogado como valioso o artístico, que se contrapone al comercial. Por otra parte, da cuenta no solo de los gustos de una generación de críticos y cineclubistas, sino también de los vínculos institucionales que tenían con otras asociaciones similares en el país y el exterior, que les permitían proveerse de las películas que recorrían el circuito de cineclubes y cinematecas regional e internacional.

---

[255] Se da cuenta, por ejemplo, de un ciclo organizado por Cine Universitario de Montevideo para socios de Gente de Cine, donde se exhibieron films de largo y corto metraje que luego fueron traídos a Buenos Aires para alimentar la programación de la entidad porteña: "Para asistir a dicho ciclo se trasladaron al Uruguay alrededor de 70 socios del club Gente de Cine señalando un hecho sin precedentes en la historia de los cine clubs, siendo probable la organización de un nuevo viaje para fecha cercana". "Por los cine-clubs", *Gente de Cine*, 1, marzo 1951, pág. 7. Durante 1952 este vínculo se afirma a partir de la creación de la Cinemateca Uruguaya y el anuncio de la aparición de las respectivas revistas de los cineclubes mencionados. Sobre el proceso de conformación de las cinematecas ver el capítulo 4.

[256] Esto continuará durante 1952, con el detalle de los film-clubs ingleses, suecos y de otras procedencias.

[257] En 1952 se sigue informando sobre los nuevos cineclubes nacionales que iniciaban sus actividades, como el de Mendoza. La historia de los cineclubes en la Argentina la desarrollamos en el capítulo 3.

[258] Más adelante se anunciarán también las actividades del Tren Cultural, dependiente de la Dirección de Cultura, que recorrerá las cinco zonas universitarias del país y tendrá una seccion cinematográfica que propondrá una historia del cine a traves de títulos representativos, provistos por la Cinemateca. "Por los cine-clubs", *Gente de Cine*, 14, agosto 1952, pág. 9.

Más allá del lugar privilegiado que ocupaba Charles Chaplin en la consideración de la revista (recordemos que la primera función del cineclub consistió en una proyección de sus cortos), la preferencia por cierto cine francés fue notoria en los números iniciales, extendiéndose a algunos autores italianos o alemanes y a las nuevas formas del documental. También era evidente la resistencia a incorporar novedades como la que representaba, por ejemplo, Robert Bresson, o directores que irrumpían desde el mundo de habla inglesa como Orson Welles o Alfred Hitchcock. Dejando a un lado la presencia excepcional de Luis Buñuel y Emilio Fernández, el cine de habla hispana fue un completo ausente a lo largo del primer año de la publicación. Al cine argentino, más allá de algunas críticas escuetas o una lista de premios a la producción local, no se le dedicaron en este momento inicial notas ni críticas extensas ni se destacaron sus figuras. Como veremos más adelante, se trataba de una opinión emitida mediante el silencio, dado que se consideraba que el cine nacional formaba parte de un sistema industrial desarrollado al amparo de un régimen político, que no producía nada que pudiera ser considerado de calidad. Pero esto es algo que la revista no estimaba conveniente –o no podía– subrayar en los primeros años de la década del cincuenta.

2.2.1 Francia *mon amour*

Actores y directores del cine francés de los años treinta y cuarenta, como Jean Delannoy, Julien Duvivier, Marcel Carné o Jacques Feyder, recibieron sendos homenajes a medida que sus films fueron programados en el cineclub. El primer número de *Gente de Cine* incluyó una extensa nota de Nicolás Mancera sobre el cine de posguerra, que resultó introductoria a otras sobre cineastas franceses y al cine de Vittorio De Sica. Allí señalaba que el cine, nacido de la primera posguerra, se encontraba en crisis tras la segunda contienda bélica mundial, enfrentado a la necesidad de la experimentación y el fracaso para dar lugar a lo nuevo:

> Y nos encontramos en la inexorable hora de las definiciones en las que el séptimo arte debe elegir sus futuras armas para cumplir su tremendo y maravilloso destino de ser arte y arma pedagógica a la vez, ser ciencia y estética, de ser, en tres palabras: **verdad, bien y belleza**, elementos cumbres de toda actividad artística.[259]

En ese sentido destacaba que el neorrealismo ya había hecho una síntesis creadora: Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica eran presentados como nombres

[259] Mancera, N. "El cine de postguerra", *Gente de Cine*, 1, marzo 1951, pág. 2. Las negritas pertenecen al texto original.

fundantes de esa escuela italiana, pero Mancera extendía su influencia al periodo mexicano de Luis Buñuel y a la renovación del cine francés en la obra de Jacques Becker y Jean Delannoy. Todos estos directores tendrían extensas coberturas en este número y los siguientes, lo que da la pauta de cuál era el cine digno de ser destacado para los responsables del cineclub.[260] Esta nota central se complementaba con otras dedicadas individualmente a los realizadores que integraban la programación del mes. Se trataba casi en su totalidad de traducciones –realizadas por miembros del staff– de artículos y entrevistas publicados previamente en revistas especializadas, principalmente europeas, con la excepción de un breve reportaje de Roland a Becker, realizado en el Festival de Cannes de 1949. La cartelera, en la contratapa, era acompañada por comentarios –propios o tomados de otras publicaciones– sobre algunas de las películas a proyectar.

En el segundo número el protagonismo fue para el francés Jean Vigo. En la tapa se publicó una disertación suya, "Hacia un cine social", realizada en 1930 en ocasión del estreno de su documental *A propósito de Niza* (*Á propos de Nice*, 1930). Y se incluyeron traducciones de notas sobre otros de sus films, como *L'Atalante* (1934) y la censurada *Zéro de Conduit* (1933), junto con un fragmento del guión. En este número la nota de Mancera, "Tres creadores", abordó justamente a Jean Vigo, René Clair y Jacques Becker ("tres cineastas que han revolucionado el séptimo arte") y se prolongó a lo largo de tres ediciones de la revista dando cuenta del lugar preponderante que se otorgaba al cine francés. Era la única producción del número escrita por alguien del staff, ya que las demás eran traducciones. También hubo lugar para el cine mexicano, a propósito de una retrospectiva de la obra de Emilio "Indio" Fernández y para Luchino Visconti, sobre quien se publicó una nota de Michelángelo Antonioni, escrita para la revista *Bianco e Nero*. Ambos, junto con Jean Vigo, integraban la programación del mes del cineclub.

El director francés Robert Bresson ocupó un lugar destacado a lo largo de varios números y fue centro de encendidas discusiones. En el Nº3 le dedicaron la tapa y varias páginas, a propósito de su película *Diario para un cura de campaña* (1951), con notas traducidas de revistas francesas. Sin embargo, en el número siguiente publicaron, también en tapa, una nota extremadamente crítica bajo el título "Diario para (leer) de un cura de campaña". Allí, Baigorria, Iturralde, Mancera, Martínez, Persano y Saderman –esto es, buena

[260] De todos modos es importante señalar que la programación se conformaba con las películas disponibles mediante la circulación internacional entre cinematecas y embajadas, lo que no dejaba mucho espacio a la libre elección de los films a proyectar. El canon de cine "de calidad" de la época fue construido en forma colectiva por estas entidades, con gran preminencia de la francesa. Ver Tadeo Fuica (2019).

parte del equipo de redacción– afirmaban que "resulta verdaderamente difícil juzgar como cine algo que consideramos totalmente ajeno a él". Caracterizaban a Bresson como un director inseguro, sumiso y miedoso ante el autor del libro, le criticaban barroquismos y señalaban que "se aleja del cine para caer en un terreno puramente literario. (…) Una muestra muy pobre y totalmente ajena a lo que cualquier escuela llama cine".[261] Después de estos comentarios lapidarios, se invitaba a los socios a enviar opiniones sobre el tema.

Esto se plasmó en el siguiente número, con una página entera bajo el título "Ecos de una polémica". Allí aparecieron notas de algunos socios identificados con números, mientras que otros firmaron con su nombre. Las opiniones estaban divididas: mientras que para algunos la proyección del film de Bresson había resultado un aburrimiento morboso y onanista, para otros significó una evolución del arte cinematográfico –que reclamaba también una evolución de los fundamentos estéticos de la crítica– o una obra maestra del análisis psicológico. Es interesante destacar la intervención de José A. Mahieu en la que defendía la novedad y la vanguardia, contra una crítica que a su juicio solo buscaba nuevas ediciones de las obras maestras que ya habían sido canonizadas.

> Parece ley fatal de la crítica crearse inconscientemente una serie de premisas basadas generalmente en obras valiosas del cine, sin pensar que, como dice Cocteau, una obra maestra no abre un camino, lo cierra. Tratan entonces de juzgar todo lo que se presente ajustándose no a las leyes propias de la nueva obra, válidas para ella sola, sino a cánones fijos y por lo tanto caducos.[262]

Para Mahieu, era lógico que una obra con nuevas premisas fuera contra la corriente y destacaba las posibilidades del cine como lenguaje para dar cuenta de la acción interior de la conciencia humana. Algunas de estas discusiones van dando la pauta de las razones por las cuales se formarán otros cineclubes o grupos que no se encuadrarán en el canon propuesto y defendido por *Gente de Cine*.

2.2.2 Más allá de París

Por fuera de la preponderancia del cine francés, también hubo lugar para otras cinematografías. El documental tenía un lugar destacado en la programación del cineclub, por lo cual era un tema recurrente en la revista, tanto en sus formas clásicas, como en sus variantes más novedosas surgidas después de la posguerra. Luego de las menciones al

[261] Baigorria, M.; Iturralde, V; Mancera, N.; Martínez, J.; Persano, A.; y Saderman, A. "Diario para (leer) de un cura de campaña", *Gente de Cine*, 4, junio 1951, pág. 1.
[262] Mahieu, J.A. "Ecos de una polémica", *Gente de Cine*, 5, julio 1951, pág. 6.

neorrealismo italiano, el Nº4 se dedicó extensamente al documental británico, con la publicación en la tapa del manifiesto "Principios fundamentales del documental", de John Grierson. El tema continuaba en las páginas interiores y se complementaba con un extenso texto de Alberto Cavalcanti, traducido para la revista, sobre el movimiento neorrealista en Inglaterra y otras notas relacionadas. Se siguió desarrollando en el Nº5, con un aporte del documentalista inglés Basil Wrigt, traducido de *Bianco e Nero,* y una nota de Aldo Persano (quien más adelante se haría cargo de la sección "Documentales"). Finalmente, la figura de Robert Flaherty fue abordada recurrentemente a partir de su fallecimiento ese mismo año, con notas en distintos números –incluyendo una del propio Grierson– y la programación de sus films en el cineclub.

Por fuera del registro documental, Carlos Burone abrió la edición del Nº7 con una comparación entre el cine francés y el inglés, con saldo favorable para el segundo, a propósito del director británico David Lean. Por otra parte, en los números 6 y 7 se publicó, a lo largo de varias páginas, un artículo sobre los "Diez años de cine sueco", del especialista en el tema Hugo Wortzelius, que daba cuenta de la emergencia de la figura, aún desconcertante de Ingmar Bergman. También el cine alemán ocupó algunas páginas del Nº6 con la traducción de un capítulo del libro *De Caligari a Hitler*, de Sigfrid Kracauer, acompañado con una nota sobre escenografía expresionista. Roland, por su parte, escribió sobre los intentos alemanes de dar cuenta de su realidad de posguerra, calificándolos como neorrealismo alemán.[263] Y en el Nº9 se recordó a Friedrich Murnau como una "leyenda entre los poetas de la pantalla", muerto tempranamente en un accidente de auto en Hollywood.

El cine realizado en América tuvo apariciones esporádicas. En el Nº5 se dedicó la tapa a Ernest Lubitsch –director alemán que emigró a los Estados Unidos en los treinta–, de quien se afirmaba que sus obras agradaban tanto a los intelectuales como a los aficionados vulgares. En otros números hay algunas referencias a Nicholas Ray y al film *Sunset Boulevard* (B. Wilder, 1950) mientras que Iturralde incluyó, en el Nº8, una nota sobre Norman McLaren, director canadiense de cine de animación que sería una figura recurrente en la revista.[264]

[263] Roland. "Berlín en ruinas", *Gente de Cine*, 6, agosto 1951, pág. 3.
[264] Iturralde fue un apasionado seguidor de la obra de McLaren. En 1981 publicó *El ojo oye, el oído ve. Vida, obra y técnica de Norman McLaren: un genio del cine*, editado por la Embajada de Canadá.

2.3 Del boletín a la revista

Durante 1952, en su segundo año, la revista presentó números más extensos (pasó de 8 a 12 páginas) por lo cual las secciones se diversificaron y los textos tuvieron más desarrollo. A partir del Nº12, el encabezado de tapa se imprimió en un color que fue variando por número, haciendo más identificables las ediciones, y la portada incluyó una fotografía, habitualmente un fotograma de una película.[265] De este modo empezó a asemejarse más a una revista, dejando atrás el estilo boletín del primer año. La diagramación interna, no obstante, se volvió aún más confusa, con profusión de informaciones breves y recuadros intercalados en el texto de las notas. También aparecieron avisos publicitarios de librerías, salas de cine y teatro, y distribuidoras cinematográficas.

El staff se mantuvo (con la incorporación de Egidio Basile); Aldo Persano se hizo cargo de las secciones permanentes "Documentales" y "Cortometrajes", y se incorporó un cuerpo de corresponsales en el exterior, orientado principalmente a la cobertura de festivales y premios internacionales de distintas asociaciones de críticos europeos y americanos, que se fue ampliando a lo largo del año: Claude Cariguel y Rafael Campo (Estados Unidos), Jaime Francisco Botet (Uruguay), Luis Alipio da Barros (Río de Janeiro, Brasil), Miguel Fabregues (San Pablo, Brasil), Horacio Abram (Bolivia), Roberto Montes (Europa), Juan Infantidis (París).[266]

Durante este año no hubo notas dirigidas a los lectores que se encuadraran en el género editorial. La excepción fue un breve texto, publicado en "Tribuna de los socios", donde se aclaraba el carácter que se esperaba de las colaboraciones dirigidas a esa sección, abierta tanto a socios como "a todos aquellos que, no siendo asociados del Club Gente de Cine se interesan por adquirir en la vía pública la revista". Allí se afirmaba que para mantener la orientación elegida por los editores no se aceptarían críticas de estrenos, "apartado primordial de una revista de cine". Al socio se le informaba que sus inquietudes siempre

[265] A lo largo de 1952 la propuesta cromática se alterará solo en el Nº14, del mes de agosto, cuando la revista vuelva al negro para dar cuenta de la muerte de Eva Perón. En esa oportunidad, se publicó en tapa un gran recuadro con foto, un texto oficial y un texto propio que reconocía el apoyo de Eva a la cinematografía nacional. *Gente de Cine* se sumaba así al duelo e informaba que el cineclub y la Cinemateca suspenderían sus reuniones y actividades por quince días. Pese a la aversión por el peronismo, a la entidad no parece haberle sido posible escapar a las condolencias de rigor.

[266] También los miembros del cineclub cubrían festivales: Roland y Persano fueron a Cannes; Saderman y Mancera a Punta del Este. Y se publicó una cobertura de los Premios Oscar a cargo de Mancera y Burone.

serían recibidas y se le pedía que comprendiera que esta limitación era "sólo en beneficio del prestigio y la seriedad del órgano ante el público en general".[267]

Si bien la revista continuó acompañando la programación del cineclub mes a mes, aumentó el énfasis en la información sobre películas en preparación o filmación, nacionales e internacionales, tomó más volumen la sección de reseñas bibliográficas –incluyendo la aparición de revistas de cine–, se agregaron otras de color como "Quién es quién"[268] o "Me acuerdo de", y se dio cuenta de los visitantes internacionales que asistieron a las funciones del cineclub, incluyendo en ocasiones a protagonistas de los films proyectados. En el espacio destinado a la programación, se convocaban encuentros que incluían explícitamente el rubro "polémicas". También continuó en forma sostenida la publicación de notas en las que se debatía acerca del estatuto artístico del cine, a quién asignar el crédito de la autoría, cuál debía ser el balance entre "forma y fondo", y la consideración sobre el lugar del público a la hora de la creación artística.

A lo largo de los nueve números de ese año se incluyeron extensos informes –con gran despliegue en la doble página central acompañados por fotografías– sobre estilos, autores, escuelas y cines nacionales. El último número de 1952 estuvo dedicado casi íntegramente al cine italiano, con énfasis en su vertiente neorrealista, tema que concitó la atención de la revista a lo largo de varios números. Fue notable a lo largo del segundo año la mayor atención dedicada al cine de esa procedencia, en desmedro del favoritismo inicial por el cine francés. La repercusión internacional de *Milagro en Milán* y de la figura de Vittorio De Sica están entre las causas probables de este hecho que llevaba a extender la mirada hacia el conjunto de los directores italianos contemporáneos.

2.3.1 Humor, fotos y publicidad

En 1953 el cineclub celebró su función número 50 con una publicación especial y una proyección de carácter extraordinario. La revista mantuvo su staff (con la partida de Saderman) y Nicolás Mancera quedó a cargo de la sección "Bibliográficas" que ganó en espacio e importancia. La gran incorporación de ese año fue Nelly Kaplan –primera firma

[267] "Tribuna de los socios", *Gente de Cine,* 15, septiembre 1952, pág. 11.

[268] En "Quién es quién" (*Gente de Cine,* 21, abril 1953, pág. 3), Roland escribió sobre el otorgamiento del Premio Louis Delluc a Alexandre Astruc, un desconocido de 29 años que lo ganaba con su primera película. El dato notable es que se trataba del también crítico, ensayista y filósofo que hablara por primera vez de *camera stylo* para referirse a la renovación del cine en manos de los jóvenes franceses de la Nouvelle Vague. Astruc visitó el Festival de Punta del Este en Uruguay y se acercó a Buenos Aires para la Semana del Cine Francés, con su película *Le rideau cramoisi* (1953), que se proyectó en el cineclub.

femenina– como corresponsal en París, que de ahí en adelante ocupó mucho espacio con coberturas de festivales y eventos cinéfilos en Europa, como los encuentros de Cannes, Berlín, Locarno y Venecia o la semana de formación de cuadros de cineclubes organizada por la Federación Francesa. La lista de corresponsales se engrosó con Oswald (sic) Bayer[269] en Alemania Occidental; Máximo Leo, en Nueva York, EE.UU.; Arturo Gemmiti, en Roma, Italia. Además, León Klimovsky realizó una gira europea desde la cual enviaba notas en forma de "cartas" comentando películas.[270]

También se sumaron los dibujantes Landrú (humor gráfico) y Roberto Olivella (caricaturas y retratos) y el fotógrafo Federico Kraft (miembro de la Comisión Directiva del cineclub) que cubría las actividades institucionales de la entidad y la Cinemateca. Landrú se incorporó a la revista en el Nº23 (junio 1953) y fue presentado como "e1 hombre que hace reír a la Argentina". Durante ese año publicó una viñeta de humor gráfico por número, abordando cuestiones técnicas, como el cine 3D, y caracterizando al público de cineclub, por oposición al "público común", como un conjunto de varones pelilargos y barbudos sobre los cuales se ironizaba que parecían estar haciendo la cola de la peluquería antes que de un cine, a partir de la divisoria "Hora 24", aludiendo a las funciones de trasnoche en el Biarritz.

Durante este tercer año la revista avanzó en su consolidación, con la definición de tapa y contratapa partidas entre una gran foto y una o dos notas. Las páginas interiores fueron más ordenadas (aunque los textos se seguían presentando fragmentados en dos o más partes), se intercalaban recuadros y notas breves entre los informes de mayor despliegue y la diagramación general era más limpia. Las páginas centrales se destinaban al tema principal del mes y las finales a las críticas. La imagen ganó espacio a partir del aporte de los dibujantes y de la mayor profusión de fotos, que incluían tanto fotogramas de películas como las provenientes de la cobertura de eventos especiales con fotógrafo propio.

A partir de julio de 1953 la revista creció hasta alcanzar 16 páginas y aumentó su tiraje al incorporar un Suplemento Estadístico Séptimo Arte, para "ampliar su órbita de difusión a otros sectores sin modificar en absoluto su posición y su línea de conducta en lo que atañe a la crítica y al análisis del cine como expresión de arte",[271] según se preocupó por advertir. El suplemento informaba sobre recaudaciones, estrenos y rendimientos económicos, por película

---

[269] Bayer cubrió la Berlinale de 1953 con un marcado tono político, destacando que los festivales, antes que fiestas constituían una demostración cultural.

[270] En una de estas colaboraciones incluyó el siguiente diálogo que mantuvo con la gente del Film Museum holandés: "A Roland lo conocen, pero no se acordaban del nombre del Club y no quisieron creer que viven sin subvención del Estado. '¿Cómo hacen?', preguntaban. Yo intenté explicarles y desde ya los colocaron en la categoría de héroes". Klimovsky, L. "Queridos amigos de Gente de Cine", *Gente de Cine,* 24, julio 1953, pág.6.

[271] "16 páginas", *Gente de Cine,* 24, julio 1953, pág. 14.

y por distribuidora. Junto con este material, aparecían grandes avisos publicitarios de estas empresas ocupando las últimas páginas. En esta sección también se incluyó reiteradamente una publicidad del Segundo Plan Quinquenal del gobierno peronista, correspondiente al Ministerio de Comercio Exterior.

También había publicidades del propio cineclub –"Fundado el 6 de junio de 1942, una forma de divulgación seria del arte cinematográfico"– y de la Cinemateca Argentina, en las que se informaba que, además de funciones y polémicas, se brindaban conferencias y cursos, y se disponía de biblioteca y archivo. Asimismo se listaban los distintos lugares donde se podía adquirir la revista: el cine Lorraine y librerías de las avenidas Corrientes y Santa Fe y sus alrededores. Esto se suma a que este año, por primera vez, se hace referencia a Rodolfo Laurito como encargado de la distribución en Capital Federal y Gran Buenos Aires, lo que permite apreciar que la publicación había trascendido el ámbito del cineclub porteño, o al menos aspiraba a lograrlo.[272]

En lo que respecta a los contenidos, Charles Chaplin seguía reinando como astro indiscutido del parnaso cinéfilo de esta generación. Se lo comparaba con Molière y Shakespeare, y se le dedicaron tapas y muchas notas, tanto propias como traducciones, a propósito del estreno de *Candilejas* (1952). Este acontecimiento fue acompañado por un ciclo de grandes cómicos del cine y la publicación de notas sobre Jacques Tati, Harry Langdon, Harold Lloyd y los Hermanos Marx.

Por otro lado, se abordó a lo largo de varios números la obra del director soviético V. Pudovkin, quien había fallecido recientemente. Y como parte de la tarea museística se publicó un extenso informe sobre David Griffith, incluyendo un texto del propio director de 1928 en la revista *Cineá-Cine*, y notas de historiadores del cine como Moussinac, Delluc y Mitry donde se lo caracterizaba como maestro, profeta y "el que ha creado todo".

Es de destacar que en este tercer año de la revista por primera vez apareció un panorama del cine brasileño, dando lugar a otra cinematografía latinoamericana, además de la mexicana. Y en el número de mayo Horacio Abram debutó como corresponsal con una nota sobre Bolivia, aportando un nuevo interés por el cine de ese país a partir de los intentos de un grupo de jóvenes surgido a fines de los cuarenta, cuya figura principal era Jorge Ruiz, que desarrollaba un interesante trabajo en el género documental ante la ausencia de una industria local. La sección "Por los cine-clubs" siguió acercando datos sobre la creación de nuevas entidades, como las de Mar del Plata, Santa Fe y Bahía Blanca; comentando la labor de las ya

[272] A partir de 1954 se sumó Álvaro Carrillo como distribuidor en el extranjero. Los números se ofrecían a 2 dólares el año completo y 0,20 centavos de dólar cada ejemplar.

existentes, como la Cátedra Libre, en la ciudad Eva Perón (La Plata) o el cineclub de Tucumán; y registrando contactos con las de otros países.

En octubre y noviembre de 1953 se dedicó gran parte de la revista a René Clair –junto con Chaplin, la otra figura venerada por el cineclub– acompañando la proyección de sus films y una exposición fotográfica, con motivo de celebrarse el 30º aniversario de su primera película. Para completar el "año Clair", en noviembre se publicó el primer número de la colección *Cuadernos de Gente de Cine*, de 12 páginas, donde se reunieron los artículos ya publicados en la revista sobre el cineasta, dándole un carácter monográfico. Entre ellos se incluyó una larga nota de Carlos Burone, dividida en tres partes, sobre la labor del director francés como crítico de cine.

También el cine italiano siguió concitando la atención, en su variante neorrealista, con la publicación de una serie de cinco notas de Cesare Zavattini, entre otros materiales alusivos, y muchas sobre *Umberto D* (V. de Sica, 1952), la película sensación de ese año. En octubre se cubrió la Semana de Cine Italiano, acompañada por un suplemento especial de la revista y una retrospectiva en el cineclub. A propósito de esto, en noviembre, descolló en tapa el propio Vittorio De Sica, con una gran foto de la visita que había realizado al cineclub durante la función organizada en su honor, donde se proyectó como primicia *Ladrones de bicicletas* (V. de Sica, 1948). También en tapa se publicó un texto del propio De Sica, dirigido a los socios, y un extenso reportaje en las páginas interiores.

> Las otras noches he encontrado en el Club Gente de Cine un público tan afectuoso y tan apasionado que me ha realmente conmovido. (…) Yo opino que vuestra Institución puede dar hombres de valor para el cine argentino, hombres que piensen, aportando ideas que lleven adelante este cine que en la actualidad es un arte que en algunos países se encuentra envejecido. Vosotros tenéis el deber de renovarlo y confío por vuestras personas, por las personas con las cuales he estado en contacto y que he escuchado, que vosotros podéis muy bien dar al cine argentino un nuevo cine.[273]

La crónica publicada en la revista refería que De Sica había cruzado la sala del cine Biarritz para llegar hasta el escenario y agradecer el premio de los socios a *Umberto D*, en medio de una ovación que duró seis minutos durante los cuales los presentes "corearon su nombre de pie y a voz en cuello". Allí se le entregó un diploma y una medalla de oro recordatoria de su visita a Buenos Aires.[274]

Durante 1954, la revista *Gente de Cine* publicó ocho números, que oscilaron entre 12 y 16 páginas, y tendió a una periodicidad bimestral. El cuerpo de redacción registró bajas de

[273] De Sica, V. "Un mensaje", *Gente de Cine*, 27, noviembre 1953, pág.1.
[274] "Homenaje", *Gente de Cine*, 27, noviembre 1953, pág. 9.

figuras relevantes de la primera época, como la de Nicolás Mancera, y algunas incorporaciones de nuevos colaboradores como Rogelio García Lupo, Mauricio Kagel y Edgardo Da Mommio. La presencia de Nelly Kaplan creció número a número hasta convertirse en una de las principales firmas, con reportajes y notas permanentes sobre la actividad de los festivales europeos –en tándem con Bayer cuando se trataba de Alemania– y una nueva sección "Pantallas de París" en la que cubría los estrenos en la capital francesa, tanto en el circuito comercial como en las salas de cine artístico.[275] Esto da cuenta de la gran relevancia que se le otorgaba a la actividad en Europa, ya que los eventuales envíos de corresponsales en otras ciudades o países recibieron mucha menor atención pese a seguir figurando en el staff. Basile, Burone, Eichelbaum, Iturralde y Persano se mantenían desde el comienzo, con la dirección de Roland, cuya firma tendió a desaparecer de las páginas de la publicación.

Entre 1955 y 1957 la revista disminuyó drásticamente su periodicidad. Se publicaron solo cuatro números en 1955, tres en 1956 y uno en 1957. Dejaron de salir las publicidades de distribuidoras que habían ocupado varias páginas los años previos y por ende también desapareció el boletín estadístico, que estaba directamente relacionado con esos actores de la industria. Se sumaron al staff, paulatinamente, Edgardo Da Mommio, Santiago Cánova, Juan Carlos Fisner, Néstor Gaffet, José Claudio Rocha y Carlos Vera Ocampo, que reemplazaron a muchos de los colaboradores históricos, de los que solo permanecieron Burone y Eichelbaum. George Fenin –redactor de *Film Culture* y colaborador de *Cinema Nuovo, Positíf y Film Magazine,* y vicepresidente de la *Screeen Foreing Press Club* de Nueva York– aportó una serie de notas sobre la actualidad del cine americano (léase, estadounidense), al que la revista comenzó a prestar más atención.

Por otra parte, en el número de septiembre de 1956 se anunció una importante novedad, que daba cuenta de las dificultades económicas que atravesaba la revista a partir de la nueva situación de la industria cinematográfica desde la caída del gobierno peronista. Las dos ediciones siguientes –que resultaron ser las últimas– serían compartidas por mitades con *Gente de Teatro,* tal como lo informaba una nota de Alberto Rodríguez Muñoz: "la transformación de esta revista *Gente de Cine* en la próxima *Gente de Cine* y *Gente de Teatro*

[275] Al pie de las notas de Kaplan, junto con su firma, comienza a aparecer una leyenda en la que se relaciona la publicación de sus textos con una "Gentileza de Aerolíneas Argentinas", medio a través del cual llegaban las colaboraciones desde Europa.

–ambas serán las denominaciones, una para cada frente– en la que participaremos por partes iguales ante la responsabilidad de mantenerla mensualmente".[276]

3. Intercambios y polémicas

Desarrollaremos a continuación algunos tópicos que se discutieron a lo largo de estos años en las páginas de la revista, que dan cuenta del estado del campo de la crítica cinematográfica, las luchas por la conquista de su autonomía –junto con la del cine mismo como disciplina artística– y las interpelaciones realizadas, desde esta posición, al campo político.

En primer lugar, repondremos las discusiones en torno al proclamado estatuto artístico del cine, un tema aún en debate en los años cincuenta, a propósito del cual se desgranan polémicas propias de la crítica de arte. En este sentido se analizan las complejas relaciones entre forma y contenido, o se plantean preguntas por el lugar del público en relación con la obra en el contexto de la sociedad de masas del siglo XX.

Por otra parte, el lugar y sentido mismo de la crítica de cine serán problematizados recurrentemente, no solo a través de artículos específicamente dedicados al tema, sino con una presencia transversal en las distintas piezas que componen la revista.

Finalmente, el contexto político aparecerá con fuerza en el último período, dando cuenta de un contexto convulsionado que llevará al grupo editor a adoptar posiciones tajantes sobre las políticas públicas orientadas al cine y a posicionarse en cuestiones como la censura creciente que amenazaba las prácticas cinéfilas.

3.1 Variaciones sobre el cine como arte

La pregunta por el estatuto artístico del cine, los componentes que lo definían como tal y los debates surgidos en torno al tema fueron una constante y ocuparon un espacio creciente en la revista. Ya en la tapa del primer número, acompañando el editorial dirigido a los lectores, encontramos dos notas fundacionales firmadas, respectivamente, por Leopoldo Torre Nilsson y Víctor Iturralde. Dos figuras clave de la renovación en los campos de la realización y la crítica.

[276] Rodriguez Muñoz. A. "En un mismo frente Gente de Cine y Gente de Teatro", *Gente de Cine*, 42, septiembre 1956, pág. 15.

En la que sería la primera de una larga serie de intervenciones en la revista, el cineasta expuso su punto de vista acerca de la especificidad del cine valorando su carácter artístico, algo que, señalaba, aún estaba en discusión: "No hay en el cine nada intrínseco que lo niegue como arte. Hay infinitas suertes que le impiden serlo". Torre Nilsson concluía que al cine le faltaba historia, tradición, debates y, además, debían derrumbarse las "instituciones que lo hicieron crecer y los propósitos que lo engendraron" hasta volverlo una "golosina para empalagar imbéciles".[277] Sostuvo reiteradamente esta postura marcadamente elitista y antiinstitucional en notas posteriores que recibieron respuestas explícitas e implícitas por parte de otros redactores y socios. No puede obviarse aquí la crítica poco velada a la industria cinematográfica y al sistema de estudios argentino en particular, en el marco del período de los primeros gobiernos peronistas.

Por su parte, Víctor Iturralde (VAIR), en una suerte de diálogo con Torre Nilsson, escribió el artículo "Misión de un cineclub: mejorar el séptimo arte"; allí se preguntaba dónde se aprendía a hacer cine en ausencia de una institución especializada en su enseñanza. La primera respuesta a esta inquietud la encontraba en los caminos propuestos por la industria a través de la práctica de sus oficios. Pero este tipo de formación, advertía Iturralde, era meramente técnica y no abarcaba aspectos estéticos: la formación práctica suponía el aprendizaje de una rutina. A esto atribuía la "decadencia de nuestro cine", de la que se salvarían tan solo quienes hubieran tenido la posibilidad de formarse en el extranjero y estuvieran en condiciones de aportar nuevas ideas y estilos. Concluía entonces que esa era una de las misiones del cineclub: formar y organizar instancias pedagógicas no dogmáticas abiertas a la capacitación de "gente nueva". Así, los realizadores podrían desarrollar idoneidad sin depender de influencias ajenas a su talento y capacidades.[278] De este modo quedaba claramente expuesto que el cineclub y su publicación se arrogaban un lugar central para lograr el mejoramiento de la calidad artística del cine nacional, por fuera del sistema industrial.

Estas dos notas inauguraron una serie que dio cuenta del estado de los debates en el campo de la cinefilia porteña en los años cincuenta, en estrecho vínculo con las redes internacionales de las que Gente de Cine, como institución, formaba parte. Cuestiones como el valor artístico de la cinematografía y sus relaciones con otras artes, la evolución –o el estancamiento– de sus recursos técnicos y estéticos, las polémicas en torno a "forma y fondo", y los aportes de la literatura y la historia tuvieron un amplio desarrollo, tanto por parte de

[277] Torre Nilsson, L. "Un arte olvidado: el cine", *Gente de Cine,* 1, marzo 1951, pág. 1.
[278] VAIR. "Misión de un cineclub: mejorar el séptimo arte", *Gente de Cine,* 1, marzo 1951, pág. 1.

plumas locales como extranjeras.[279] También ocuparon un lugar destacado los debates en torno a la sociedad de masas y la cultura del espectáculo, fenómenos de los que el cine comercial era por entonces una manifestación por excelencia.

En esta línea, en el segundo número se incluyó en tapa un texto del actor francés Gérard Philipe, "Misión del cine", especialmente escrito para la revista, donde exponía la utilización del cine para la propaganda política y destacaba, por el contrario, su rol artístico como misión fundamental. Chaplin, Clair, Eisenstein, Flaherty eran, para el autor de la nota, quienes habían construido una obra que podía considerarse dentro de esos parámetros. En este sentido, se ocupaba de destacar el rol del director como quien imprimía su genio al producto final y daba relevancia al papel del cineclub en la difusión del cine arte y el conocimiento de su historia: "Un cine-club debe ser un medio de cultura cinematográfica y debe dar a los espectadores –que tienen muy a menudo la ocasión de ver malas películas– la convicción de que el cine tiene un pasado tal que obliga a tener confianza en el futuro".[280]

En el Nº3 se recuperó un texto del director Abel Gance, de 1927, "El tiempo de la imagen ha llegado": una reflexión sobre la especificidad del cine entre las artes y su potencial para tomar de cada una aquello que lo hace un arte único y total.[281] Mientras que Alejandro Saderman firmó una nota en la que sostenía que el cine se encontraba estancado, al señalar que, aunque en medio siglo había recorrido vertiginosamente un camino asimilable al de todas las artes a lo largo de su evolución, eso mismo parecía haberle resultado perjudicial, ya que a su juicio no se observaba una renovación estética más allá de intentos individuales. Esto lo llevaba a sostener que el cine había desaparecido como arte y que las excepcionales buenas películas solo calificaban como artesanías refinadas. Las responsabilidades de esta situación se repartían, en su opinión, entre productores, directores y espectadores que hacían que el cine-comercio prevaleciera sobre el cine-arte. Un diagnóstico del que ni siquiera se salvaba el neorrealismo, más allá de las primeras obras. Y concluía con una pregunta, que era a la vez una interpelación: "¿Dónde están los realizadores? ¿Dónde están los genios del cine? O es que tanto se adelantaron Chaplin y Clair a su época".[282]

Más allá del acompañamiento estricto de la programación, en la revista también hubo lugar para el desarrollo de un cuerpo teórico vinculado con lo cinematográfico. A eso

---

[279] En este sentido, es destacable la permanente labor de traducción que realiza el equipo de redacción para poner a disposición de sus lectores un amplio abanico de notas seleccionadas de un gran número de publicaciones europeas especializadas a las que hemos hecho referencia en capítulos anteriores.
[280] Philipe, G. "Misión del cine", *Gente de Cine*, 2, abril 1951, pág. 1.
[281] Gance, A. "El tiempo de la imagen ha llegado", *Gente de Cine*, 3, mayo 1951, pág. 5.
[282] Saderman, A. "Un impasse que se prolonga", *Gente de Cine*, 3, mayo 1951, pág. 6.

apuntaban, por ejemplo, las notas en el Nº9 de Iturralde y René Jeanne, que desarrollaban perspectivas tanto históricas como filosóficas.[283] En estos textos asomaba una preocupación por construir un canon y asomarse al cine desde distintas disciplinas. Particularmente la nota de Jeanne –actor, escritor e historiador del cine francés– daba cuenta de la consolidación de una biblioteca, a partir de la aparición del primer tomo de la *Historia del Cine,* de George Sadoul (1950), que se sumaba a otras existentes, y de los libros de Jean Epstein que proponían una filosofía a partir del análisis de las transformaciones psicológicas y perceptuales que se producían en el hombre-espectador. Mientras que Roger Manvell –autor de libros de cine, profesor, director de la British Film Academy y ministro de Información durante la segunda guerra– aportaba una comparación entre Hollywood y el cine europeo que le permitía señalar que, en los Estados Unidos, primaba una política de producción conservadora en lo artístico y orientada a recuperar la inversión económica, y daba cuenta de los esfuerzos de los directores para obtener concesiones mínimas en relación con la autonomía creativa.[284] Finalmente, la publicación de una cronología de los hitos del cine en sus primeros cincuenta años, suponía un aporte a la escritura de esa historia, de igual modo que la traducción del primer capítulo del libro del director ruso Vsevolod Pudovkin, *Teatro y cine*.

Esta línea se continuó con textos como el de León Klimovsky sobre la adaptación y la formación de escritores para el cine, mientras que empezaron a analizarse aspectos y roles específicos del lenguaje cinematográfico como la música, la fotografía, la escenografía, el vestuario o el color.[285]

3.1.1 Mensajes, correo postal y colombofilia

Derivada de la cuestión anterior en relación con el estatuto artístico del cine, una de las principales polémicas durante el primer año de la revista estuvo relacionada con la discusión acerca de la importancia (o no) de que las películas tuvieran un mensaje que les permitiera interpelar a un público posible. En el Nº4 Alejandro Saderman introdujo el tema al preguntarse si su existencia era un requisito imprescindible para el cine arte, destacando que, para aportar a alguna causa de forma eficiente, debía intervenir el verdadero talento. En su

[283] VAIR. "Los iniciadores del cine: Lumière, Méliès, Porter", *Gente de Cine,* 9, noviembre-diciembre, pág. 11; Jeanne, R. "Para una filosofia del cine", *Gente de Cine,* 9, noviembre-diciembre, pág. 12.
[284] Manvell, R. "El papel del arte en la experiencia de la vida", *Gente de Cine,* 9, noviembre-diciembre 1951, pág 4.
[285] Por ejemplo, a partir del Nº16, Alejandro Saderman inicia una serie de tres notas bajo el título "Historia del color", uno de los grandes desafíos técnicos y estéticos de los años cincuenta.

nota apostaba por las ventajas de sugerir antes que mostrar, ya que esto incitaría a una acción por parte del espectado, afirmando: "El cine debe conmover estéticamente nuestra sensibilidad".[286] Esta intervención dio lugar a otras que se sumaron a esta posición o la discutieron, desarrollando una polémica en torno al tópico que se denominó "fondo y forma" y que recuperaba el antiguo dilema contenido-forma en el arte. En este marco, algunas voces se alzaron para defender la libertad del creador, independientemente de toda concesión al público, mientras que otras señalaron la relevancia de incluir al espectador y apuntar a su educación para que fuera capaz de apreciar, progresivamente, distinto tipo de obras.

Una de las líneas principales del debate estuvo a cargo de Leopoldo Torre Nilsson, que sostuvo posiciones marcadamente elitistas en un tono muchas veces sarcástico:

> Escuchamos con creciente y aterradora naturalidad, y quizás lleguemos a hacerlo con aquiescencia, las argumentaciones de quienes nos aseguran que las películas deben tener mensaje (…) Por lo que se refiere al mensaje indirecto que se desprende de los films, afortunadamente es, siempre, lo menos importante. ¿Es para encontrar lecciones de moral, cualquiera que sea, que nos sirve el arte? (…) Creo que no. Es hora de que los simpatizantes de esta forma de Correo Postal busquen horizontes en otras ramas de la actividad humana. La colombofilia, por ejemplo.[287]

Esta postura recibió una respuesta directa del crítico Leo Sala, en la sección "Tribuna de los socios", donde se publicó su columna "Carta de un vendedor de libros al Sr. Leopoldo Torre Nilsson" en la que rebatía los argumentos formalistas citando a escritores y poetas de renombre. En un remate igualmente irónico, afirmaba haber visto una película de Torre Nilsson a la que consideraba una muestra perfecta de un cine sin mensaje alguno.[288]

También León Klimovsky intervino en el debate haciendo eje en el vínculo entre imagen y palabra, para señalar que, pasada la novedad del primer momento, se había restablecido el equilibrio; la cuestión ya no era si predominaba una u otra, sino el buen o mal uso que de dichos elementos hiciera el realizador. Si bien manifestaba una cierta nostalgia ante la pérdida de la universalidad del cine, que habría cedido su sutileza ante la incorporación del lenguaje oral, también reconocía que así había podido abarcar un espectro

---

[286] Saderman, A. "El mensaje en el cine", *Gente de Cine*, 4, junio 1951, pág. 5. También en la tapa del Nº5 Saderman publicó un texto breve donde problematizaba los vínculos entre cine y literatura, apuntando a que el cine fuera un lenguaje expresivo universal que condensara a las otras artes, para lo cual debía alejarse de la literatura: "Lenguaje y traducción", *Gente de Cine*, 5, julio 1951, pág. 1.

[287] Torre Nilsson, L. "Sobre el mensaje", *Gente de Cine*, 8, octubre 1951, pág. 2.

[288] Sala, L. "Carta de un vendedor de libros al Sr. Leopoldo Torre Nilsson", *Gente de Cine*, 9, noviembre-diciembre 1951, pág.10.

más amplio de temas. De todos modos le asignaba un valor preponderante a la imagen y otro, secundario, a la palabra como un medio para mirar mejor las imágenes.[289]

En un registro diferente, se alzó otra vez la voz de Víctor Iturralde proponiendo prestar atención al público, en un recorrido que repasaba las cualidades hipnóticas del cine, la confrontación entre el hombre-masa y el individuo, y las distintas modalidades de asistencia a las salas, para finalizar resaltando la necesidad de educar al espectador, elevando la calidad de las películas:

> El artista no ha de rebajarse para que el pueblo lo comprenda, pero puede buscar sus temas mejores en ese mismo pueblo que lo mantiene. El artista debe hablar al público, ese eternamente olvidado. (…) Es el público quien mantiene las fabulosas organizaciones que fabrican los sueños. Es el público quien asiste al espectáculo y merece, aunque más no sea, que comercialmente no se lo defraude.[290]

En una línea similar, la revista también publicó ese año una nota de Louis Daquin, director y actor francés, con severas admoniciones a los jóvenes críticos que otorgaban más importancia a la forma que al fondo, ya que quienes realizaban "proezas técnicas en perjuicio del asunto", iban contra el público y aspiraban a un cine propio de una elite:

> En el momento en que los cineclubes alcanzan un desarrollo desconocido hasta hoy, en el momento en que se asiste a los primeros esfuerzos del público para liberarse de las ataduras que pesaban sobre él, la crítica joven viene a mezclar todo y a crear lamentables malentendidos.[291]

Uno de estos malentendidos era, a su juicio, el "descubrimiento" de Orson Welles y su entronización por encima de los grandes nombres del cine francés, en aras de un falso vanguardismo: "Vuestra autoridad y vuestra verdad reposan sobre algunos centenares de snobs, mientras que el cine existe por los centenares de millones de espectadores del mundo entero. No sois dignos", sostenía Daquin.[292]

En el último número de su primer año, nuevamente con la firma de Torre Nilsson, la revista publicó en tapa un crudo diagnóstico acerca del presente del cine: "un arte peligrosamente monstruoso", ubicándolo "en uno de los círculos del infierno creado por los hombres". Allí el director lamentaba tener que realizar películas para sobrevivir, mientras que el cine valioso debía ser hecho de contrabando, "temiendo y soportando un tirón de orejas de los productores y del público". En ese contexto, llamaba a dejar de lamentar fracasos e

---

[289] Klimovsky, L. "Imagen y palabra", *Gente de Cine,* 9, noviembre-diciembre 1951, pág. 5.
[290] VAIR. "El público, ese olvidado", *Gente de Cine,* 8, octubre 1951, pág. 7.
[291] Daquin, L. "Notas impertinentes", *Gente de Cine,* 9, noviembre-diciembre 1951, pág. 3.
[292] Idem.

"independizar al cine de sus gerencias y tiranuelos. Equivocarse lejos de la mohosidad de los sets, cerca de la gente, su dolor y alegría". No se trataba entonces de madurar sino de comenzar de nuevo, con una clara pretensión fundacional.[293] Y en el primer número de 1952, además de responder la feroz crítica de Leo Sala, el cineasta insistía con la urgencia del rescate del cine:

> Es necesario rescatar al cine. Está en manos de dragones monstruosos (…) lo aprisionan las tonterías de la publicidad, el tentáculo de la ignorancia, el mito infecto de la oferta y la demanda. (…) Es necesario rescatar al cine como era necesario rescatar a la bella durmiente. Armémonos de picos, palos, piedras; usemos las palabras, las uñas y las piernas. Vamos sin piedad y sin descanso. Es necesario rescatar al cine.[294]

Más adelante, Torre Nilsson afirmó que el cine había sido casi siempre gobernado por lugares comunes, hasta volverse una "píldora digestiva para el gusto de una presunta necesidad popular dictaminada por algunos que entristecen al cine del mundo". A su juicio, el público se complacía con el estiércol y por eso condenaba a películas valiosas mientras que glorificaba a quienes lo envenenaban. Una minoría que hacía un cine sin patria ni partido, de la cual Torre Nilsson se sentía parte, enfurecía a las multitudes.[295]

Su postura elitista y despreciativa del gran público fue apoyada por algunos integrantes de la redacción. Alejandro Saderman propuso una "fórmula cinematográfica" en la que se destacaba el rol del verdadero director como poseedor de una vasta cultura: "Cada integrante del equipo aporta su creación individual y es en la persona del director donde cada aporte se ve sometido a alteraciones y conmociones, el director culto es el hombre eminentemente cinematográfico".[296] Mientras que Nicolás Mancera, por su parte, publicó dos notas en las que asumía explícitamente la línea de Torre Nilsson, al postular que todos los mensajes serían bienvenidos si eran expresados en el lenguaje cinematográfico considerado como un arte, ya que la posteridad no recordaría a sus autores por lo que dijeron sino por cómo lo dijeron.[297]

Pero no solo Iturralde sostenía una visión más amplia. Domingo Di Núbila –aunque se reconocía a sí mismo como un asistente a funciones de cine de museo con el objeto de completar su educación– advirtió acerca de la actitud despectiva del "joven de cine club" ante el cine comercial que era, en definitiva, la mayoría del cine existente. Desde su perspectiva, el

---

[293] Torre Nilson, L. "Otro anillo para el infierno", *Gente de Cine,* 9, noviembre-diciembre, pág. 1.
[294] Torre Nilsson, L. "Una nueva leyenda", *Gente de* Cine, 10, marzo-abril 1952, pág. 7.
[295] Torre Nilsson, L. "El cine que enfurece a las multitudes", *Gente de Cine,* 15, septiembre 1952, pág. 2.
[296] Saderman, A. "La fórmula cinematográfica", *Gente de Cine,* 12, junio 1952, pág. 8.
[297] Mancera, N. "Cine-cine vs cine-librería", *Gente de Cine,* 16, octubre 1952, pág. 4; "Forma y fondo", *Gente de Cine,* 17, noviembre 1952, pág. 4.

enorme poder de persuasión del cine comercial no debía ser despreciado porque a través de él las multitudes podrían ser conducidas a la verdad. En este sentido, el cineclub debía formar a los futuros realizadores y proveerles cultura cinematográfica, pero éstos debían interesarse en el cine comercial al que forzosamente estarían ligados en el futuro.[298] En esta línea se pueden incluir también otras notas firmadas por personalidades del medio cinematográfico que intentaban echar luz sobre la práctica del oficio, como el director Tulio De Michelli o el guionista Antonio Corma, que escribieron sobre la importancia de tener en cuenta al público y su sensibilidad, ante el riesgo de caer en un registro elitista que expulsara a los espectadores.

Leopoldo Torre Nilsson siguió publicando a lo largo de 1953, muchas veces en la tapa de la revista, diatribas contra "el cine envenenador de multitudes", mientras abogaba por emular a italianos, suecos y quienes "probaron que se podía hacer cine de otro modo y conmover al mundo entero".[299] También retomó sus reflexiones sobre el tópico mensaje y compromiso, haciendo foco en la autenticidad, el compromiso con la propia época y la importancia de testimoniar la experiencia: "no es poca cosa salir con las manos limpias de este, muchas veces sucio negocio que es vivir (…) No le tengamos miedo a la invención; nunca iremos demasiado lejos".[300] Y cerró el año en el número de diciembre sentenciando que "los productores perdonan siempre el éxito o el fracaso, lo que no perdonan fácilmente es el talento".[301]

3.2 La voz de la crítica

En el Nº6 la revista realizó un homenaje a Louis Delluc, a quien caracterizó como el primer crítico de cine, con textos de León Moussinac y Georges Sadoul.[302] Pero, paradójicamente –dado que se trata de una revista gestada por críticos– durante el primer año la crítica como género no ocupó un espacio claramente identificado al que se le otorgara especial relevancia. En el Nº1 apareció una sección de brevísimas críticas (sin firma) enfocada

[298] Di Núbila, D. "El joven de 'cine club' ante el cine comercial", *Gente de Cine,* 11, mayo 1952, pág. 1 y 9.
[299] Torre Nilsson, L. "Una nueva desgracia", *Gente de Cine,* 21, abril 1953, pág 1.
[300] Torre Nilsson, L. "Mensaje y compromiso", *Gente de Cine,* 25, agosto-septiembre 1953, pág. 1.
[301] Torre Nilsson, L. *Gente de Cine,* 28, diciembre 1953, pág. 7. La revista también publica otras notas en una línea similar, como la del periodista español Angel Zuñiga apoyando un cine denominado puro, que rechaza la palabra y el argumento: Zuñiga, A. "En mi límite está mi personalidad", *Gente de Cine,* 23, junio 1953, pág. 1.
[302] Hemos hecho referencia a Louis Delluc y a León Moussinac en el capítulo 1 al reconstruir la historia del cineclubismo en Francia.

casi en su totalidad en películas argentinas de ese año,[303] con resultados demoledores. Se destaca especialmente una muy negativa de un film de Klimovsky, *La vida color de rosa*, en la que únicamente se rescataba cierta agilidad en la dirección advirtiendo que esto "serviría de asidero al elogio en otro director, pero a León Klimovsky, por sus innegables valores, nos vemos obligados a exigirle más calidad en sus realizaciones".[304] En relación con esto es llamativo que, en el mismo número, se anunciaba el dictado de un curso a cargo, justamente, de Klimovsky, con el auspicio del cineclub, y que se trataba de uno de sus colaboradores frecuentes. Esta operación da cuenta de la independencia del juicio crítico sostenido por la revista, que podía ser muy duro incluso con personas muy cercanas al cineclub y al grupo editor.

En el segundo número Roland contrapuso a dos películas argentinas: *Los isleros* (L. Demare, 1951) y *Sangre negra* (P. Chenal, 1951). Mientras que la primera le resultaba "auténticamente argentina", la segunda se le hacía "imitación perfecta de lo foráneo". Sin ninguna referencia a sus directores ni elenco, solo consignaba que se trataba de sendas adaptaciones de novelas. En la contratapa del Nº3 la "Síntesis crítica de los estrenos" ocupaba un mínimo espacio con una simple enumeración que concluía con estas palabras: "La lamentable serie de novedades cinematográficas presentadas en el mes de abril, sobre las cuales no vale la pena hacer ni siquiera el somero análisis de esta sección". Por el contrario, la página le va a dar espacio a otras reflexiones críticas. En "La Tribuna de los socios" el anónimo socio 1041 escribió un texto titulado: "¿Quién triunfará… el héroe o el coro?", en el cual se preguntaba si el futuro del cine estaría atado a las grandes figuras o a los sujetos colectivos. También se publicó una carta de Jorge D'Urbano a Roland, a pedido de este último, con un comentario sobre *Milagro en Milán* (V. De Sica, 1951) en calidad de "espectador corriente".[305] Por último, bajo el título "Un mensaje atroz", se reprodujo un texto de 1938 de Ulyses Petit de Murat sobre *Yo acuso*, de Abel Gance (1919). En este número vemos un desarrollo mayor del espacio dedicado a la crítica, si bien no identificada como tal, pero dejando de lado una vez más la producción local.

---

[303] *Mi vida por la tuya* (R. Gavaldón, 1951), *¡Qué hermanita!* (K. Land, 1951), *El heroico Bonifacio* (E. Cahen Salaberry, 1951), *La vida color de rosa* (L. Klimovsky, 1951), *Ritmo, sal y pimienta* (C. Torre Ríos, 1951), *La comedia inmortal* (C. Catrani, 1951).

[304] "Síntesis crítica de los estrenos", *Gente de Cine* 1, marzo 1951, pag. 7. En otra edición Mancera también critica duramente *El conde de Montecristo*, otro film de Klimovsky, calificándolo de innecesario e impersonal: "una producción de la que Hollywood se sentiría muy honrado (…) una buena película que no debió haberse filmado"; concluye que Klimovsky la filmó "bien pero sin su sello, para demostrar que puede hacer cine comercial" (*Gente de Cine*, 21, abril 1953, pág. 11).

[305] Durante el primer año no hubo corresponsales en el exterior, que sí aparecerán en los años siguientes.

En el Nº4, Roland presentó al director francés Marcel L'Herbier como "Un intelectual del cine" en una nota acompañada con otra del propio cineasta en la que interpelaba a los críticos para que acompañaran los esfuerzos del cine por consolidarse en el campo artístico y renegaba de la crítica negativa basada en el humor personal del momento. Aunque aclaraba que no pedía elogios generalizados sino paciencia con las búsquedas de los autores.

> Si la crítica quiere ayudar al cinematógrafo a ubicarse a sí mismo, y al mismo tiempo tratar de situarlo exactamente –por comparación y limitación– dentro de la esfera de las artes, no podrá hacerlo sino tratando de definir, ante cada film de verdaderos méritos, aquello que puede ser considerado como elemento integrante de los cánones artísticos propios del cine.[306]

Esta reflexión sobre el propio ejercicio de la crítica recorrió las páginas de la revista con insistencia, dando cuenta de distintas posiciones conceptuales entre los miembros del cineclub, que expresaban también diferencias generacionales. En este sentido, era frecuente aprovechar el espacio de las críticas para entablar polémicas con colegas. Es lo que hizo Nicolás Mancera en el Nº6, cuando escribió sobre *Las zapatillas rojas* (M. Powell, E. Pressburger, 1948) defenestrando a quienes la habían alabado, por considerarlos "caídos en la vorágine de las modas". También se incursionaba en la modalidad de publicar críticas contrapuestas sobre el mismo film, como sucedió con *Será justicia* (A. Cayatte, 1950) que fue valorada negativamente por Carlos Burone en la nota de tapa del Nº6, mientras que Edmundo Eichelbaum y Alejandro Saderman la abordaron más favorablemente en las páginas interiores de esa edición.

En el Nº7 entre las críticas que ocuparon la contratapa se destacó un texto de Roland, una suerte de declaración de principios a propósito la premiación de *El tercer hombre* (C. Reed, 1949) en el Festival de Cannes 1949, mientras que un jurado de críticos se decidió por *El luchador* (*The set-up*) (R. Wise, 1949):

> La crítica puede prescindir de sus loas a las películas que acusan un perfecto equilibrio de valores –que generalmente, como *El tercer hombre*, tienen asegurado el favor del público también– para llamar la atención sobre aquellos otros films considerados de tono menor que son, sin embargo, como guías rectoras de una innovación, de una inquietud, de un afán nuevo, auténticos ensayos o experiencias, a veces incompetentes o truncos, pero siempre interesantes o útiles.[307]

Es notorio el hecho de que Roland tiene una intervención muy acotada en las páginas de la revista, ocupándose únicamente de algunas críticas, mientras que Mancera y Saderman

---

[306] L'Herbier, M. "La consagración del cinematógrafo", *Gente de Cine*, 4, junio 1951, pag. 5.
[307] Roland. "Fuera de rutina", *Gente de Cine,* 7, septiembre 1951, pág. 8.

son quienes más frecuentemente firman textos valorativos sobre películas determinadas, con la intervención más esporádica de Burone y Jorge Andrés, y el aporte de algunos socios en la "Tribuna".

Las críticas fueron ganando espacio paulatinamente en los años siguientes, ubicándose siempre en las últimas páginas, junto con los destacados considerados "Valores del mes". La inclusión de un texto del director francés Jacques Becker, uno de los favoritos de la revista, sobre la profesión de crítico cinematográfico, volvió a introducir la reflexión sobre la propia práctica. Becker analizaba allí ciertas deformaciones en la apreciación de las películas que se producían en el espectador "profesional", a quien la acumulación de films vistos le impediría tomar la distancia necesaria para juzgar; y caracterizaba a la crítica como una profesión de gran interés pero a la vez ingrata, en la que era muy difícil dejar de lado la subjetividad.[308]

Por otro lado, en 1953 se inauguró la sección "Sin mala intención", firmada anónimamente por Ad-Hoc, en la que se realizaban comentarios irónicos sobre el trabajo de los críticos de cine de otros medios gráficos y radiales (sin mencionar nombres propios), en un ejercicio de "metacrítica". Allí se llamaba a no tomarse la actividad demasiado en serio y empezaba por realizar una autocrítica sobre el propio desempeño de *Gente de Cine*: "Consuélense los damnificados pensando que aquí habrá para todos, y sin mala intención...".[309] Al mismo tiempo, en "Tribuna de los socios" se publicó la columna "Crítica de la crítica de cine", del socio Pedro Barstz. Esto permite apreciar la atención que la revista le prestaba al ejercicio de su actividad tanto en las propias páginas como en los otros medios gráficos que le eran contemporáneos: la reflexión sobre la crítica, su sentido y sus límites será permanente a lo largo de los años.

En la contratapa del primer número de 1955 reapareció Roland, después de un tiempo considerable de no firmar en la revista, para compartir el dictamen de la premiación del Festival de Punta del Este, cuyo jurado había integrado, que se había visto envuelto en una polémica al entregar solo cinco de los catorce premios disponibles y declarar desierto el resto por considerar mediocre la calidad de las películas participantes. Roland defendía la decisión del jurado, integrado en su totalidad por críticos, pese a las presiones sufridas por parte de la organización del Festival: "Si los jurados se integran con críticos los países deberán enviar films dignos de la consideración de tal jurado (…) Los festivales de cine deben ser festivales

[308] Becker , J. "Reflexiones sobre la profesión de crítico cinematográfico", *Gente de Cine,* 14, agosto 1952, pág. 7.
[309] Ad-hoc. "Sin mala intención", *Gente de Cine,* 20, febrero-marzo 1953, pág. 5.

de cine y solo habrá premios para las películas que realmente los merezcan".[310] Es interesante apreciar, a partir de esta intervención, la autonomía que había ganado la figura del crítico y la actividad de la crítica en sí al interior del campo cinematográfico, al punto de tener la firmeza de resistir la presión de los mismos organizadores de un Festival que los había convocado como jurado.

En ese sentido, y como un modo de establecer un canon de críticos que el cineclub consideraba respetables, en su último número *Gente de Cine* publicó por primera vez un ranking de los diez mejores films estrenados el año anterior, realizado mediante una votación de críticos de cine. Algunos participaron en nombre de la propia revista –Fisner, Gaffet, Rocha y Vera Ocampo–, mientras que otros le sumaron su pertenencia a otros medios: Burone (*La Prensa*), Eichelbaum (*Mundo radial*), Roland (*Crítica*). También hubo participantes invitados como Calki (*El Mundo*), Dominianni (*Clarín*), Ferreira (*La época*) y Viale Paz (*La Razón*). En la compulsa, *Noche de circo* (I. Bergman, 1953) alternó el primer lugar con *La strada* (F. Fellini, 1954) de modo casi unánime.

3.3 El cine argentino y el rol del Estado (peronista y posperonista)

En el Nº12 apareció, por primera vez, la preocupación por el estado del cine argentino, en un artículo con cierta reminiscencia del género editorial, que pintaba un escenario de crisis ante la quiebra de los estudios, la disminución de películas y fuentes de trabajo, la escasez de película virgen y una legislación insuficiente en cuanto a financiamiento y protección. La revista, en tanto se autopostulaba como "órgano independiente al servicio del séptimo arte", ofrecía sus páginas para realizar una encuesta sobre el estado de la cinematografía nacional, a partir de la opinión de "autoridades, directores, productores, artistas, técnicos, exhibidores y todos aquellos que conozcan a fondo los problemas que afectan a la industria local".[311] De todos modos este gesto no pareció tener demasiado eco ya que no fue retomado en los números siguientes.

Al mismo tiempo, la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina instituyó el 24 de mayo como Día del Cine Argentino, recordando el estreno de la primera película nacional, *El fusilamiento de Dorrego* (M. Gallo, 1908), iniciativa a la que el club

[310] Roland. "El Festival de Punta del Este. Posible lección para el futuro". *Gente de Cine,* 35, enero-marzo 1955, pág. 16. El jurado estuvo integrado por Roland, Alfonso Delboy, Carlos Ferreira, Hugo Rocha y Paulo Emilio Sales Domes.
[311] "Cine argentino", *Gente de Cine*, 12, junio 1952, pág. 9-10.

Gente de Cine se sumó con distintas proyecciones. Los premios otorgados por la Asociación coincidieron con la elección de los socios al señalar a *Los isleros,* de Lucas Demare, como el mejor film local de 1951. Adicionalmente la revista comenzó a publicar la serie "Para una futura historia del cine argentino", que se extendió a lo largo de once entregas hasta abarcar el período 1900-1938. Junto con la última se publicó la siguiente justificación:

> Se pone término a estos apuntes para la futura historia del cine argentino que ha abarcado títulos *y* nombres correspondientes a los primeros 30 años de su vida. El periodo posterior que se abre en 1939 con dos títulos muy importantes, *Prisioneros de la tierra* y *Así es la vida,* pertenece a un pasado demasiado cercano que escapa a la finalidad de la reseña que aquí concluye.[312]

De todos modos, continuando con el aporte a una futura historiografía, en el número doble de febrero-marzo de 1953 Domingo Di Núbila escribió una nota de tapa en la que presentaba un fragmento de un libro suyo en preparación sobre el pionero Federico Valle, *Cuando el cine fue aventura.*[313]

En el plano de la crítica, un hito destacable fue la valoración muy positiva que hizo Roland de *Las aguas bajan turbias* (H. del Carril, 1952; la revista también incluyó una publicidad del estreno de este film en el Gran Rex). De acuerdo con su crítica, la película venía a sumarse a la escasa lista de títulos auténticamente argentinos entre los que ubicaba a *Prisioneros de la tierra* (M. Soffici, 1939) como antecedente no superado: "Su alegato a favor de la clase trabajadora no puede ser identificado con una facción política porque lo avalan razones humanas importantes y hondas", afirmó Roland, en un intento de despegar su juicio de toda sospecha de simpatía peronista.[314]

En el orden de las políticas de difusión cinematográfica, al finalizar 1953 la revista publicó un reconocimiento al ciclo artístico y documental realizado por tercer año por la Dirección General de Cultura, dependiente del Ministerio de Educación, los domingos por la mañana, con una "selección de films artísticos y documentales, de verdadero valor para el estudioso del séptimo arte". Consideraba también positivamente el hecho de que durante ese año se hubiera llegado a los aficionados del interior, al incluir una valiosa selección cinematográfica en las Fiestas de la Cultura que recorrían las provincias: "Vayan nuestras sinceras felicitaciones a este organismo del Estado, por la magnífica obra cultural que realiza,

---

[312] "Para una futura historia del cine argentino", *Gente de Cine,* 22, mayo 1953, pág. 8.
[313] El libro *Cuando el cine fue aventura: vida del pionero Federico Valle,* de Domingo Di Núbila, fue escrito en 1950 pero permaneció inédito hasta 1998 cuando fue publicado por Ediciones de Jilguero. Incluyó colaboraciones de Víctor Iturralde, Mario Sábato, Paraná Sendrós y Alejandra Portela, con fotografías de Annemarie Heinrich y prólogo de Ernesto Sábato.
[314] Roland, "Las aguas bajan turbias", *Gente de Cine,* 17, noviembre 1952, pág. 11.

deseando que prosiga en el futuro el sendero de divulgación del séptimo arte cinematográfico que se ha trazado".[315]

De este modo puede apreciarse, como lo señala Clara Kriger (2009), que pese a tener posturas ideológicas enfrentadas al peronismo el grupo editor parecía reconocer el valor del fomento llevado a cabo por el gobierno –en asociación con la Cinemateca para la labor de difusión– y la razonabilidad de sus apelaciones a un cine argentino de calidad. Esta postura, no obstante, se va a tensionar durante 1954, año atravesado por el Festival de Mar del Plata, hecho ineludible que la revista cubrió con algunas reservas.

El interés que despertaban algunos intentos incipientes de renovación en el cine argentino se tradujo en notas sobre la actividad cinematográfica en el país, que incluyeron coberturas de rodajes, entrevistas a directores y algunas críticas, en un formato novedoso para la revista.[316] En la tapa del primer número de 1954 figuró una vez más Leopoldo Torre Nilsson presentando su film *Días de odio* (1954), adaptación del relato de Jorge L. Borges, *Emma Zunz*. En un texto acompañado con una gran foto de la película describía sus propósitos al encarar el proyecto y el camino por el cual había llegado a realizarlo. Se trata de un hecho relevante dado que, como venimos señalando, Torre Nilsson había sido una presencia constante en la revista, sentando posición acerca del tipo de cine deseable para los cinéfilos, y en este caso sometía su propia película al ojo de la crítica.

En ese mismo número se publicó también un balance de la temporada 1953, caracterizada como negativa a nivel internacional. En relación con la producción argentina, se afirmaba que "nuestro país, abocado a serios problemas de organización y economía, vivió un periodo de crisis y sigue evolucionando técnicamente mientras permanece alejado de una meta artística y no halla su verdadero camino". Dado que se trata de una nota sin firma, podemos considerarla una postura editorial de la revista. El texto destacaba la madurez técnica como característica sobresaliente del cine argentino, pero lamentaba que se limitara a imitar a Hollywood y avanzar sin estilo: "No aparece la obra representativa ni el intento que implique una inquietud". Y atribuía ese estado de cosas a una crisis de valores humanos antes que económica, dado que se reconocía que el gobierno otorgaba créditos y había leyes de protección. Se pedía, a cambio, "un cine digno y un cine argentino". Ante la sucesión de adaptaciones de obras literarias, la preferencia de la revista se inclinaba hacia *Caballito*

---

[315] "Por los cine-clubs", *Gente de Cine*, 28, diciembre 1953, pág. 2.

[316] Lacay, L. "Conversación con D'Aversa a propósito de *La muerte civil*", *Gente de Cine*, 29, enero-febrero 1954, pág. 5. "Hugo del Carril evoca en la pantalla la figura de *La quintrala*". *Gente de Cine*, 30, marzo 1954, pág. 5. No hemos podido encontrar datos sobre L. Lacay, que probablemente sea un seudónimo de alguno de los miembros del staff, aunque no lo hemos confirmado.

criollo (R. Papier, 1953)[317] por considerarlo un cine que buscaba un camino propio y una atmósfera autóctona en la línea de las celebradas *Prisioneros de la Tierra, Los isleros* y *Las aguas bajan turbias*. La nota concluía que el público acompañaba al cine nacional cuando la propuesta era buena y reclamaba como una necesidad urgente "el estímulo a la producción de cortometraje, el documento, el film de arte, la película de actualidad, el ensayo, la novela breve, el poema, la biografía sintética", a través de los cuales los valores dispersos –escritores directores, artistas, técnicos– que tenían vedado su ingreso a la producción de largometrajes, pudieran traer al cine argentino el hálito renovador que reclamaba.[318]

3.3.1 El Festival de Mar del Plata

Del 8 al 15 de marzo de 1954, en un contexto de repunte de la economía, la SIP conducida por Raúl Apold organizó el primer Festival Cinematográfico Internacional en la ciudad de Mar del Plata, lo que fue ocasión para entablar vínculos con el exterior. El evento fue reconocido por la Federación Internacional de Asociaciones de Productores de Films (FIAPF) con la categoría B, internacional y sin premios, similar a los de San Pablo, San Sebastián y Berlín. El Festival también fue escenario del lanzamiento de campaña del Partido Justicialista para las elecciones legislativas de ese año. El presidente Perón participó personalmente de la apertura del evento y de las actividades proselitistas que se realizaron en la ciudad. Espectáculo y política hicieron allí una mixtura rentable en el marco de una estrategia comunicacional tendiente a fortalecer la imagen del gobierno. Para ello, en el Festival se hicieron referencias explícitas a la Nueva Argentina y, en el acto inaugural de campaña, Perón comenzó su discurso político pidiendo un aplauso para los artistas que habían llegado a la emblemática ciudad balnearia (Kriger, 2009: 79).[319]

En su número de marzo, la revista organizó su tapa y contratapa con fotogramas de las películas exhibidas en el Festival bajo el título "Imágenes del Festival de Mar del Plata".

---

[317] *Caballito criollo* será elegida como mejor película de 1953 y Ralph Papier como mejor director, por la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina.

[318] "Argentina: técnica sobresaliente a la espera de mejores temas", *Gente de Cine*, 29, enero-febrero 1954, pág. 8.

[319] No obstante, Kriger (2009) discute con la idea de que el Festival fuera solo propaganda política y destaca que, al igual que en otros eventos de su tipo, fue ocasión para recibir estrellas internacionales, compartir saberes técnicos y artísticos, y concretar negocios, en el marco de una buena organización y gran concurrencia de público. A partir del Festival, Apold realizó viajes en los que logró convenios de venta, intercambio y producción de films con varios países europeos.

Junto con las fotos se publicaba el título del film correspondiente y el país de origen.[320] Ningún texto adicional acompañaba esas imágenes, que daban cuenta de la diversidad de obras y procedencias convocadas por el evento. Ninguna otra mención apareció en las notas de ese número. Recién en abril, en la contratapa, se publicó sin firma, a modo de editorial, una nota con el título "Confraternidad internacional y propaganda argentina"[321] en la que se informaba sobre el evento organizado por la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación y se brindaban datos sobre la magnitud del Festival. Allí se contaba que habían participado 18 países cuyas delegaciones estuvieron integradas por 157 personas –técnicos, directores, productores y estrellas de primer nivel– y se habían exhibido 52 películas de largometraje y 49 cortos. Además, se había presentado el primer film en relieve y en ferraniacolor argentino *Buenos Aires en relieve* (D. Napy, 1954). El artículo tenía un tono neutro, informativo, en el que se daba cuenta de los actos oficiales, festejos, agasajos y conferencias de prensa, así como de otras actividades realizadas. Pese a ello, podía leerse entre líneas un cierto fastidio por la omnipresencia de la política partidaria peronista: desde la recepción de las delegaciones extranjeras por el general Perón, hasta la columna de mármol, coronada con el escudo peronista, que se les obsequió a los presidentes de las delegaciones en la fiesta de clausura en la cual la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina hizo entrega de los premios correspondientes a 1953.

En lo que respecta a la cobertura crítica, se advertía acerca de la imposibilidad material de analizar todos los films exhibidos y, dado que se trataba de un festival que no otorgaba premios, la revista reservaba su juicio para cuando fueran estrenados en Buenos Aires. También señalaba que había preferido, en el terreno periodístico, "establecer contacto con las figuras más calificadas de cada delegación, en particular con aquellas cuya labor está dentro de la órbita de una auténtica inquietud al servicio del verdadero arte cinematográfico". Fruto de ese propósito fueron las notas publicadas en el mismo número sobre Norman McLaren, Mai Ztiierling, Sergio Amidei, Trevor Howard, Vittorio Sala, Emeric Pressburger y Mario Villa. Y finalizaba con la siguiente sentencia: "El Primer Festival Internacional Cinematográfico de Mar del Plata ha sido, en el medio local, un acontecimiento de

[320] Tapa: *Viejas leyendas checas* (J. Trnka, Checoslovaquia, 1953), *El grito sagrado* (L.C. Amadori, Argentina, 1954), *Mientras estés cerca de mí* (H. Braun, Alemania, 1953), *Pan, amor y fantasía* (L. Comencini, Italia, 1953). Contratapa: *El manto sagrado* (H. Koster, Estados Unidos, 1953), *Luces en el río* (Rusia, sin datos), *La llave del paraíso* (A. Kimmis, Inglaterra, 1953).

[321] "Confraternidad internacional y propaganda argentina". *Gente de Cine*, 31, abril, 1953, pág. 12. Incluye el listado de las películas proyectadas y los integrantes de las delegaciones por país.

trascendencia popular y una forma práctica de confraternidad internacional y de propaganda argentina".[322]

Efectivamente, buena parte del número estuvo dedicado a aprovechar las visitas internacionales para realizar entrevistas que siempre incluían una pregunta sobre su opinión de la crítica y la labor de los cineclubes. En función de estas presencias el club Gente de Cine organizó funciones especiales de homenaje a las delegaciones canadiense (con la presentación de Norman McLaren y la exhibición de varios films suyos); húngara, inglesa, italiana (con la presentación de Sergio Amidei, Vittorio Sala y Mario Villa, presidente de la cineteca de ese país),[323] española (con la presentación de Ana Mariscal), alemana y soviética. También hubo espacio para las novedades técnicas que se apreciaron en el marco del Festival, como el Cinemascope y el 3D, registradas por Víctor Iturralde, quien ya venía abordando el tema en números previos. Y para un repaso por el estado de las industrias cinematográficas de Rusia, Alemania, Austria, Polonia, Checoslovaquia, Austria y Japón, con datos recabados entre las delegaciones de esos países.

3.3.2 Un nuevo tablero: posiciones en el campo

En el primer número de 1955 se hizo el balance de la temporada anterior diagnosticando la decadencia del cine francés[324] y la crisis del neorrealismo, junto con la elevación del cine estadounidense y la "revelación deslumbrante del cine japonés", a partir de la irrupción de Akira Kurosawa. Hizo también su aparición Federico Fellini, a quien se le prestaría creciente atención de ahí en más, considerándolo alguien que venía a sacudir la entonces anquilosada cinematografía italiana. En relación con el cine argentino se advertía sobre un "estancamiento de alarmante constancia". Dentro de un panorama caracterizado como artísticamente decadente, se rescataba a *Días de odio* (L. Torre Nilsson, 1954) como la de "mayor inquietud"; a *Barrio gris* (M. Soffici, 1954) como la de "mayor equilibrio"; y a *El grito sagrado* (L.C. Amadori, 1954) y *Guacho* (L. Demare, 1954) como las beneficiadas con

[322] Idem.
[323] "Mario Villa, director de la Cineteca Italiana, habló a los socios del Club Gente de Cine y por su intermedio a todos los cine clubs argentinos. Señaló la importancia de la obra que realizan estas instituciones para la difusión del arte cinematográfico y de las cinetecas encargadas de conservar las obras de alto valor histórico. La visita de Mario Villa permitió concretar un acuerdo entre la Cineteca Italiana y la Cinemateca Argentina para activar el intercambio de películas". "La visita de Mario Villa, presidente de la Cineteca Italiana", *Gente de Cine*, 31, abril 1954, pág.8.
[324] No obstante lo cual tanto la tapa de esta edición como la de la siguiente serán dedicadas a las pantallas de París y a los premios de Cannes en sendas notas de Nelly Kaplan.

el favor del público, pero no de la crítica.[325] A partir de la tapa de este número empezó a ganar espacio imparablemente la figura de Ingmar Bergman, que con el conjunto del cine sueco concitaría la atención de la revista de ahí en más.[326] También se otorgó relevancia al cine mexicano en la figura del ya presente anteriormente Emilio Fernández.

El 16 de septiembre de 1955 se produjo el golpe militar que derrocó al gobierno de Perón, autodenominado Revolución Libertadora. En el número correspondiente al período octubre-diciembre, la coyuntura se abrió camino de distintas formas y las posturas políticas contenidas o apenas insinuadas durante los años anteriores salieron a la luz con notable violencia. En un editorial titulado "Nuestra conducta", la revista destacaba que su posición frente a las películas argentinas no había variado y refiriéndose al período peronista como dictadura o régimen afirmaba que las abstenciones también habían sido una forma de opinión: "No se elogió lo malo para complacer a los serviles del régimen. Tampoco se silenció lo bueno para servir intereses u opresiones. Se mantuvo una conducta que ahora, en la vigencia de la libertad, resultó fortalecida e inquebrantable".[327] Amparándose en esa pretendida autoridad moral prometía:

> (…) ahondar en la grave crisis del cine argentino, con energía, cruelmente, sin prejuicios. Su destrucción es una solución heroica. De ese mal necesario saldrá purificado. Hay que demoler el ruinoso edificio para que no queden vestigios de las ratas que le trajeron su peste. Y hay que levantar otro nuevo, con otro espíritu, con otro ánimo, con otra inteligencia, con otra capacidad. Con gente nueva o con los de antes, si son capaces y tienen la honradez que exigen las circunstancias. Estos están afuera esperando para trabajar leal y concienzudamente. Los otros –los ineptos, los amorales, los inútiles, los fracasados– golpean la puerta desesperadamente mientras lanzan proclamas y redactan

[325] "Temporada 1954", *Gente de Cine*, 35, enero-marzo 1955, págs. 8-9. Unos meses después se informó que estas dos últimas películas habían recibido premios de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina: *Guacho* como mejor película y Demare como mejor director, mientras que *El grito sagrado* recibió galardones para Pedro Obligado por el mejor argumento original y Fanny Navarro como mejor actriz principal ("Premios 1954 de las Academias", *Gente de Cine*, 38, abril-junio 1955, pág. 12).

[326] El primer número de 1956, que apareció en junio, se dedicó íntegramente al cine sueco, destacando que la revista percibió muy tempranamente el valor de esta cinematografía y trazando un panorama de la producción de ese país desde sus orígenes más allá del nombre de Ingmar Bergman, sumando también referencias a sus actores y actrices, y a la cinematografía de otros países nórdicos como Dinamarca. La publicación acompañaba la Semana de Cine Sueco en la Argentina organizada por la Asociación de Cronistas Cinematográficos y destacaba el rol relevante de las cinematecas y el cineclubismo en la difusión de estas obras, junto con la creación de la distribuidora Orbe Film, debida al entusiasmo de Néstor Gaffet (para ese entonces integrante del staff de la revista).

[327] "Nuestra conducta", *Gente de Cine*, 40, octubre-diciembre 1955, pág. 3. Junto con esta nueva perspectiva que la revista consideraba que se abría para el cine argentino, ofrecía sus páginas para difundir las iniciativas que puedieran consolidarla. Así explicaba su decisión de seguir el ejemplo de publicaciones como *Cinéma, Cahiers du Cinéma* o *Cinéma 55*, al dedicar gran parte del número al proceso de realización de una película que consideraba ambiciosa: *El último perro*, de Demare, que constituía a su juicio un esfuerzo de magnitud desusada por parte de productores independientes y de una cooperativa obrera. Le dedicaba entonces la tapa y la contratapa, con fotografías de página entera, entrevistas y notas que abarcaban seis de las dieciséis páginas de la revista.

> comunicados. Pero no hay que dejarse engañar: si la Revolución llegó al cine no entrarán.[328]

Además de este editorial, la revista dedicó extensos espacios a la nueva coyuntura y sus implicancias para el campo cinematográfico. Analizaremos a continuación dos notas de 1955, de Carlos Burone y Edmundo Eichelbaum, que escribieron largos análisis sobre el cine argentino, su relación con la crítica y el rol que el periodismo debía tener ante el cambio de la coyuntura política. Dado que se trata de los únicos dos miembros que permanecían en el staff desde el primer año de la publicación, sus voces se pueden asociar con una posición editorial.

En el número de julio-septiembre de ese año, antes de la caída de Perón, Burone publicó una larga nota sobre el cine argentino y su crítica, advirtiendo que había sido escrita con anterioridad al reemplazo de Apold por León Bouché, como nuevo secretario de Prensa y Difusión. En el texto aparecían claramente delimitadas las posiciones existentes en el campo de la crítica local y el rol que la revista reclamaba para sí, en un momento en el que soplaban vientos de cambio aún no del todo concretados. En primer lugar se reivindicaba la autoridad de *Gente de Cine* para referirse a la producción nacional, marcando que seguía una línea de conducta que la habilitaba a señalar "una vez más las fallas y las notorias incapacidades que la gobiernan". Al mismo tiempo se ocupaba de descalificar las que consideraba críticas tardías de diarios y revistas que se sumaban a condenar severamente al cine argentino mientras que antes habían defendendido "bodrios incalificables que sirvieron para gastar dineros del Estado" y apuntaba a quienes "hicieron del periodista un escriba a sueldo". A juicio de Burone, Mentasti, Amadori o Chas de Cruz representaban "lo malo que ha tenido, tiene y esperamos no siga teniendo el cine argentino".[329] A lo largo del artículo se señalaba que la gran mayoría de las publicaciones locales que se ocupaban de la crítica cinematográfica, si bien admitían fallas, juzgaban al cine argentino con una falta de severidad injustificable que eludía el juicio terminante y concreto.

> Se ha llegado, en consecuencia, a una situación en la que el periodismo cinematográfico de nuestro país se ha identificado tanto con el objeto de su misión que ha adquirido sus mismos vicios, y analizarlos y detallarlos, inquirir en sus posibles causas, es casi tanto como replantear los eternos problemas del cine argentino, pero expuestos a través de aquellos aspectos y de aquellos nombres que generalmente se cree conveniente no mencionar.[330]

---

[328] Idem.
[329] Burone, C. "El cine argentino y su crítica", *Gente de Cine*, 39, julio-septiembre 1955, págs. 2 y 4.
[330] Idem.

No casualmente, para Burone, la evolución artística del cine nacional terminaba en 1943, con algunas pocas excepciones que no alcanzaban para justificar más de diez años de producción protegida e impuesta por todos los medios. Desde esta perspectiva, si bien los géneros populares en los que abrevara en sus inicios la producción local le habían ganado el favor del público, no había existido, ni de parte de sus autores ni de la crítica, una vinculación con el deseo de hacer arte. Cuando aparecieron algunos directores que "podían y tenían algo que decir valiéndose del lenguaje cinematográfico", como Luis Saslavsky, Mario Soffici, Alberto de Zavalía, Leopoldo Torres Ríos y Elias Alippi, comenzó una historia cuyo primer logro fue *Prisioneros de la Tierra*, que consagró a Soffici en 1939. Pero en vez de aprovechar esa incipiente madurez y la oportunidad de conquistar mercados que abría la guerra, se habían afianzado los factores negativos, en comparación, por ejemplo, con los logros artísticos del cine mexicano: faltaron talento y ansias de superación, se optó por lo fácil, rápido y expeditivo, oscilando entre "la comedia muchas veces grosera y los folletines más apolillados". A partir de 1945, la intervención estatal, el proteccionismo y la defensa de la actividad industrial, en desmedro de toda pretensión artística, explicaban que quienes contaban con las mayores facilidades para seguir haciendo cine fueran los menos talentosos, por lo que las medidas resultaban perjudiciales más allá de sus intenciones. Así, se evaluaba que la actividad fílmica del país había quedado centralizada en manos de unos pocos privilegiados, que eran incapaces de la renovación necesaria:

> Protegidos por el Estado y garantizado un ingreso, el productor y los realizadores y libretistas que sirvieron y siguieron sus directivas procedieron como cualquier otro industrial o comerciante para el cual han desaparecido problemas de competencia y sabe que la colocación del producto no depende de su calidad. Que el cine, pese a ser una industria, produce algo con un significado y una trascendencia mayor de la que puede atribuirse a un tejido o a un tornillo es un tipo de reflexión que por la mente de esos señores no ha transitado jamás.[331]

Aunque Burone destacaba a quienes habían intentado cierta renovación, como Christensen, Demichelli o Fregonese, consideraba que no habían sido capaces de superar las viejas formas pese a su dominio técnico. Señalaba también como interesantes las figuras de Ralph Pappier y León Klimovsky, a quien consideraba el hombre teórica y técnicamente más informado del cine argentino, "uno de los mejores conocedores de todos los aspectos de la historia del cine, vinculado siempre y prestando su apoyo desinteresado a cualquier actividad que considere al cine como un medio de cultura y de expresión artística", pero cuya labor

[331] Idem.

como director había sido decepcionante por desempeñarse según los requerimientos de la industria. Y hacía alguna apuesta por Leopoldo Torre Nilsson –"una de las figuras en la que parecen cifrarse muchas de las esperanzas de todos aquéllos que realmente anhelan una transformación del cine argentino"– y Hugo del Carril, quien a partir de *Las aguas bajan turbias* se había convertido en la "personalidad más destacada del cine nacional".

A continuación, dejaba en claro el poco valor que le otorgaba a los premios de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina: "institución de carácter familiar creada y mantenida por todos los que en una época se solidarizaron con un angustioso pedido de 'crítica constructiva' solicitada para un cine no constructivo". Acusaba a esta institución de haber logrado el tipo de crítica que anhelaban, creando la ilusión de una edad de oro integrada por sus propias obras mientras se premiaban a sí mismos en "fraterna hermandad". Y concluía con un alegato acerca del rol del periodismo cinematográfico y su legitimidad para proponer y acompañar los cambios que el cine argentino precisaba para lograr un lugar en el campo artístico:

> La crítica cinematográfica es labor sumamente ingrata, especialmente apta para que se le atribuyan móviles ajenos a los fines específicos de su misión o vinculados a ella en el terreno de lo inconfesable. Pero la trascendencia y el valor de esa misión deben hacerle dejar de lado los inconvenientes que la rodean. (…) El cine argentino necesita soluciones inmediatas para los muchos problemas que lo aquejan y el periodismo cinematográfico está capacitado para proponerlas, todas o algunas, pero no podrá sentirse moralmente autorizado para ello si previamente no tiene la autoridad y la valentía de señalar las fallas y los vicios de donde han surgido esos problemas.[332]

Por su parte, Edmundo Eichelbaum, una vez producido el golpe militar, realizó un extenso análisis sobre el cine argentino, en el que delimitaba dos posiciones frente al problema de la cultura nacional: la folklórica, de tendencia criollista nacionalista, y la cosmopolita, inscripta en la cultura occidental moderna. A su juicio ambas oponían también los paradigmas campo/pasado versus ciudad/futuro y se manifestaban en expresiones culturales diversas, entre las cuales se encontraba el cine, que desde muy temprano había ofrecido producciones que apuntaron a atraer al público popular por un lado y al público culto por el otro. Aunque destacaba títulos como *Viento norte* (M. Soffici, 1937) y *La fuga* (L. Saslavsky, 1937) –que hacia fines de los años treinta lograran a la vez el favor del público y de los intelectuales–, Eichelbaum concluía que los actores hegemónicos de la industria se habían consolidado a partir del éxito económico, lo que incluía a sectores del periodismo. Esto lo llevaba a sostener que el peronismo no había generado el sistema sino que lo había

[332] Idem.

encontrado ya disponible, frustrándose así toda posibilidad de incorporar al cine a la vida artística y cultural, por fuera de los mecanismos de la industria:

> La casta conformó un aparato de dominación y este aparato engendró prestigios, graduó la jerarquía de cada empresa, de cada director, de cada intérprete. El peronismo, que políticamente necesitó crear un aparato semejante en todos los órdenes de la vida nacional, encontró así, preexistente, el órgano apropiado para el manejo de la cinematografía. (…) Y esos hombres fuertes del cine argentino, reforzados ahora por el apoyo del aparato estatal, pudieron rechazar sin cortesías toda tentativa de los intelectuales y escritores vinculados a la industria tendiente a jerarquizarla culturalmente. El conformismo se afianzó totalmente, enrolado ahora en la unanimidad política obligatoria. La seguridad era completa, porque se contaba con el proteccionismo absoluto y la financiación parcial o total del estado.[333]

En un momento en el que proliferaban las acusaciones de corrupción a quienes habían detentado las posiciones hegemónicas durante el gobierno peronista, Eichelbaum consideraba erróneo volver a proponer la falsa dualidad inicial entre un cine puramente argentino y un cine de valor universal. A su juicio, todo lo que podía pedirse al cine era honestidad en su enfoque y participación en la formación de una cultura nacional, renovándose "de abajo a arriba", sin excluir los gustos y necesidades del pueblo.

En el número de septiembre de 1956, un año después de producido el golpe militar, Eichelbaum volvió a analizar el momento crítico que se había abierto para el cine argentino ante el cambio de reglas de juego, celebrando "el derecho de hablar con franqueza y de comentar la historia interna de nuestra cinematografía desde los puntos de vista que nos interesan: sus posibilidades de libertad creadora, su dignidad artística, la difusión de una cultura cinematográfica".[334] En este caso informaba sobre la constitución de un Comité de Defensa del Cine Argentino y una guerra de solicitadas entre distintos sectores de la industria, postulando que aquellos que habían apoyado al gobierno peronista y sus políticas luego habían pasado a declararse sus víctimas:

> Con todo desparpajo, los señores de la Academia, de "Los Cinco", los amigos públicamente conocidos de Apold y los felicitados por Perón, como así también los "cronistas" dispuestos siempre a elogiarlos y los "gacetilleros" especializados, se dedicaron a "defender" los prestigios del cine de ellos (ya que no es nuestro), de ese cine indignantemente inferior que todos conocemos. Constituidos como Comité de Defensa del Cine Argentino, en afiches callejeros y solicitadas voluminosas, sostuvieron que habían sido víctimas del régimen y de la ex Secretaría de Prensa, que no se habían forjado

[333] Eichelbaum, E. "El cine argentino y la cultura nacional", *Gente de Cine,* 40, octubre-diciembre 1955, pág. 2
[334] Eichelbaum, E. "Verdades íntimas del cine argentino", *Gente de Cine*, 42, septiembre 1956, pág. 4.

> durante esa época falsos prestigios sino auténticos valores, que prácticamente no había nada que modificar.[335]

Sin embargo, reconocía que el estado de la industria era catastrófico no solo desde el punto de vista artístico sino también económico, y que la situación era aprovechada por el sector de la exhibición, a partir del levantamiento de las restricciones a la importación y la suspensión del proteccionismo al cine nacional, que había pasado a estrenar todas las películas extranjeras sin control alguno y aumentado los precios de las entradas sin que las autoridades tomaran ninguna medida, pese a los señalamientos de la prensa.

En relación con las entidades de periodistas especializados, Eichelbaum comentaba la escisión sufrida por la Asociación de Cronistas Cinematográficos a partir de la constitución del Círculo de Cronistas (en noviembre de 1955) protagonizada por Chas de Cruz: "una voz que siempre ha elogiado al señor Amadori –a quien casi ningún cronista reconoce méritos ni aptitudes de director de cine– y cuya opinión coincide en forma casi invariable con el punto de vista de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas (entidad totalmente desprestigiada) y de las empresas".[336] Este Círculo –al que la nota despojaba de toda posición de prestigio– se ubicaba entonces en la vereda opuesta a la Asociación, que mantenía su apoyo al Director General de Espectáculos, Antonio Aita, y su anteproyecto de ley cinematográfica.

Por el contrario, Eichelbaum celebraba la creación de una nueva Asociación de Directores de Películas de la Argentina, que había formulado un llamado a las generaciones jóvenes, a los escritores argentinos, a los realizadores de corto metraje y de 16 milímetros, a los asistentes de dirección, para que se incorporaran a sus filas en pos de una dignificación del cine argentino. Se sumaba así a un Movimiento de Recuperación del Cine Nacional, ante la nueva alineación de fuerzas:

> Por un lado, el Comité de Defensa y todos los sectores que lo apoyan, donde militan prácticamente todos los que más trabajaron y se enriquecieron durante el régimen peronista, en excelentes relaciones con la camarilla entonces gobernante y mientras se conformó definitivamente el monopolio de la cinematografía a medida que desaparecían las empresas estables y funcionaba el sistema de créditos, "incobrables" según el informe oficial. Este sector cuenta con el apoyo directo o semivelado de cierta prensa: *Radiolandia, Antena, El Heraldo de la Cinematografía*, etc. Por otro lado, los exhibidores y algunos distribuidores, que ven la posibilidad de independizarse de los otros y de enriquecerse más aún gracias al cine extranjero. (…) Desde luego, nadie podrá creer que

[335] Idem. También señala que algunas de las firmas de dichas solicitadas correspondían a personas que habían sido detenidas por el gobierno militar, como Mentasti y Amadori, entre los cuales solo rescataba a Hugo del Carril por sus antecedentes cinematográficos favorables.
[336] Idem.

> este sector es "amigo" del futuro cine argentino ni que deba escucharse su voz para estructurar nuestra cinematografía. Por último, frente a tanto interés creado y a tan turbio panorama, están las fuerzas que, al menos como intención declarada y como lucha actual, pretenden una renovación de procedimientos, de finalidades y de valores. La Asociación de Cronistas, con la labor individual y colectiva de sus miembros, la nueva Asociación de Directores de Películas, el Movimiento de Recuperación del Cine Nacional, el movimiento de los grupos experimentales y de realizadores de corto metraje y 16 milímetros, y posiblemente una amplia mayoría de la SIGA, como así también actores, libretistas y técnicos, constituyen la única esperanza de esa renovación.[337]

En ese mismo número Carlos Burone hizo un balance de los estrenos durante los primeros meses de 1956, postulando que la "revolución de septiembre" produjo modificaciones en los espectáculos cinematográficos, que adquirieron ritmo y variedad después de quince años de restricciones, contando desde la guerra de 1939 y "las especiales condiciones políticas y económicas imperantes durante la dictadura". Para él durante el periodo peronista se había identificado al cine únicamente con un negocio, lo que había unido a quienes se dedicaban a la actividad desde esa perspectiva. Consideraba entonces justo señalar que la Secretaría de Informaciones había sido apoyada por la gran mayoría de los que hacían, y seguían haciendo, el cine argentino –actores, productores, periodistas–, a quienes calificaba como "cortesanos". Como resultado, el principal perjudicado había sido el público, limitado a seguir el movimiento cinematográfico mundial a través de la información periodística extranjera, por los relatos de aquéllos que podían viajar a Montevideo y, ocasionalmente, "formando parte de un grupo de privilegiados que asistía a 'privadas' con el recogimiento de quien concurre a ritos vedados". Paradójicamente, también señalaba que la actual apertura de la exhibición mostraba el avance del cine norteamericano en la producción mundial, ante un público "dominado por la trilogía del color, la pantalla panorámica y el sonido estereofónico".[338]

3.3.3 Ante la ley

En los últimos números de la revista aparecieron insistentemente notas referidas a la normativa legal que regularía la actividad cinematográfica en el nuevo contexto político. Lo primero en destacarse fue una preocupación por la censura, cuando el entusiasmo inicial por la caída del peronismo y sus mecanismos de control cedió ante el resurgimiento de las

[337] Idem. En la misma línea, en otra nota, Eichelbaum se considera a sí mismo uno de los jóvenes argentinos que resistieron de verdad al régimen que a otros les permitió trabajar cómodos y tranquilos: "En la época de Perón, no guardamos un silencio cómplice y ahora no adulamos a la Revolución, ni practicamos un antiperonismo de ocasión y en el mejor de los casos tardío" (*Gente de Cine*, 43, noviembre 1956).
[338] Burone, C. "Cinco meses de un año", *Gente de Cine*, 42, septiembre 1956, pág. 5-6.

comisiones de calificación a nivel municipal, que habían sido suprimidas por el gobierno anterior.

Gente de Cine publicó entonces una serie de notas en las que expresaba su condena a toda forma de censura, en un ejercicio de difícil equilibrio entre mantener el repudio al periodo peronista sin dejar de estar alerta ante las nuevas amenazas a la libertad de expresión artística. Edgardo Da Mommio abordó la problemática a nivel internacional, analizando el Código Hays y sus manifestaciones en otros países, para finalizar con un apartado sobre la censura en la Argentina donde señalaba que había sido impuesta primero por la oligarquía y luego por el peronismo, que había extendido al cine simultáneamente la demagogia y la represión, provocando el silencio o el exilio personal y artístico, mientras beneficiaba económicamente a quienes se plegaban.

Desde su perspectiva los créditos y el fomento habían provocado la censura previa de los libros cinematográficos y la corrupción en gran escala, todo lo cual explicaba la baja calidad del cine y la supuesta falta de argumentos. Por último señalaba que, más allá de las características de Apold, lo repudiable era la existencia misma de la Secretaría de Prensa, a la que caracterizaba como un organismo represivo, y abogaba por su eliminación antes que por un cambio de nombre o de funcionario. Finalizaba con una suerte de proclama, "Hacia otro cine nacional", postulando: 1) supresión de toda forma de censura previa y cualquier calificación estética, dejando a salvo las advertencias con respecto a los menores; 2) constitución de una Comisión donde estuvieran representados todos los sectores la cinematografía –críticos, gremios, instituciones culturales incluidas– que actuarían como organismos de defensa y representación de la obra cinematográfica ante cualquier problema que afectara a su realización y su exhibición; 3) reglamentación sobre el Derecho de Realizador que protegiera al cineísta y su obra de todas las formas de la censura privada. A estos reclamos sumaba el apoyo económico a los productores independientes y la creación de un Instituto Cinematográfico que formara realizadores, guionistas, técnicos, actores, críticos, etc.[339]

Edmundo Eichelbaum, por su parte, incluyó el tema en una nota más amplia en la que consideraba que, si bien se habían abierto horizontes nuevos, se requería una atención y actividad constantes si se quería marchar hacia una etapa de creación y difusión de una auténtica cultura cinematográfica. En este sentido abogaba por un marco jurídico y se manifestaba desorientado y alarmado ante la renovación y recrudecimiento de la censura por

[339] Da Mommio, E. "La censura, un miedo de la realidad", *Gente de Cine*, 40, octubre-diciembre 1955, págs. 12-13.

parte de funcionarios que se decían democráticos. Proponía entonces no cejar en la lucha contra "los atropellos a la libertad que nos colocan entre los países totalitarios".[340]

El tema también fue recuperado por Néstor Gaffet quien escribió sobre el "drama de la censura", reclamando el derecho del cine, como todo arte, "a decir cosas hermosas o abominables, nobles o repugnantes, sencillas o plenas de odio o de amor", que chocaba con el "medioevo perfeccionado" en que se había convertido el siglo XX: "Libertad creacional es una condición de la cultura, sin ella no puede haber civilización ni arte digno", sostenía. Abordaba a continuación el panorama institucional y legal de la Argentina en la materia, advirtiendo que se pretendía reimplantar la censura municipal, ubicando al país entre los pueblos cuya cultura y moral quedaban sujetas a la tutela oficial y sentenciaba: "Hemos vuelto a la peor época".[341]

En respuesta a estas inquietudes, la tapa del último número de la revista y varias páginas se dedicaron a celebrar lo que consideraban en buena medida un logro propio: el decreto-ley de cine caracterizado como un "régimen de sensatez para el moribundo cine argentino". Eichelbaum realizó un análisis pormenorizado de la nueva normativa de la cual destacaba, como primer aspecto positivo, la restauración de la libertad creadora y la calificación como delito de la censura o mutilación de una obra fílmica, dejando únicamente en manos de la justicia la potestad de resolver la prohibición de un film.[342]

En relación con la protección al cine argentino, consideraba que era imperativo evitar los privilegios de la época anterior sin que esto supusiera quitar todo apoyo a la producción nacional, lo que dejaría al sector merced de los exhibidores y las distribuidoras estadounidenses. Saludaba entonces la creación de una comisión calificadora que determinaría qué películas tenían un nivel de calidad artística suficiente como para gozar de protección estatal. Este ítem lo tomaba como el cumplimiento de la principal demanda de los críticos especializados y reclamaba que la comisión estuviera conformada por una mayoría de

---

[340] Eichelbaum, E. "Verdades íntimas del cine argentino", *Gente de Cine*, 42, septiembre 1956, pág. 4.

[341] Se refiere a la derogación del decreto 16.168/51 y la consecuente disolución de la Comisión Nacional Calificadora que devolvía el poder censor a cada provincia o comuna como forma de defender "los sentimientos y sensibilidad de cada comunidad". Gaffet, N. "Libertad creacional y obra cinematográfica", *Gente de Cine,* 42, septiembre 1956, pág. 7. Continuó abordando el tema de la censura en el número siguiente: Gaffet, N. "La autocensura en el cine norteamericano. El masoquismo de Hollywood", *Gente de Cine,* 43, noviembre 1956, pág. 2.

[342] Eichelbaum, E. "La ley del cine. Régimen de sensatez para el moribundo cine argentino", *Gente de Cine,* 44, marzo 1957, págs., 1, 2 y 6.

personas de esa profesión y una minoría de representantes calificados de distintos sectores de la industria y la creación, para evitar que primaran los intereses económicos.[343]

Eichelbaum aprobaba también la creación del Instituto Nacional de Cinematografía (INC), aunque advertía que no debía ser copado por los "figurones y cavernícolas, ni los académicos del cine, ni quienes se sometieron gustosamente a la época de corrupción y adulonería que hemos soportado". A su juicio –y desde una perspectiva claramente autorreferencial– debía quedar bajo el control de hombres con vocación por el cine y formación cultural, que no tuvieran antecedentes en el sector comercial: investigadores, críticos y difusores de la cultura cinematográfica. Esto le parecía imprescindible porque el INC debía crear una cineteca nacional, un instituto experimental y una escuela de cine:

> Para todas estas tareas hay que pensar en los pioneros del movimiento de cineclubes, en quienes tienen experiencia en la formación de cinematecas y en los que han realizado una obra teórica en nuestro medio. Ese tipo de hombres puede realizar una labor útil. (…) Algún día ese Instituto, adecuadamente dirigido, podrá sentirse madre de un gran cine argentino".[344]

Eichelbaum señalaba también algunas falencias, al observar que las normas destinadas a regular el monopolio de las cadenas de distribución y exhibición eran tibias por lo cual habría que mantenerse vigilante. Y criticaba especialmente que la ley ignorara a las cooperativas de trabajo y no les brindara ninguna protección especial siendo que eran iniciativas de carácter artístico que no tenían la posibilidad de jugar en igualdad de condiciones en un campo monopolizado por los estudios. También abogaba por ampliar la protección y el fomento al documental, el cortometraje y el film experimental en todo el territorio nacional.

Pese a estas críticas, la nota evaluaba la ley como muy buena y útil, y se esperanzaba en su cumplimiento. Para esto, insistía, era crucial la elección de quienes la aplicarían, que debían ser quienes menos intereses tuvieran y más hubieran hecho vocacionalmente por el cine: "Esperemos que el gobierno que acertó con las normas y sobre todo con los principios que las inspiran, tenga la misma eficacia en las designaciones. Por encima de todo, la libertad

---

[343] Se refiere a la instauración del sistema de clasificación A y B, por el cual las películas que lograran una A serían de exhibición obligatoria, recibirían beneficios económicos y podrían competir por los premios anuales a la calidad, mientras que las B quedarían libradas a su suerte. Muy lejos de las buenas intenciones, este sistema será duramente criticado durante la década del sesenta por seguir privilegiando los intereses de la industria por sobre los de quienes representan al nuevo cine argentino. Lo desarrollaremos en los siguientes capítulos.

[344] Eichelbaum, E. "La ley del cine. Régimen de sensatez para el moribundo cine argentino", *Gente de Cine,* 44, marzo 1957, págs., 1, 2 y 6.

de expresión está asegurada. Y eso es lo más importante, tratándose de la actividad del espíritu".[345]

3.4 Diálogos y cruces con otras publicaciones

Gente de Cine no estaba sola en la escena cinéfila porteña. Si bien su lugar era central, entablaba permanentes diálogos con otras publicaciones contemporáneas locales y extranjeras. Para reconstruirlos, como cierre de este capítulo, recurrimos en primer lugar a su propia sección "Bibliografía Cinematográfica" (o "Bibliográficas"), donde hubo espacio para novedades editoriales sobre historia, teoría y técnica del cine; así como también para recorrer otras publicaciones especializadas –extranjeras o locales– con las que la revista dialogó de distintos modos. El cineclub contaba con suscripciones a revistas europeas que resultaron fuente permanente de materiales a partir de traducciones propias que se pusieron en circulación en el mundillo cinéfilo local, especialmente en sus inicios cuando tenía pocas notas firmadas por miembros del staff. *Sequence* y *Sight and Sound* (Inglaterra), *Bianco e Nero* (Italia), *Cinea, Cinéma, Revue du Cinéma* y *Cine-Club* (Francia) fueron las consultadas con mayor frecuencia.

También se daba cuenta de la aparición de nuevas revistas, como fue el caso de las uruguayas *Film* (Cine Universitario de Montevideo), dirigida por Homero Alsina Thevenet y Jaime Botet (corresponsal a su vez de *Gente de Cine*); y la revista de Cineclub del Uruguay, dirigida por Antonio Grompone. Se trataba de asociaciones con las que Gente de Cine tenía vinculación permanente, lo cual se aprecia en su presencia sostenida en la sección "Por los cine-clubs" a lo largo de los años.

En el Nº15 se publicó una extensa nota de Jean George Auriol, traducida de *Cahiers du Cinéma*, que ocupó la página central. Se trataba de un homenaje a la memoria de Auriol, al cumplirse el segundo aniversario de su fallecimiento. En esa misma edición, Nicolás Mancera hizo una revisión de los primeros doce números de *Cahiers*, cuya aparición vinculaba con el hecho de haberse dejado de publicar la *Revue du Cinéma*, a raíz justamente de la muerte de Auriol, su director, y destacando que la consigna de luchar por un cine auténtico se había mantenido en el nivel que él hubiera querido ya que en sus páginas estaban las firmas más destacadas de la crítica francesa.

[345] Idem.

> Sus entonces colaboradores decidieron seguir luchando y sacar otra revista dedicada a su antiguo director y viejo amigo. Luego de largo tiempo de marchas y contramarchas –razones económicas– en abril de 1951 aparecía el N°1 de los "Cahiers du Cinéma" con Jacques Doniol Valcroze y Lo Duca como "redacteurs en chef". En ese primer número, que continuaba la tradición de impresión y de formato (y de espíritu) de "La revue" decía su editorial dedicado a Auriol: "Si la memoria de nuestro amigo no estuviera todavía viva no entraríamos en prensa. Posiblemente nos abandonaríamos a una especie de neutralidad malévola que tolerara un cine mediocre, una crítica prudente y un público embrutecido.[346]

Algunos números después Mancera también reseñó las dos primeras ediciones de la *Revista del Cinema Italiano*, aclarando que se trataba de una nueva publicación dirigida por Luigi Chiarini, gestada a raíz de su alejamiento del Centro Sperimentale de Roma y su revista *Bianco e Nero*.[347]

En lo relativo a las publicaciones nacionales surgidas durante el período de existencia de *Gente de Cine*, se destacó la aparición de *Cinedrama*, publicación bimestral de cine y teatro, en 1953. La reseña correspondiente comenzaba felicitando a "los esforzados amigos que han tenido la valentía de editar esta nueva revista que se suma a los esfuerzos de los que estamos desde hace tiempo en la brecha. De paso nos conforta el saber que la mayoría de quienes integran su comité de redacción son viejos amigos del Club Gente de Cine e infaltables de sus funciones".[348] Resulta interesante señalar el modo en que Mancera posiciona al cineclub y a su propia revista como fundadores de un campo, lo que termina de redondearse en las líneas finales: "La calidad de las traducciones y la seriedad del comité de redacción permite esperar de *Cinedrama* la competencia amistosa que *Gente de Cine* aguardaba vanamente desde hace casi tres años". Queda claro de este modo quién ocupa el lugar hegemónico del campo, lo cual le permite arrogarse el derecho de legitimar a los nuevos jugadores.[349]

Edmundo Eichelbaum volvió sobre *Cinedrama* al analizar su segundo número, caracterizándola como la "competidora de *Gente de Cine* que felizmente ha surgido en nuestro medio". Del conjunto de notas que la componían valoraba especialmente el trabajo de José Agustín Mahieu: "Este segundo número de *Cinedrama* permite concebir la esperanza de

---

[346] Mancera, N. "Bibliografía cinematográfica. Cahiers du Cinéma", *Gente de Cine*, 15, septiembre 1952, pág. 9.
[347] Mancera, N. "Bibliográficas", *Gente de Cine*, 21, abril 1953, pág. 2.
[348] En una circular interna de diciembre de 1952, la Secretaría de Publicaciones del cineclub informó que un grupo de asociados iniciaría la publicación de *Cinedrama*: "A solicitud de los mismos adjuntamos a la presente un volante con los detalles de una función a realizarse el primer domingo de diciembre, destinada a obtener fondos para tal efecto. Deseamos a la nueva publicación el mejor de los éxitos". Consultada en la colección de la biblioteca ENERC-INCAA.
[349] Mancera, N. "Bibliográficas", *Gente de Cine*, 25, agosto-setiembre 1953, pág.

que se cuente entre nosotros con una publicación valiosa, dedicada al cinematográfo con un sentido riguroso de su problemática actual".[350]

La otra revista contemporánea que mereció unas líneas en *Gente de Cine*, aunque de manera mucho menos institucional, fue *Cuadernos de Cine*. En el número de julio-septiembre de 1955, Víctor Iturralde escribió sobre el cortometraje *Un teatro independiente*, destacando que se trataba de un obra de un grupo de cineclubistas que no se limitaban a la "muy cómoda tarea de asistir a reuniones de cine club, ver films de indudables valores para una formación cinematográfica y efectuar un obligado y superficial comentario sobre la exhibición una vez que ésta ha finalizado".[351] En un texto donde no puede dejar de leerse una identificación con su propio perfil de realizador, al tiempo que una no tan velada crítica al cineclub Gente de Cine, Iturralde destacaba que el grupo, integrado por Simón Feldman y Mabel Itzcovich, publicaba su propia revista y también intentaba dar el salto a la realización desde el cortometraje.

Se refería así a *Cuadernos de Cine*, publicación del Seminario de Cine de Buenos Aires, cuyo primer número apareció en agosto de 1954,[352] dirigiéndose a los "francotiradores" del cine independiente y haciendo foco precisamente en el documental y el cortometraje como escuela de experiencia para aquellos que querían renovar al cine nacional por fuera de la lógica de los estudios.[353]

Cuadernos de Cine se enfocaba principalmente en la enseñanza, por lo que analizaba los planes de instituciones como el Centro Sperimentale de Roma y su revista *Bianco e Nero,* o el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos de París. Incluía también entrevistas a directores nacionales a quienes interrogaba por las posibilidades y límites de su trabajo, como Lucas Demare, Leopoldo Torre Nilsson, León Klimovsky y el propio Víctor Iturralde. Y realizaba notas y análisis sobre films que pretendían ir más allá del género crítica.

En su tercer número, ya en 1955, esta revista sentó posición sobre las críticas al cine argentino que se realizaban desde una superioridad indiscutida que a su juicio en nada contribuían a mejorar el panorama y además invisibilizaban a las películas "auténticas del cine nacional". Alentaba, por el contrario, a realizar esfuerzos para dar lugar a impulsos generadores de la renovación buscada. Resulta interesante en ese sentido revisar la producción

---

[350] Eichelbaum, E. "Bibliografía Cinedrama 2", *Gente de Cine*, 29, enero 1954, pág. 2.
[351] Iturralde, V. "Un teatro independiente", *Gente de Cine,* 39, julio-septiembre 1955, pág. 5.
[352] La publicación, que se presentaba como "Revista de cultura cinematográfica", sacó dos números en 1954; cuatro en 1955 y uno en 1956. Ese último año también editó una *Carpeta de Apuntes del Seminario de Cine Buenos Aires* (historia del cine, el equipo cinematográfico, el guión, fotografía y cámara, montaje).
[353] La redacción de *Cuadernos de Cine* estaba integrada por Ricardo Cordero, Simón Feldman, Mabel Itzcovich y Oscar Lupano; Alfredo Vilariño Ochoa escribía desde Francia.

"Tres críticos frente a sus críticas", una encuesta realizada a los críticos cinematográficos de tres diarios de Buenos Aires: Roland (*Crítica*), José Dominianni (*Clarín*) y Julio C. Viale Paz (*La Razón*).[354] La voz de Roland se destacaba allí como la más reflexiva y compleja en relación con el oficio. La revista afirmaba también su voluntad de indagar acerca del estado actual del cine argentino, a través de informes especiales con entrevistas a productores, directores, intérpretes, técnicos, exhibidores y críticos, y público. La actividad de los cineclubes tenía un espacio importante en *Cuadernos de Cine*, que le dedicaba una página entera de cada edición a la creación de la Federación y al rol de estas entidades en la educación cinematográfica y la consideración del cine como un arte.

Después del derrocamiento de Perón, si bien en un editorial se saludó la llegada de vientos de renovación en el cine argentino, el grupo se mostró cauteloso en cuanto a qué esperar y no incurrió en las diatribas que se podían leer en *Gente de Cine*. Su principal apuesta era a la creación de instituciones de formación de realizadores y técnicos, para lo cual daba cuenta de los intentos que ya existían, entre los cuales citaba, autorreferencialmente, al Seminario de Cine de Buenos Aires, que había comenzado sus actividades en 1953.

En el último número, Simón Feldman escribió una larga nota sobre el mensaje en el film, que entraba en diálogo con los numerosos artículos sobre el tema aparecidos en *Gente de Cine*, dando cuenta de la polémica en torno a forma y contenido. Allí postulaba que todo film es portador de algo que hace llegar al público y que la validez del mensaje está condicionada a la calidad de la película: "En el fondo, la mayoría de quienes sindican al mensaje como gran enemigo de la obra de arte cinematográfica, se están refiriendo específicamente al 'mensaje' con el que no están de acuerdo".[355] De este modo construyó una posición diferenciada de la de los cultores de la forma pura, pero también de quienes solo veían en el cine un vehículo ideológico al señalar que, en todo caso, la obra cinematográfica se encontraba ante los mismos dilemas que la obra de arte en general.

Por fuera del campo de las revistas especializadas, *Gente de Cine* abrió sus páginas a personalidades del campo de las letras y la crítica literaria. En abril de 1954 Aldo Persano inauguró la sección "¿Qué opina usted del cine?", destinada a difundir juicios y opiniones de intelectuales:

> Existe entre los grupos intelectuales del país un interés cada vez más profundo por los importantes problemas estéticos, sociales y de otra índole que el cine plantea. Considerando que ello contribuirá en forma interesante tanto al esclarecimiento de un

[354] Es notorio, al presentar a Roland, que sus frondosos antecedentes destacan por sobre los de sus colegas.
[355] Feldman, S. "El mensaje en el film", *Cuadernos de Cine*, 6, abril 1956, págs. 14-17.

> criterio más preciso sobre el tema como al progreso de nuestro propio cine, esta publicación ha considerado oportuno poner a disposición de los intelectuales un espacio para que puedan expresar sus conceptos respecto a una forma de expresión que, pese a ser tan discutida, ejerce una profunda influencia sobre los gustos y las costumbres de los pueblos.[356]

A lo largo de 1954 y 1955 se requirió la opinión de escritores, poetas y críticos literarios: Carlos Viola Soto, Alberto Guirri, Victoria Ocampo, Silvina Bullrich, Manuel Mujica Lainez, se prestaron a responder un cuestionario exhaustivo sobre sus gustos cinematográficos, que incluyó también consideraciones teóricas acerca del estatuto estético del cine y sus relaciones con las otras artes. Finalmente se les requería su opinión sobre la crítica cinematográfica. Es notorio que la elección de intelectuales no iba mucho más allá de la cantera de la revista *Sur*, de la propia Ocampo. Esto no es extraño dado que Persano también escribía críticas cinematográficas en *Sur* y funcionaba como un puente entre ambas publicaciones. Las respuestas, si bien no eran homogéneas, ubicaban a estos escritores y escritoras en posiciones claramente elitistas.

Por último, es destacable que tanto en *Gente de Cine* como en *Cuadernos de Cine* se publicitaba la salida de la colección de Estudios Cinematográficos de la editorial Losange, con títulos de V.S. Pudovkin, L. Eisner, M. Gromo, S. Eisenstein, L. Chiarini, G. Sadoul y Calki. Se trataba de las primeras traducciones de libros que conformaron el canon de los estudios sobre cine en la época. *Gente de Cine* publicó, además, un comentario de la edición de los dos tomos de la *Historia del Cine* de Sadoul –"quizás el único historiador de cine"–, traducidos por José A. Mahieu, en la sección "Bibliográficas" de su último número.

Conclusiones

La revista *Gente de Cine* cumplió un rol significativo en una etapa de consolidación del cineclub que la creó y sostuvo a lo largo de 44 números. Ideada originalmente como un material de apoyo para las proyecciones, fue ampliando sus propósitos al dar lugar a profundos debates sobre cuestiones teóricas e ideológicas que atravesaban el pensamiento en torno al cine a nivel internacional y su renovación estética en la década del cincuenta. Su diálogo permanente con otras publicaciones, en las que se inspiró y abrevó, la mantuvieron a la vanguardia de estas discusiones.

[356] "¿Qué opina usted del cine?", *Gente de Cine*, 31, de abril 1954, pág. 6.

Por otra parte, su condición de órgano oficial de una entidad como el cineclub, que a su vez fue la base de instituciones protagónicas del campo de la difusión cinematográfica local –como la Cinemateca Argentina, la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina o la Federación Argentina de Cineclubes–, la hicieron intervenir en redes regionales e internacionales, así como también en polémicas vinculadas con las condiciones de producción y exhibición del cine nacional.

Desde una posición extremadamente crítica en relación con el sistema industrial que regía la actividad desde los años treinta, y que se había consolidado al calor del apoyo estatal durante el gobierno peronista, *Gente de Cine* abogó por la renovación estética –a la luz de sus conocimientos de la cinematografía mundial– manteniéndose firme en su valoración negativa de la casi totalidad de la producción nacional.

Si durante los primeros años sus juicios se expresaban de forma velada, insinuada o directamente por omisión, a partir del derrocamiento del gobierno peronista asumió una posición violentamente confrontativa, que dejó emerger todo lo silenciado. Su objetivo declarado pasó a ser entonces la destrucción lisa y llana de todo y de todos quienes habían hegemonizado la cinematografía nacional en el periodo previo, junto con la sanción de una ley que garantizara la libertad de creación y exhibición, y estimulara la producción desde la perspectiva de la calidad artística. Al manifestar su apoyo al instrumento legal sancionado por el gobierno militar en 1957, hizo expreso su reclamo en relación con los lugares de decisión que entendía debían corresponder a críticos especializados y difusores de la cultura cinematográfica en el nuevo organismo creado para regir la cinematografía nacional. En este punto resulta evidente la autorreferencia; aunque Roland no era propuesto explícitamente para ocupar lugares de decisión relevantes, su nombre estaba claramente sugerido.

A partir de ese momento, si bien el cineclub continuó con sus actividades hasta 1965 (que luego fueron subsumidas por la Cinemateca), la revista dejó de salir y sus redactores continuaron sus trayectorias en otros medios o en otras actividades del campo cultural. Una nueva generación tomaría la posta, poniendo en cuestión a sus padres fundadores. En los capítulos finales de la tesis abordaremos la historia de una nueva entidad, el cineclub Núcleo y su revista *Tiempo de Cine*, que se convirtieron en protagonistas de la década del sesenta.

CAPÍTULO 6

TENSIONES ENTRE MODERNIZACIÓN Y TRADICIONALISMO
LA GENERACIÓN DEL SESENTA Y EL CINECLUB NÚCLEO

Introducción

El pasaje de los años cincuenta a los sesenta fue un momento caracterizado por la modernización cultural, la apertura al ingreso del cine extranjero y la tensión ante los crecientes embates de la censura y las posturas tradicionalistas políticas y religiosas, que caracterizaron a la década posterior al derrocamiento del gobierno peronista. Se trata también de un período de gran circulación de revistas culturales en las cuales se debatió la autonomía de los campos intelectual y artístico, así como sus vinculaciones con la política. En ese marco no podemos dejar de observar la preponderancia creciente que asumió la perspectiva latinoamericana y la colocación paulatina de los intelectuales en los parámetros de una nueva izquierda tercermundista hacia la segunda mitad de los sesenta.

El campo cinematográfico también se vio atravesado por las tensiones entre arte y política propias de la época. Como hemos visto, ya en los primeros años de la década del cincuenta había llegado a la Argentina la renovación que estaba atravesando el cine europeo en el período de posguerra, lo que generó un profundo impacto en los cinéfilos locales. A esto debe sumarse la progresiva apertura a los cines provenientes de Asia, África y América Latina, y su influencia en los jóvenes que se iniciaron en la realización cinematográfica en ese momento. No obstante, durante la segunda mitad de la década recrudecieron los embates de la censura por parte de sectores conservadores, cuya expresión máxima fue el nuevo golpe militar de 1966. Este escenario obturó la concreción de una real y duradera modernización cultural.

En este capítulo desarrollaremos los modos en que estos movimientos atravesaron la escena cinéfila rioplatense –muy influyente a su vez en la nacional– mediante nuevos cineclubes y circuitos de cine arte. Esto fue acompañado por la renovación de la crítica, tanto en medios masivos como en semanarios culturales o de interés general y revistas especializadas. En ese sentido, encontramos que nuevos directores y nuevos críticos conformaron una alianza generacional que apuntó a hacerse un lugar en sus respectivos

campos, confrontando con figuras e instituciones del periodo previo con las cuales se habían formado como espectadores. El cineclub Núcleo será la formación emergente en este período de transición y resultará clave de ahí en adelante para la cultura cinematográfica vernácula.

1. El contexto político cultural

1.1 Modernización cultural, reacción tradicionalista y radicalización política

La década del sesenta ha sido abordada por distintos autores desde el punto de vista político cultural, tanto en la Argentina como en el marco más amplio de América Latina (Sigal, 1991; Terán, 1993; Gilman, 2012), proponiendo periodizaciones que toman distintos puntos de inicio y finalización, según el foco de sus respectivas investigaciones. Los sesenta no son, desde esta perspectiva, un lapso de diez años marcados por la arbitrariedad del calendario, sino que han sido señalados como una época que debe ser construida como categoría teórica: "un campo de posibilidad de existencia de un sistema de creencias, de circulación de discursos y de intervenciones" (Gilman, 2012: 19).[357] Realizaremos una breve síntesis de los principales rasgos del período según estos autores, para utilizarla como punto de partida de nuestra caracterización del campo cinematográfico.

La periodización propuesta por Terán (1993) para la Argentina enmarca la época entre las rupturas constitucionales de 1955 y 1966, que delinean un momento histórico en el que las condiciones de la producción intelectual y artística fueron altamente sensibles a los acontecimientos políticos. Esta lectura nos interesa particularmente porque recurre como fuente privilegiada para su análisis a las revistas y las discusiones que se dan en sus páginas, prestando atención tanto a los nuevos semanarios de circulación masiva como a las publicaciones político-culturales editadas por grupos con inscripciones más o menos institucionales. También, porque el período que delimita coincide con el desarrollo del cineclub Núcleo y abarca casi totalmente la etapa de circulación de su revista *Tiempo de Cine*.

Como lo hemos desarrollado en el capítulo anterior, el derrocamiento del peronismo fue apoyado por destacados intelectuales, algunos de los cuales ocuparon puestos de poder en instituciones oficiales. Tales fueron, por ejemplo, los casos de José Luis Romero, que asumió

[357] "Podría decirse que, en términos de una historia de las ideas, una época se define como un *campo de lo que es públicamente decible* y aceptable –y goza de la más amplia legitimidad y escucha– en cierto momento de la historia más que como un lapso temporal fechado por puros acontecimientos (Gilman, 2012: 36). Las itálicas pertenecen al original.

como rector de la Universidad de Buenos Aires en 1955, o Jorge Romero Brest –crítico de arte y editor de la revista *Ver y estimar* entre 1948 y 1955– que ocupó el lugar de interventor del Museo Nacional de Bellas Artes. No obstante, la situación política planteó un serio dilema a la izquierda cultural argentina que realizó un movimiento desde la oposición al peronismo mientras estuvo en el gobierno, hacia un proceso de relectura nacido de la exigencia de compromiso con la realidad sociopolítica y la confrontación con una clase obrera masivamente adherida a la ideología y práctica peronistas.

Se trata también de un momento en el cual se conformaron nuevos públicos lectores, teatrales y cinematográficos. En este fenómeno jugaron un papel central emprendimientos culturales como la Editorial de la Universidad de Buenos Aires (EUDEBA), fundada en 1958 y dirigida por Boris Spivacow, que vendió millones de ejemplares de sus títulos dentro de una política de extensión cultural orientada a los sectores juveniles. La creación del Instituto Di Tella, también en 1958, fue parte de ese mismo entorno que congregaba en pocas cuadras de la ciudad de Buenos Aires a la Facultad de Filosofía y Letras, cafés bohemios, teatros, librerías, salas de cine arte y cineclubes. Parte de este conjunto, referenciado en el Di Tella, resultaba revulsivo a la vez para la derecha por "disolvente de las buenas costumbres" y para sectores de izquierda que lo consideraban la antítesis del intelectual comprometido, marcando tensiones y distancias entre vanguardia artística y vanguardia política (Terán, 1993: 79-80).

En la Argentina, comunistas y peronistas, antiguos adversarios, comenzaban entonces a compartir el espacio de la exclusión política, en un clima en el cual las fuerzas conservadoras identificaban actividad crítica con subversión. La denominada por Terán "traición Frondizi" representó una experiencia traumática para quienes habían apostado por esa fórmula en las elecciones de 1958, ya que la política petrolera y la privatización de la enseñanza universitaria desencadenaron una ruptura entre el gobierno y los intelectuales que lo habían apoyado. El aumento de la represión estatal contra sindicatos y organizaciones políticas fue acrecentando el apoyo a la posición de responder con igual violencia desde la sociedad civil. El derrocamiento de Arturo Frondizi en 1962 hizo que se cuestionaran aún más las formas democráticas. Surgió y se afianzó la concepción de que la política y la actividad intelectual debían marchar estrechamente unidas, ingresando en una etapa de definiciones extremas que permearían los campos del arte y la crítica cultural.

> Se ofrecerían a partir de ello condiciones aptas para el perfilamiento más nítido de una zona cultural segregada institucionalmente del poder político y autolegitimada ideológicamente en dicha marginalidad por el hecho de que sus miembros no se solidarizan con el pasado liberal de sus antecesores pero tampoco se sienten parte de la cultura peronista, entre la Institución y los Márgenes, entre la universidad y el

> autodidactismo, quedaba un espacio en el que se inscribirán futuras tensiones en la constitución de una nueva figura de intelectual. (Terán, 1993: 141)

El gobierno de Arturo Illia surgió tambaleante en 1963 entre la ilegitimidad proveniente de la proscripción del peronismo, el temor al comunismo y la desconfianza en la democracia. Fue desestabilizado incluso desde antes de su asunción por sectores que tenían su propio proyecto modernizador autoritario, encarnados paradigmáticamente por el semanario *Primera Plana*, desde donde, a través de la metáfora de la tortuga, se preconizaba una pretendida ineficacia técnica para gobernar. Los sectores más reaccionarios de la iglesia católica se sumaron a la cruzada contra la denominada "penetración marxista y atea" en el ámbito universitario y en los sectores intelectuales. En octubre de 1963, dos días antes de ceder el gobierno al radicalismo, el presidente Guido creó por decreto el Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica, apelando

> (…) al resguardo de la seguridad nacional, que en el mundo contemporáneo se ve amenazada no ya exclusivamente por la fuerza de las armas, sino por la penetración y las maniobras de rodeo que pretenden la infiltración ideológica y el ablandamiento del propio frente interno mediante la corrupción de las costumbres, el menosprecio de las tradiciones, el debilitamiento de la institución familiar y el descreimiento y olvido de los valores espirituales que hacen de vínculo de fortalecimiento y cohesión social. (citado en Terán, 1993: 155-156)

Las fuerzas de seguridad realizaban operativos para secuestrar libros, revistas y periódicos, allanar editoriales o prohibir películas;[358] y la revista católica *Criterio* demandaba la aplicación de la censura en el cine y la creación de un consejo de moralidad que pusiera freno al "auge de la pornografía".[359] Desde la perspectiva cultural, si bien a mediados de los años sesenta Buenos Aires podía mostrarse como una ciudad moderna y cosmopolita, la realidad revelaba una combinación conflictiva entre la avanzada modernizadora y los intentos de bloquearla por parte de sectores conservadores políticos y religiosos.

Por otra parte, el horizonte latinoamericano, con la experiencia de la revolución cubana como faro desde 1959, proporcionaba la expectativa de un cambio radical y marcaba un distanciamiento paulatino de la cultura europea. En el cruce de ambas tendencias se fue

---

[358] Desarrollaremos algunos episodios de la censura cinematográfica en el próximo capítulo a partir del análisis de la revista de Núcleo, *Tiempo de Cine*.

[359]Un elemento recurrente en la crítica católica era la forma en que imaginaban a la esfera pública y el papel que el Estado –como guardián de la moral– debía ejercer en ella. Era frecuente encontrar pedidos de mediación pública frente al destape y la pornografía que, desde su punto de vista, asolaban a las familias argentinas. Eso explica la intervención de Ramiro de la Fuente frente al decreto-ley sobre libertad de expresión de 1957, quien desde *Criterio* hacía una defensa de la censura poniendo el bien común sobre la ley y la Constitución (De la Fuente, R. "La nueva ley de cine y la censura", *Criterio*, 1282, 25/04/1957, pág. 261-265, citado en Zanca, 2010: 22).

configurando una nueva izquierda nacional con eje en el Tercer Mundo, el antimperialismo y la teoría de la dependencia. No obstante, si en sus comienzos el proceso cubano fue visto con beneplácito por los sectores liberales argentinos por asociárselo con la caída de un dictador, la radicalización de los sucesos configuró un nuevo campo de adhesiones y rechazos, marcados por la oposición a la infiltración soviética, la condena de la revolución por marxista y atea y el temor a su exportación.

Si bien no se puede considerar a América Latina como una entidad homogénea desde el punto de vista cultural, en este período se configura un espacio de pertenencia para los intelectuales latinoamericanos, inserto en una solidaridad tercermundista. Esto marca el perfil de una época con fuerte impronta internacionalista y un interés por los asuntos públicos que desbordó las fronteras, especialmente a partir del impacto de la revolución cubana.

> El bloque temporal sesenta/setenta constituye una *época* que se caracterizó por la percepción compartida de la transformación inevitable y deseada del universo de las instituciones, la subjetividad, el arte y la cultura; percepción bajo la que se interpretaron acontecimientos verdaderamente inaugurales, como la Revolución Cubana, no solo para América Latina sino para el mundo entero (Gilman, 2012: 33, las itálicas pertenecen al original).

Este enfoque nos resulta relevante dado que, como hemos observado, la red de cineclubes y cinematecas que se había desarrollado en los cincuenta y se consolidó en los sesenta trascendía los límites nacionales para organizarse en redes regionales. En este período es notable el modo en que los cines provenientes de América Latina –y otras geografías consideradas periféricas– fueron ganando espacio y atención crecientes en las páginas de las publicaciones especializadas.

El interés por el cine como renovado objeto del debate teórico cultural, en el momento histórico que estamos analizando, coincidió además con el surgimiento de las carreras universitarias de Ciencias Sociales. La mirada crítica de los intelectuales hacia las pantallas se intensificó. Al sumarse la televisión al sistema de medios (tímidamente desde los cincuenta y plenamente en los sesenta) disputando el lugar hegemónico en la oferta de entretenimiento, el consumo cinematográfico en clave cinéfila se expandió desde los cenáculos cineclubistas hacia las salas comerciales. Y desde las revistas especializadas a los semanarios culturales y de interés general.

1.2 Nuevo periodismo cultural y nuevos públicos

A mediados de los sesenta, paralelamente al ocaso de algunas de las revistas literarias clásicas, se produjo el ascenso de semanarios y nuevos suplementos culturales en los diarios de circulación masiva. Estos nuevos formatos sucedieron a las revistas de interés general que incluían columnas fijas de información bibliográfica, cine, música, plástica, reportajes y efemérides. En *Primera Plana, Confirmado, Panorama, Leoplán* y *Análisis* la presencia de la cultura adquirió un carácter significativamente diferente, atravesando todas las secciones de la publicación, a tono con la renovación periodística que tenía lugar en los medios gráficos de los Estados Unidos y Europa.

Estos semanarios se dirigían a un lector al que suponían partícipe de una comunidad de discurso que le permitiría orientarse en la compleja red de referencias intertextuales propuesta (Rivera, 1998). Sus destinatarios ideales se encontraban en la ascendente generación de dirigentes políticos, culturales y económicos de extracción universitaria e ideología modernizadora, producto, entre otras cosas, de la ampliación de la matrícula educativa durante el periodo peronista y de la renovación y modernización del campo intelectual. Como señalan Alvarado y Rocco Cuzzi (1984) la aparición de este nuevo público lector se asociaba con la situación sociopolítica creada por los procesos de industrialización llevados adelante por el peronismo y el desarrollismo: un público ampliado, con poder adquisitivo,[360] compuesto tanto por flamantes ejecutivos de empresas multinacionales como por segmentos de la clase media intelectual, cuyo quehacer recibía mayor reconocimiento que en épocas precedentes. Lectores permeables a discursos con la marca de la modernidad, fundamentalmente provenientes del exterior, con tendencia a la participación en actividades públicas y debates que contribuyeran a formar su opinión.

Este fenómeno resulta de interés para nuestro recorrido, dado que la ampliación de la cinefilia erudita hacia públicos más amplios está en estrecha relación no solo con las notas sobre cine que se publicaban continuamente en estos medios, sino también con las nuevas temáticas abordadas en lo relativo a la vida social, política y sexual de una sociedad en vías de modernización. Los asistentes a las funciones de Núcleo alternaban la lectura de la revista del cineclub con la de los nuevos formatos del periodismo gráfico de los años sesenta, que le

[360] El semanario *Primera Plana* costaba el equivalente a seis diarios de la época. En 1965, la edición de poco más de 100 páginas valía 60 pesos. Comparativamente, el número doble 18-19 de *Tiempo de Cine*, de marzo de 1965, tenía 92 páginas y costaba 180 pesos. Al exterior se vendía a 1,25 dólar. La cuota mensual para ser socio del cineclub Núcleo ese año era de 200 pesos.

otorgaron un marcado protagonismo al arte y la cultura, incluyendo al cine en sus manifestaciones modernas.[361]

Estos semanarios contribuyeron a la formación de un público del que eran parte las fracciones de las clases medias conmovidas por los sucesos que ellos mismos difundían. El caso de *Primera Plana* ha sido estudiado desde diversas perspectivas que coinciden en otorgarle un lugar central en este proceso. Su aparición en noviembre de 1962, siguiendo la línea de modelos europeos y estadounidenses, se inscribió en un proyecto modernizador dirigido por Jacobo Timmerman hasta 1964 e introdujo innovaciones periodísticas que tuvieron repercusiones en el conjunto del sistema de medios de prensa.[362] La portada del segundo número del semanario, el 20 de noviembre de 1962, se preguntaba "¿A dónde va la juventud?" a partir del inminente estreno de *Los Inconstantes*, de Rodolfo Kuhn, mostrando un acercamiento que proponía debatir sobre determinadas realidades sociales de interés general a partir del cine (Tonelli, 2014).

> El lector de *Primera Plana* –un iniciado en las formas más recientes de la literatura, del cine y de las jergas del psicoanálisis y de la sociología– estaba solicitando también una transformación del lenguaje periodístico. Un cambio que lo *aggiornara* y lo pusiera a la altura de otras "modernizaciones". (Alvarado y Rocco Cuzzi, 1984: 29)

Primera Plana daba lugar a las vanguardias artísticas y a la renovación proveniente de las disciplinas universitarias, pero tenía dificultades a la hora de incorporar el desafío a las instituciones políticas. Proponía, en cambio, "el modelo de un joven educadamente inconforme pero no contestatario" (Terán, 1993: 78), ya que la modernización insinuada no incluía la conflictividad política y se daba en el contexto de la proscripción del peronismo. No obstante lo cual, Silvia Sigal sostiene que "mostró en poco tiempo su eficacia para introducir la modernidad internacional de los *sixties* y devino una poderosísima instancia de consagración interna alternativa" (1991: 83).

---

[361] Las transformaciones que se produjeron en la década del sesenta en los modelos familiares, vinculares y sexuales –especialmente en el seno de la clase media– han sido abordadas en diversas investigaciones en las que podemos encontrar frecuentes referencias al nuevo cine de la época y los debates que suscitaba. Los jóvenes insatisfechos y sus problemas de incomunicación se paseaban no solo por las pantallas sino también por las novelas y la prensa de entonces. A modo de ejemplo podemos destacar los trabajos de Isabella Cosse (2010), *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta,* Buenos Aires: Siglo XXI; (2014) *Mafalda, historia social y política,* Buenos Aires: FCE; y Sergio Pujol (2002), *La década rebelde, los años 60 en la Argentina,* Buenos Aires: Emecé.

[362] *Primera Plana* fue un semanario publicado entre 1962 y 1969, que respondía al proyecto político de un sector del ejército (los "azules") que proponía al general Juan Carlos Onganía como figura de recambio al gobierno civil. Su primer director fue Jacobo Timmerman, quien permaneció en el cargo hasta 1964. La financiación corrió por cuenta de la empresa IKA (Alvarado y Rocco Cuzzi, 1984).

De acuerdo con la lectura de Terán, el avance de *Primera Plana* supuso la pérdida de hegemonía de la revista *Sur* y el sector más liberal de los intelectuales en el periodo posterior a la caída del peronismo, al no poder dar respuestas satisfactorias ni a los cambios políticos ni a los nuevos fenómenos artísticos y culturales. Mientras que para *Sur* los intelectuales debían permanecer alejados de la política y la masificación cultural, apostando por la fuerza pura del arte para las elites, los nuevos semanarios eran parte de las distintas formas de la modernización social y estética.[363] Si los vínculos entre *Sur* y *Gente de Cine* habían sido fuertes en los años cincuenta, en el nuevo período los cineclubistas estarían mucho más conectados con los nuevos semanarios y revistas político-culturales, haciéndose cargo de las secciones de cine y yendo, incluso, más allá. Así lo percibió Timmerman:

> ¿Dónde está la gente culta en un diario? En cine. El tipo que es cronista de cine es culto, porque se interesa en un arte rápido, dinámico, diversificado. Ve muchas cosas, lee muchas cosas. ¿A quién tomé para la sección política de *Primera Plana*? A dos cronistas de cine. Tomás Eloy Martínez y Ramiro de Casasbellas. (Timmerman, J. citado en Mochkofsky, 2003: 82)

1.2.1 El cine en los semanarios de actualidad

Si bien *Primera Plana* era un semanario de actualidad política, sus páginas dieron amplio espacio a temas culturales, entre los cuales el cine ocupó desde el comienzo un lugar privilegiado. Junto con notas sobre grandes directores y figuras del cine europeo y norteamericano, que en general seguían las tendencias de los cineclubes antes que un criterio comercial, aparecieron noticias vinculadas con la industria del cine en la Argentina, el INC y las asociaciones de productores, que daban cuenta de conflictos entre entidades y sectores del campo cinematográfico. En el espacio de la crítica, el semanario recomendó con énfasis el cine de autor proveniente de distintas latitudes, que se exhibía con éxito en las salas porteñas.[364]

---

[363] Pese a esta alegada prescindencia política, *Sur* había saludado de modo exultante la caída del peronismo en su Nº237, de noviembre-diciembre de 1955, editado bajo el lema "Por la reconstrucción nacional". Este apoyo monolítico de la intelectualidad liberal al fin del proceso que identificaban sin matices como una dictadura fascista irá mostrando grietas y haciendo lugar al desconcierto y el pesimismo en el lustro siguiente, especialmente a partir de las elecciones de 1958. Ver sobre este punto Cernadas (1997).

[364] El semanario se sumó en 1964 a la campaña en contra de la censura de *El silencio*, el film de Bergman al que consideró "la película con mayor trascendencia filosófica del cine contemporáneo", que exhibía el acto sexual explícitamente por primera vez en la pantalla grande. Este episodio ocupó varios de los editoriales y notas de la revista *Tiempo de Cine*, dando la pauta de los límites de la modernización cultural en un entorno político conservador. Volveremos sobre el tema en el siguiente capítulo. Para un análisis de las críticas de cine en *Primera Plana* ver Tonelli (2014).

Ramiro de Casasbellas había sido secretario de redacción de *La Razón* y se ocupaba de cine, teatro, música y televisión en *Primera Plana*, donde tenía el control de las páginas de cultura y espectáculos. Mientras que Tomás Eloy Martínez había conocido a Timmerman en una cena organizada por Leopoldo Torre Nilsson, luego de un debate sobre nuevo cine argentino. Después del episodio de censura por el cual había finalmente renunciado a la sección de cine del diario *La Nación*,[365] Martínez había colaborado en *Tiempo de Cine*, la revista del cineclub Núcleo, y había escrito un libro, publicado en 1961, en el que analizaba la obra de Torre Nilsson y Fernando Ayala a quienes señalaba como padres del nuevo cine argentino. Cuando Timmerman abandonó la dirección del semanario, Casasbellas y Martínez ocuparon los puestos directivos y le dieron a la revista un cariz más cultural que político (Mochkofsky, 2003).

Si, como hemos analizado, la mayoría de los críticos de cine desarrollaban su tarea paralelamente en las revistas especializadas y en los medios masivos, con estilos claramente diferenciados, en la década del sesenta los semanarios les brindaron un nuevo espacio de desempeño profesional. En 1965, Martínez convocó al crítico uruguayo Homero Alsina Thevenet (HAT), que por entonces había ganado fama en la revista *Marcha* y colaboraba asiduamente con las revistas de cineclubes argentinos como *Tiempo de Cine*, para hacerse cargo de la sección de cine del semanario. HAT sólo duró seis meses en el puesto por problemas con Casasbellas y porque las notas se publicaban sin firma, lo que no iba con su perfil, pero marcó tendencia y continuó su tarea como crítico en las revistas *Adán* y *Panorama*, de la editorial Abril (Solís, 2012).

También Leo Sala –que había estado "exiliado" en Uruguay entre 1946 y 1955– se encargó de la sección "Después del estreno" en el semanario *Leoplán*, entre 1959 y 1965, para luego pasar a las revistas de la editorial *Atlántida*. Su trabajo se orientó a presentar al "gran público" las novedades de la modernidad cinematográfica, polemizando y a la vez enseñando nociones de lenguaje y estética. En sus textos discutía con críticas de otros medios y con los anuncios publicados por distribuidores y exhibidores, buscando una posición diferencial al interior del campo. A diferencia de la mayoría de sus contemporáneos, no se manifestó acerca de las tensiones que atravesaban la producción local y su reconfiguración; pero sí se plegó a la admiración incondicional por Ingmar Bergman a quien descubrió en un ciclo realizado en el Lorraine en 1959 y al que consideró un genio del cine, un director-autor, que le mereció un extenso e informado estudio de su obra a lo largo de varios números (González, 2012).

[365] Hemos dado cuenta de este episodio en el capítulo 4.

1.2.2 El cine en las revistas político-culturales

La revista político-cultural fue un soporte imprescindible para la constitución del escritor en intelectual, al darle una dimensión pública más amplia a su palabra con la polémica como discurso constituyente. En los sesenta, estas publicaciones conformaron una red que excedió las fronteras nacionales para adoptar el cariz latinoamericano propio de un período abierto a los contactos internacionales.[366] Los intentos por "construir una tradición partiendo de criterios estéticamente modernos, que acercaban el horizonte del modernismo y las vanguardias y rechazaban los telurismos, folklorismos y nativismos requeridos para América Latina por una suerte de división internacional del trabajo artístico que entonces se impugnó" (Gilman, 2012: 77) fueron comunes a la crítica tanto literaria como cinematográfica que desarrollaron instancias de consagración –concursos y premios– por fuera de las instituciones establecidas.

Muchas de las nuevas revistas que surgieron en el período, si bien tenían por temática principal las nuevas formas de la literatura, también otorgaban un importante espacio a los nuevos cines. Mencionaremos aquí algunas que se publicitaban en las páginas de *Tiempo de Cine* –un tipo de publicidad que tenía menos de aviso comercial que de intercambio con publicaciones amigas en las que también escribían los miembros de Núcleo– y que se vendían en los mismos circuitos. Las argentinas *El Escarabajo de Oro* y *El Grillo de Papel,* dirigidas por Abelardo Castillo, y la uruguaya *Marcha* formaron parte de esta red en contacto permanente con la cubana *Casa de las Américas,* haciendo lugar a un programa común de la intelectualidad progresista que miraba expectante el proceso de la revolución cubana al tiempo que defendía la autonomía cultural y contribuía a la formación de un público. En relación con esto, también resulta interesante revisar la revista argentina *Che,* a la que el foco en Cuba no le impedía tener una nutrida sección de cine y teatro.

1.2.2.1 Salvador Sammaritano entre grillos y otros bichos

El Escarabajo de Oro fue una revista literaria-cultural, dirigida por el escritor Abelardo Castillo, que comenzó a salir en 1960. Se integró con *El Grillo de Papel,* dirigida

[366] Para recorrer un completo mapa de la red de revistas culturales latinoamericanas de los sesenta, ver Gilman, 2012.

también por Castillo y Arnoldo Liberman, que solo circuló un año y fue censurada.[367] Publicó cuentos, poemas, reportajes y reseñó una gran cantidad de obras literarias, cinematográficas y teatrales contemporáneas con evidente vocación de intervención intelectual crítica (Román, SF). En sus páginas se incluyó, recíprocamente, la publicidad de *Tiempo de Cine* y los números atrasados se conseguían en el quiosco ubicado enfrente del cine Lorraine, perteneciente al inmigrante español Pedro Sirera,[368] que rápidamente se convirtió en una librería donde también se vendía la revista de Núcleo y toda otra publicación especializada de la época.

> En la vereda y a las puertas del mismo Lorraine, casi molestando, había un quiosco algo cansado que exhibía muy poco de lo consabido en los otros, pero sí mostraba, y mucho, lo que los habitués al cine reclamaban: libros de todo tipo, ensayos, panfletos, semanarios políticos de diferentes sectores, revistas literarias, y más.[369]

El Grillo de Papel también se anunciaba en las páginas de *Tiempo de Cine* como una revista de poesía, literatura, cine, artes y actualidad. Y publicitaba a su vez las actividades de Núcleo, incluyendo los cruceros al Uruguay para ver películas prohibidas en la Argentina. En 1959, en el primer número de *El Grillo de Papel*, el propio Salvador Sammaritano –fundador del cineclub Núcleo, que aún no contaba con revista propia– escribió acerca de los obstáculos para una nueva ola en el cine argentino, acompañando una variedad de notas acerca de distintas cinematografías. Allí daba cuenta del impacto de la renovación proveniente de Francia en críticos y realizadores y se preguntaba: "¿Es que los jóvenes talentos, iracundos y revolucionarios, solo florecen en otras latitudes? ¿Está vedada la renovación y el talento en la Argentina? ¿O es que alguien la frena?". Destacaba también la posibilidad de ver películas de calidad en los cineclubes y el valor del cortometraje como escuela de experiencia. Y registraba la ebullición juvenil, reconociendo a Torre Nilsson y Ayala como padres de "nuestra *Nouvelle Vague*", pese a los rechazos e impedimentos que ponía el INC. Párrafo aparte merece –por su posicionamiento al interior del campo de la crítica– el demoledor

---

[367] "Dos elementos marcan formalmente esa integración. En primer lugar, el que *El Escarabajo* retoma la numeración de *El Grillo* (por eso la numeración de *El escarabajo* pasa del número 6 al 13: los números del 7 al 12 corresponden a los seis números de *El Grillo*). En segundo lugar, la existencia de la sección miscelánea 'Bicherías', que se transforma pronto en 'Grillerías' como si fuera necesario enfatizar que *El Escarabajo* alberga el espacio enunciativo de la segunda. Además de Castillo, su staff estuvo integrado por Arnoldo Liberman (quien codirigió la revista hasta su sexto número), Liliana Heker (secretaria de redacción), Vicente Battista (responsable inmediato) (Román, sf).

[368] Pedro Sirera fue también quien, desde su editorial El Lorreins, puso el dinero para la revista *Cine & Medios*, de la que salieron cinco números entre 1969 y 1971, con un consejo de redacción compuesto por Miguel Grinberg, Juan Carlos Kreimer (secretarios), Homero Alsina Thevenet, Edgardo Cozarinsky y Agustín Mahieu.

[369] Medina, E. "Librería Lorraine, adiós a un amigo", *Página 12*, 17/10/2019, recuperado de https://www.pagina12.com.ar/225680-libreria-lorraine-adios-a-un-amigo (acceso 22/10/2019).

comentario que le dedica al libro *Este cine argentino,* de Ulyses Petit de Murat, que representaba a su juicio "todo contra lo que hay que luchar" por sostener un concepto de la industria que defendía a sus representantes más nefastos mientras negaba a las nuevas generaciones que "pronto rebalsarán los diques".[370] Un par de números después Sammaritano volvió a escribir en la revista una nota titulada "Héroes de hoy", inspirándose el título del film de Enrique Dawi, para referirse a la generación joven de creadores cinematográficos que se atrevían a filmar pese a todo y luchaban contra los "mercaderes de nuestro cine".[371]

El Escarabajo de Oro tenía una sección de cine, a cargo de Arnoldo Liberman, donde se escribió sobre Federico Fellini, Alain Resnais, Luis Buñuel, Pier P. Pasolini, Ingmar Bergman, la *Nouvelle Vague* y la mayoría de los films destacados de la década. También se analizó la relación entre el escritor y el cine y se entrevistó, por ejemplo, a Beatriz Guido, sobre su guión de *La mano en la trampa*, dirigida por Torre Nilsson. En el número de octubre-noviembre de 1962, Abelardo Castillo escribió sobre *Dar la cara* partiendo de la pregunta: "¿David Viñas o Martínez Suárez". Y en esa misma edición se publicó una entrevista a Jean Paul Sartre centrada en el cine, en la que el escritor opinaba sobre Visconti, Fellini, Antonioni, Resnais y Robbe-Grillet.

Por otra parte, en el número de abril de 1963 se publicó un conjunto de opiniones acerca de *La herencia*, film de Ricardo Alventosa –integrante del staff de la revista– que no había obtenido calificación por parte del INC para poder ser exhibida.[372] En esa edición también se publicó el "Grillómetro de honor 1962", que premió a Martínez Suárez por *Dar la cara* y a Manuel Antín por *La cifra impar*. Dos películas pertenecientes al nuevo cine argentino y basadas en novelas de escritores nacionales significativos para el nuevo canon literario, como David Viñas y Julio Cortázar. Posteriormente, en julio de 1965, Mario Sábato y Amílcar Romero saludaron el estreno de *Crónica de un niño solo,* de Leonardo Favio, en el marco de un panorama que definían como decadente: para ellos el movimiento del nuevo cine argentino ya había fracasado como tal, pero lo redimía haber dado lugar al nacimiento de un creador como Favio. Como veremos más adelante, todas estas operaciones críticas transcurrieron en paralelo y de modo coincidente con las realizadas por los cineclubistas de Núcleo en su revista *Tiempo de Cine*, a partir de 1960.

---

[370] Sammaritano, S. "Obstáculos para una nueva ola argentina", *El Grillo de Papel,* 1, octubre 1959, pág. 13.
[371] Sammaritano, S. "Héroes de hoy", *El Grillo de Papel,* 4, junio-julio 1960, pág. 6.
[372] Participaron Ernesto Sábato, José Martínez Suárez, Salvador Sammaritano, Leopoldo Torre Nilsson y el propio Alventosa. Y se agregó el detalle de las opiniones de los directores extranjeros Josef von Stenberg y Vicent Minelli, que habían visto el film en el festival de Mar del Plata.

1.2.2.2 Los cineclubistas y el *Che*

Dirigida por Pablo Giussani, la revista *Che* reunió a intelectuales de distintos orígenes políticos, con el aporte económico del Partido Argentino Socialista de Vanguardia, sin ser su órgano oficial.[373] Resulta interesante señalar el modo en que esta publicación claramente dedicada a la política construyó y sostuvo, a lo largo de toda su primera época, una nutrida sección de cine y teatro. La presencia de Franco Mogni como secretario de redacción es en este sentido significativa, ya que luego ocupó el mismo puesto en *Tiempo de Cine*. José Agustín Mahieu y Mabel Itzcovich, también firmas protagónicas en la revista de Núcleo, estuvieron a cargo de las críticas, algunos reportajes y la cartelera, que incluía los ciclos del Lorraine y la Cinemateca, junto con los de cineclubes como Gente de Cine, Núcleo e incluso el católico Enfoques. El tipo de aproximación al cine de *Che* no difería del que era norma en su época en las revistas culturales y especializadas: el canon al que adscribía y las polémicas que alojaba eran similares a las que aparecían en otras publicaciones contemporáneas.

En su primer número incluyó una página de cine y teatro encabezada por la figura de Michelángelo Antonioni, a propósito de *La aventura*. En las siguientes ediciones aparecieron entrevistas a Fernando Birri, Fernando Ayala y Lautaro Murúa, críticas a *Los de la mesa 10*, de Simón Feldman, y notas sobre cortometraje, la situación del cine nacional y sus nuevos directores, las Jornadas para el Nuevo Cine Argentino y el Festival de Santiago del Estero. También las críticas a la censura y a las políticas del Instituto siguieron la línea de las revistas especializadas contemporáneas. Además, hubo lugar para debates sobre la tarea de la crítica cinematográfica, el seguidismo de ciertas modas internacionales y las presiones de las distribuidoras. Finalmente encontramos un anuncio sobre una mesa redonda organizada por *Che* en el teatro Fray Mocho, con entrada libre: "El cine argentino y la realidad nacional", con la participación de Simón Feldman, Héctor Grossi, Mabel Itzcovich, Oscar Kantor, Tomás Eloy Martínez, Augusto Roa Bastos, Ramiro Tamayo y David Viñas.[374]

[373] *Che* publicó su primer número en octubre de 1960 y el último de su primera época en noviembre de 1961: 27 en total. Luego de su clausura e ilegalización, tuvo una segunda época en 1962 durante la cual editó sólo unos pocos números, cuando la izquierda socialista ya se había autonomizado como Partido Socialista Argentino de Vanguardia (PSAV) e incrementado su acercamiento al peronismo combativo (Tortti, 2017).
[374] "Mesa redonda de *Che". Che*, 25, 20/10/1961, pág. 19.

1.2.2.3. *Marcha*: la revista, el cineclub y la C3M

Los movimientos de la cinefilia en la Argentina siempre estuvieron en relación con los que se desarrollaban paralelamente –aunque con variantes– en Montevideo. Al preguntarse por el lugar del público y la noción de formación de espectadores gestada en los sesenta, Germán Silveira (2015, 2019) señala que, si bien los cineclubes habían alcanzado un desarrollo importante en Uruguay y estaban consolidados como un actor relevante (aunque delimitado) dentro del ámbito cultural, a fines de esa década los tiempos políticos marcaron una serie de diferenciaciones entre los actores del mundo cinematográfico. En esta historia el semanario *Marcha* y las formaciones cinematográficas surgidas en su entorno ocuparon un lugar central. El auge de la vida literaria de posguerra influyó decisivamente en el desarrollo de la crítica cinematográfica en Uruguay, lo cual se evidenció en la incorporación de una sección de cine en *Marcha* a partir de 1946. En sus páginas dio un lugar predominante al cine latinoamericano y sus encuentros regionales que diarios como *El País* ignoraban: "La difusión del semanario entre intelectuales de izquierda en el continente transformó la sección de cine en un foco de información, crítica y encuentro" (Tal, 2003: 4). En sus notas también pudo apreciarse la deriva política que iba protagonizando el cine de la región al influjo de la revolución cubana.

En un contexto en el cual proliferaban festivales de distinto signo,[375] *Marcha* organizó el propio desde 1957, con una repercusión masiva, para exhibir grandes obras del cine mundial ya estrenadas comercialmente, sumándose al interés de la cinefilia uruguaya por el cine extranjero de prestigio. Con el avance de la década del sesenta y la realización de encuentros de cineastas latinoamericanos, el distribuidor de cine Walter Achúgar, miembro de la dirección del Cine Club Universitario, propuso imprimirles a los festivales de *Marcha* un cariz tercermundista.

> Los veteranos de la Generación del 45 portaban la tradición de la Tercera Posición antifascista estudiantil formulada durante la Segunda Guerra Mundial, mientras que la Generación del 60 acentuaba la dimensión nacional bajo el impacto de la Revolución Cubana. La Generación del 45 hacía gala de una actitud universalista y cosmopolita que rechazó también los simplismos que la izquierda ilustrada postulaba sobre el arte y la cultura, actitud que también trasladó a la política. La Generación del 60, en cambio, abordó el arte y la cultura desde la política. La cuestión del poder, marginal para los hombres del 45, se volvió central para los del 60. (Tal, 2003: 5)

[375] Al ya mencionado Festival del SODRE hay que añadir desde 1951 el Festival Internacional de Cine de Punta del Este, destinado a promover un centro de vacaciones para élites internacionales y exponer la cultura uruguaya a los visitantes extranjeros. Como el respaldo de la Comisión Nacional de Turismo no se prolongó, tuvo lugar por última vez en 1960 (Tal, 2003).

La décima edición del festival de *Marcha*, en 1967, se dedicó por primera vez a films políticos y tercermundistas que no encontraban lugar en el festival del SODRE.[376] La iniciativa fue exitosa y se repitieron las funciones más allá del marco del festival, marcando el interés del público por el nuevo cine que acompañaba un momento de convulsión política acentuado hacia 1968.

Hacia fines de la década del sesenta, y en consonancia con los vientos de politización que soplaban en el continente, surgió en la escena cinematográfica uruguaya la Cinemateca del Tercer Mundo (C3M), como expresión de las formas de producción, distribución y exhibición propias del denominado Nuevo Cine Latinoamericano.[377] Luis Dufuur (2018) apunta que la C3M es heredera de la tradición del festival del semanario *Marcha*, publicación que concedía al cine un lugar central en la reflexión sobre los problemas de Latinoamérica.

> En septiembre de 1968 el semanario *Marcha* funda el Departamento de Cine, que potenciará el cine de corte político y la difusión fuera del circuito comercial; en mayo de 1969 se funda el Cine Club de Marcha y, pocos después, en noviembre de 1969, aparece en escena la Cinemateca del Tercer Mundo (C3M). (Dufuur, 2018: 28)

A diferencia del festival, el cineclub requería abonar una cuota para asistir a las funciones.[378] El giro ideológico hacia la politización y la lucha armada –que no era compartido por la generación anterior– provocó la separación formal entre la revista y la cinemateca. La C3M, que reunió unos 140 films provenientes del acervo del festival y el cineclub de *Marcha*, se pensó como una acción política antes que como una instancia de elaboración teórica, crítica o estética. En ese marco publicó dos números de la revista *Cine del Tercer Mundo* en 1969 y 1970. En su primera edición, junto con notas sobre el cine de la región y reportajes a sus protagonistas, Hugo Alfaro, periodista de *Marcha*, "critica el 'cine culto' como un pecado peor que la pornografía, en cuanto esconde la injusticia social, y proclama un cine nacional testimonial cuya imperfección técnica se debe a que los cineastas 'son apaleados por la represión mientras lo hacen'" (Tal, 2003: 20).

La C3M estaba integrada principalmente por cineastas jóvenes y no por críticos; esto produjo que no se constituyera como un archivo de films en el sentido tradicional ya que el

---

[376] En el programa del festival figuraban *Elecciones* (Ugo Ulive y Mario Handler, Uruguay, 1966), *Now* (Santiago Alvarez, Cuba, 1966), *Mayoría absoluta* (León Hirszman, Brasil, 1965), *Dios y el diablo en la tierra del sol* (Glauber Rocha, Brasil, 1964), *El cielo y la tierra* (Jori Ivens, Francia, 1965), entre otros. La nueva orientación no impidió otorgar un premio al mejor film a *La guerra ha terminado* (Alain Resnais, Francia, 1966), sugiriendo el equilibrio entre el criterio estético y el criterio político (Tal, 2003).

[377] En el evento inaugural de la C3M estuvieron presentes con sus films realizadores significativos del período, como Joris Ivens, Fernando Solanas, Geraldo Sarno, Edgardo Pallero y Dolly Pussi.

[378] La iniciativa logró 1200 socios y se extendió durante cinco meses.

propósito fundamental era hacer películas y no preservarlas. Esta fue una de las grandes diferencias y rivalidades con la Cinemateca Uruguaya –como hemos visto, creada por críticos en 1952, con los archivos de films de Cine Club del Uruguay y Cine Universitario– que era un actor relevante en el campo de la cultura cinematográfica y sostenía el propósito de transmisión del conocimiento del cine, desde la perspectiva de la historia del arte a partir de obras y autores relevantes.

> En el contexto de los años sesenta, esa cultura cinematográfica tradicional, que hunde sus raíces en el cine de autor promovido desde las páginas de los *Cahiers du Cinéma* en Francia durante los años cincuenta, y encarnada en Uruguay por los cineclubes y la Cinemateca Uruguaya, empezó a ser resistida por el núcleo de *Marcha* (…) En el Uruguay de los años sesenta, la formación de espectadores enfrentaba entonces a dos escuelas, dos maneras de interpretar el cine. Por un lado, aquella que pretendía promover un público comprometido políticamente en una sociedad combativa y, por otro, aquella que entendía al cine no como un instrumento de combate, sino como un medio de expresión artística capaz de despertar una lectura crítica en el espectador frente al hecho cultural, en sentido amplio. (Silveira, 2015: 52-53)[379]

Este dilema estuvo presente también en la Argentina, especialmente durante la segunda mitad de la década del sesenta, y orientó alineamientos tanto en el campo de la realización cinematográfica como en el de las instituciones cinéfilas como cinematecas, cineclubes, crítica y publicaciones especializadas.

2. La Generación del sesenta

> Al margen de la actividad cinematográfica profesional corriente, bullía un nuevo mundo de inquietudes, aspiraciones y vocaciones que solo podían volcarse en el mundo periférico de los cineclubes, los grupos de realización independiente y posteriormente, el cortometraje (Simón Feldman, *La generación del 60*).

La renovación del cine argentino que se produjo entre fines de los años cincuenta y la primera mitad de los sesenta tuvo una clara impronta generacional: puso en escena el punto de vista de los jóvenes como sujeto social diferenciado, narrado por ellos mismos. Los nuevos cineastas tenían entre 25 y 30 años y hablaban sobre la incertidumbre laboral, la sexualidad o la participación política, renegando de los modelos familiares establecidos. Exponían la hipocresía y la falsa moral de la clase media y, en algunos casos, denunciaban la marginación y la exclusión económica. Este carácter generacional también podemos observarlo en las nuevas formaciones cinéfilas que se superpusieron a las de la década anterior, tensionándolas,

[379] Sobre la historia de la Cinemateca Uruguaya y la Cinemateca del Tercer Mundo, ver también Silveira, 2019.

expandiendo el campo del cineclubismo y la crítica, y renovando el debate acerca del cine nacional.

En este apartado analizaremos los cambios en la política cinematográfica del periodo –atravesado por las transformaciones y tensiones que describimos más arriba– para luego adentrarnos en la caracterización del nuevo cine y las entidades surgidas a la par del mismo, que lo apoyaron y promovieron, como el cineclub Núcleo.

2.1 La política cinematográfica

La renovación –tanto estética como relativa a los modos de producción– del cine argentino se dio en el contexto de continuas discusiones acerca del marco normativo de la actividad, tanto en lo vinculado con su financiación (subsidios, créditos, premios del INC) como con la obligatoriedad de su exhibición. Quienes pretendían ingresar al campo del largometraje, provenientes de su trabajo previo en la industria –los menos– o del corto y la misma crítica –los más– tuvieron el apoyo incondicional del movimiento cineclubista, las salas de cine arte y el sector más moderno de la prensa.

A lo largo de los años que van de la sanción de la ley de cine de 1957 al restablecimiento de la censura en 1966,[380] estos sectores lucharon colectivamente contra las políticas públicas –que nunca los favorecieron–, los vaivenes de la censura, los representantes del cine industrial –que defendieron sus posiciones dominantes– y los intereses de las cadenas de distribución y exhibición, dominadas por el capital extranjero y resistentes al cine de pretensiones artísticas.

Los criterios dispuestos por la Comisión Nacional Calificadora, creada por el Decreto-ley 62/57, lejos del espíritu de privilegiar la calidad que había inspirado a sus redactores, redundaron en un claro favorecimiento a las expresiones más tradicionales del cine industrial, dejando de lado de forma sistemática las propuestas renovadoras de los debutantes. La normativa señalaba dos tipos de calificación: películas A, de exhibición obligatoria, y

[380]Como vimos en los capítulos 4 y5, la presión de las agrupaciones cinematográficas (que presentaron un frente común: la Unión del Cine Argentino) consiguió que en 1957 se dictara el Decreto-ley 62. Ese año también se reglamentó la creación -prevista por la ley- del Instituto Nacional de Cinematografía y de una Comisión Nacional Calificadora dependiente de éste (Decreto-ley 3772 y 3773). En 1959 se dictó el Decreto 9660, que modificaba la composición de la Comisión Calificadora. En 1961 se dictó el Decreto-ley 5797, que reglamentaba la acción de una Subcomisión Especial Calificadora. En 1963 se dictó el Decreto-ley 8205, que creaba el Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica y fue derogado por el presidente Arturo Illia. En abril de ese año se promulgó el Decreto-ley 2979 ("Registro de productores, exhibidores y distribuidores") que establecía la obligatoriedad de la exhibición de una película nacional por cada seis extranjeras y fue muy resistido por distribuidores y exhibidores. En 1966 se dictó el Decreto-ley 16.955, que restablecía las funciones censoras del INC.

películas B, de exhibición no obligatoria. Calificar a una película nacional como B era de hecho impedir su exhibición y por ende la recuperación del capital invertido. *Los de la mesa diez*, de Simón Feldman, protagonizó uno de los escándalos más resonados en relación con este tipo de calificación: pese a contar con el favor de la crítica especializada, recibió una B que comprometía sus posibilidades de exhibición. Esto se repitió habitualmente, tanto con las calificaciones como con el sistema de premios del INC, que otorgaba dinero a los productores de las películas en cantidad decreciente a medida que se descendía puestos en un podio de quince lugares posibles.

La integración de la comisión calificadora fue modificándose y sumó entidades que acentuaron sus criterios reaccionarios. En 1959 se incluyeron tres representantes del Consejo Nacional del Menor y siete representantes de las siguientes instituciones privadas: Liga de padres de familia, Liga de madres de familia, Instituto de la familia, Movimiento familiar cristiano, Obra de protección al joven, Unión internacional de protección a la infancia y Obras privadas de asistencia al menor. En 1961 se constituyó una subcomisión calificadora, con autoridad para prohibir o cortar escenas de las películas. Con esta disposición se abría espacio para la aplicación de censura, lo que sería refrendado por el Decreto-ley 8205/63, pese a que la norma de 1957 se oponía explícitamente a toda forma de limitación a la libertad de expresión. Esto significaba la lisa y llana prohibición para exhibir films que no contaran con una calificación favorable. Por otra parte, las películas que mostraban situaciones de pobreza o miseria no lograban que las autoridades las enviaran a festivales en el extranjero –incluso cuando hubieran sido expresamente solicitadas, como ocurrió en el caso de *Los inundados* de Fernando Birri– por mostrar una imagen desfavorable del país.

Como se puede observar, la modernización cultural a la que hemos hecho referencia previamente produjo también una fuerte respuesta autoritaria y tradicionalista. Uno de los principales obstáculos que encontraron las formas del nuevo cine para desarrollarse fue la imposibilidad de obtener el apoyo de las instituciones políticas y económicas que hegemonizaban el funcionamiento del campo, y que no fueron tan susceptibles a la renovación como sí lo fue un importante sector de la crítica.

Simón Feldman (1990), protagonista de la época, reconstruyó los pasos que era necesario dar para concretar un largometraje y que dificultaban el desarrollo de una carrera cinematográfica a quienes pretendían incorporarse a la actividad: conseguir un crédito del Instituto previa aprobación del guión, a menudo rechazado o devuelto con pedido de correcciones; obtener avales y financiación para el monto no cubierto por el crédito; conseguir el aval sindical, lo que podía ser un impedimento para películas con rodajes inusuales; una

vez finalizada la película, había que sortear el escollo de la calificación antes de poder acceder a las salas de exhibición, dado que una B era prácticamente un certificado de defunción; por último, los premios a la producción del INC, que se concedían aproximadamente a la mitad de las producciones, permitían un manejo discrecional de los recursos que difícilmente favorecía a los nuevos realizadores pese al apoyo de la crítica. En esto incidían especialmente las opiniones de miembros de la industria y de cierto sector tradicional del periodismo que los consideraba muy negativamente, en función de sus propios intereses: "En principio había una barrera entre la gente del llamado 'cine comercial' y nosotros; ellos nos veían como tipos que no tenían la menor idea del oficio, y nosotros los considerábamos a ellos como simples artesanos, hacedores de filmes comerciales" (Feldman, en Ferreira, 1995).

2.2 El nuevo cine argentino

Cuando en 1966, desde *Primera Plana*, se planteó el descontento con el cine del período que antes se había saludado con entusiasmo, se lo caracterizó como fallido, frustrado o fracasado. Un dictamen con el cual coincidía la prensa especializada de diarios y revistas, y que se estabilizó como hegemónico con el correr de los años. Pero mirándolo retrospectivamente, Paula Félix-Didier (2003) considera a este relato tributario de los prejuicios de la época y hace notar el rol protagónico de cineclubes y revistas en el surgimiento y desarrollo de este nuevo cine.

> Como sus pares de las nuevas olas europeas, los nuevos realizadores aparecieron como una generación sin maestros directos, surgidos de un movimiento de cineclubes y revistas especializadas que desde los años 40 venía consolidando la conformación de una cultura cinéfila vernácula. (Félix-Didier, 2003: 12).

El rol protagónico de los cineclubes en este proceso ha sido destacado también por Emilio Bernini (2000) al revisar el nuevo cine argentino de 1956 a 1966 y notar que la mayoría de los cineastas agrupados bajo el rótulo Generación del sesenta no procedían del cine, sino de otras áreas nuevas para el oficio, como la cinefilia y la formación intelectual: "Son dos aprendizajes sin la experiencia del trabajo, sin el conocimiento progresivo adquirido durante años en los estudios, y ambos contribuyen a señalar un primer rasgo grupal para una generación a la que se le ha negado cualquier comunidad" (Bernini, 2000: 71). Estos cineastas no aprendieron cine en los sets sino en los cineclubes y fue en estos espacios donde se articularon nuevos paradigmas de imagen. De este modo, afirna Bernini, los directores de la Generación del sesenta combinaron la visión y revisión de la historia del cine universal

(dejando de lado todo el cine argentino anterior, equiparado sin más con el peronismo) con la formación en instituciones académicas, inicialmente en el exterior y luego en las nacionales que se fundaron contemporáneamente.

Fue el propio Simón Feldman, dedicado luego a la enseñanza, quien produjo una de las primeras sistematizaciones sobre la renovación del cine de este momento en su libro *La generación del 60*, publicado en 1990. Allí menciona, como un hecho hasta entonces inédito en la historia del cine argentino, el ingreso a la actividad de "una numerosa cantidad de directores, productores, autores, intérpretes y técnicos (…) mientras simultáneamente se iniciaban nuevos críticos y ensayistas" (Feldman, 1990: 7). Feldman advierte –antes incluso que Terán– que "su" década del sesenta va de fines de los cincuenta hasta el golpe de estado de 1966, atribuyendo su clausura a la inestabilidad política, la incapacidad de las autoridades y las dificultades de directores y productores para crear estructuras sustentables ante la disminución del público, en el marco de la competencia con la televisión y el aumento del costo de las entradas.[381] A lo largo de este período encuentra que el cineclubismo, los grupos independientes y los cortometrajistas compartieron "el fermento de una actitud frente al cine" (Feldman, 1990: 9).

En la Argentina, la autodenominada Revolución Libertadora de 1955 fue considerada casi una condición de posibilidad para los jóvenes cineastas: *La casa del ángel* (L. Torre Nilsson, 1956), uno de los films fundacionales del movimiento, fue rodado al año siguiente de la caída de Perón. El cierre de los estudios y la eliminación del proteccionismo estatal definieron un contexto de orfandad pero, a la vez, sentaron las bases para un cine independiente (Oubiña, 2016).

La figura de Torre Nilsson merece, otra vez, un señalamiento especial. Como hemos visto en el capítulo anterior, era socio del cineclub fundado por Roland y había sido una firma frecuente en las páginas de *Gente de Cine* donde se saludó con gran expectativa su debut en la realización. Durante los sesenta sus films van a concitar la atención sostenida de *Tiempo de Cine*, aunque la valoración positiva de su obra va a ir declinando paulatinamente. De todos modos fue una presencia recurrente en la revista, tanto a través de textos propios como de reportajes.

> Fue la nueva crítica la que señaló a Leopoldo Torre Nilsson como la figura principal de la renovación temática y formal en el cine argentino, verdadero hito fundacional por sus

[381] Feldman periodiza la producción del cine de la Generación en tres etapas: los comienzos (1959-1961), el apogeo (1962-1965), con la producción de unos veinte largometrajes significativos, y el cierre del ciclo (a partir de 1966).

> vinculaciones con el mundo intelectual, con la industria y, sobre todo, por su condición de cinéfilo. (…) El camino abierto por Torre Nilsson fue imprescindible tanto para extender las posibilidades de experimentación del cine argentino como para lograr la aceptación del público nacional e internacional. (Félix-Didier, 2003: 15).

Con una mirada revisionista, Octavio Getino (1999) señala, críticamente, que la nueva generación de realizadores no se formó en la práctica ni en contacto con la realidad argentina. Ante la parálisis de la industria en 1956 y el aumento sin control del ingreso de films extranjeros, el espacio fue ocupado por "jóvenes realizadores, cortometrajistas y críticos, salidos todos ellos de los subsuelos cineclubísticos y las revistas especializadas" (p. 44). En ese momento también se constituyeron la Asociación de Cine Experimental (donde se formó el propio Getino), la Asociación de Realizadores de Cortometraje y la Escuela de Cine de Santa Fe. Por contraposición a la entronización de Torre Nilsson como figura central de la renovación, Getino destaca la importancia nacional y regional de la figura de Fernando Birri en la elaboración del documental social y su objetivo de denuncia e intervención. También en esta línea, desde una perspectiva que incluyó la preocupación por lo social y la marginación, cercana al neorrealismo italiano, se inscribió el actor Lautaro Murúa, reconocido como director a partir de *Shunko* (1960) y *Alias Gardelito* (1961).

En la historiografía hay consenso en sostener que durante el período posterior a 1955 se produjo el pasaje del cine clásico al cine moderno. Los trabajos precursores de Domingo Di Núbila y José Agustín Mahieu, ambos críticos de cine y provenientes del ambiente del cineclub, sentaron las bases de esa interpretación –sesgada– de un fenómeno del que ellos mismos eran parte. Se trata de un momento en el que conviven quienes provienen del modelo industrial –con obras de mayor o menor interés estético– y los renovadores, tanto quienes contaban ya con cierta trayectoria como quienes debutaban en el largometraje con intenciones artísticas.

Al analizar un corpus de films estrenados entre 1957 y 1963, María Valdez (2014) destaca –entre otras variantes– las visiones sobre fenómenos populares y sociales, el replanteamiento de la institución familiar y la configuración del realismo citadino con Buenos Aires como centro y espejo de conflictos. Y encuentra que esta última vertiente fue señalada principalmente por la crítica como portadora de la marca de la modernidad incipiente.

Conformado por técnicos, actrices y actores predilectos, apoyado por los cineclubes y una importante fracción del periodismo especializado, un grupo de realizadores provenientes en su mayor parte del cortometraje planteó sus films en ámbitos de fácil identificación. Los tópicos recurrentes de este cine –entre la admiración, la cita y la copia a los films de Resnais o Antonioni– fueron el enfrentamiento generacional, la evasión, el aburrimiento, la huída

escapista a lugares lejanos del origen y la inactividad en playas, centros recreativos o fiestas; también primó la deriva de personajes urbanos en una Buenos Aires que los marginaba y un entorno social desfavorable. Por último, otra característica importante fue la alianza establecida con la literatura, que produjo, entre otras, las colaboraciones entre Beatriz Guido y Torre Nilsson, Julio Cortázar y Manuel Antín, o David Viñas con Fernando Ayala y José Martínez Suárez; junto con la adaptación de algunas obras de teatro de autores como Ovaldo Dragún (Castagna, 1994). Este conjunto de films proponía una confrontación con el cine anterior, del que únicamente se rescataban como referentes a Fernando Ayala y Leopoldo Torre Nilsson.

Los vínculos con el mundo literario fueron significativos en varios aspectos. Bernini destaca en este sentido el rol de la revista *Contorno,* cuya tarea de revisión y crítica de la literatura argentina fue paralela a la realizada por la prensa cinematográfica en relación con los films argentinos y con las versiones sobre el peronismo plasmadas en el nuevo cine de los sesenta.: Los intelectuales críticos de la Facultad de Filosofía y Letras compartían ciertos rasgos comunes con los nuevos cineastas y varios se desempeñaron como guionistas de sus films. Al ya mencionado caso de David Viñas, Bernini suma los de Noé Jitrik y su colaboración con Alfredo Mathé en *Todo sol es amargo*, y Paco Urondo con Rodolfo Kuhn, en *Pajarito Gómez* (Bernini, 2000).

Al repasar las películas de los primeros años de la década, Feldman rebate la etiqueta de europeísmo que se solía usar despectivamente para calificarlas y destaca, por el contrario, "las raíces indiscutiblemente nuestras de cada uno de los asuntos tocados" (1990: 54). Al utilizar recursos materiales y estéticos innovadores para generar, en la primera mitad de la década, un conjunto de films como *Los de la mesa diez* (S. Feldman, 1960), *Río Abajo* (E. Dawi, 1960), *Tres veces Ana* y *Prisioneros de la tierra* (D. Kohon, 1961 y 1962), *Los jóvenes viejos* (R. Kuhn, 1962) o *La cifra impar* (M. Antín, 1962) estos realizadores dieron lugar a que la crítica cinéfila contemporánea considerara su emergencia como un Nuevo Cine Argentino.

> Efectivamente, la capacidad de acuñar una nominación exitosa es una de las potestades de la crítica, que de ese modo juega un rol sustancial en el campo de la producción artística al hacer existir a los sujetos a través del otorgamiento de un nombre. Si la operación tiene éxito, esto mejora también la posición de la crítica al interior del campo. Por eso la elección del objeto o sujeto a investir no es azarosa sino que está en función del conjunto de las posiciones existentes en el campo (Moguillansky y Re, 2009: 68)

En ese pasaje de la década del cincuenta a la del sesenta se clausura entonces una época en la cinematografía nacional que, a partir de allí, se asoma a la modernidad. Nuevos

cineastas y nuevos críticos tienen en común las ideas de experimentación, ruptura y autoría propias de la época.

> A finales de los años cincuenta, el sistema industrial está completamente desmantelado y el cine de estudios ha desaparecido; en cambio, hay una intensa actividad en torno de los cineclubes y de las revistas cinéfilas. Estos espacios constituyen una caja de resonancia para las nuevas películas que encuentran allí su ámbito natural (…) un conjunto de publicaciones (todas ellas efímeras y urgentes) procurando poner en palabras a una serie de cambios que se suceden en el mismo momento en que se escriben los artículos. (…) fueron responsables de configurar un tipo de crítico y un tipo de lector poseedores de un saber específico sobre los films y capacitados para discutir cuestiones teóricas, estéticas e históricas. (Oubiña, 2013: 11-12)

En lo que es un elemento unánimemente destacado, resulta claro que los movimientos de renovación cinematográfica en el mundo fueron acompañados por revistas que contribuyeron a su definición y consolidación, conformando una comunidad estético-ideológica.

> (…) el cine de la industria representa lo vetusto: para los nuevos cineastas, es una referencia relativamente cercana pero ya completamente clausurada. Por eso tratan de olvidarlo, alejarse rápidamente de allí, avanzar en la dirección contraria. Las opciones que presenta el *auteurism* no implican solidaridad con los cineastas que han trabajado dentro del sistema de estudios sino, al contrario, rechazo generalizado. Los críticos de *Cahiers du Cinéma* habían impuesto su *politique des auteurs* que les permitía rescatar a ciertos realizadores de Hollywood porque querían tomar distancia frente al *establishment* del cine francés; pero en la Argentina, los realizadores de la industria y el cine popular constituyen justamente ese *establishment* contra el que reaccionan los directores de la Generación del 60. Por lo tanto, la decadencia del *studio system* habilita un espacio (deja libre un espacio) que puede ser ocupado por un cine con las pretensiones de un arte elevado. (Oubiña, 2016: 348, las itálicas pertenecen al original).

En la Argentina de los sesenta, el cine moderno era joven, independiente y tomaba distancia del modelo del cine de los estudios que había sido hegemónico en el período anterior. Este último era un rasgo propio que diferenciaba la configuración local de la francesa y que marcaría las posiciones de la crítica identificada con la renovación.

3. El cineclub Núcleo

> El Negro sabía de muchas cosas. Admiraba tanto a los grandes que le pareció más importante dedicar su vida a divulgar sus obras que a hacer las suyas. Tipos como el Negro, que toman una decisión así, no solo son también, a su modo, creadores, son sabios (J.P. Feinmann).[382]

[382] Feinmann, J.P. "El Negro fue un grande", *Página 12*, 14/09/2008.

En función de lo expuesto nos interesa entonces analizar los modos en que cineclubes y crítica participaron en la reconfiguración de la cinefilia en este período, prestando especial atención a Núcleo, la principal entidad en actividad en los años sesenta. A comienzos de la década, había más de 20 cineclubes activos en todo el país, cuyos socios eran, en su gran mayoría, jóvenes de alrededor de 30 años. Si bien la Asociación de Cineclubes de Buenos Aires congregaba a la mayor parte de esos socios, también había grupos en muchas otras ciudades de la geografía nacional.[383]

Como hemos visto en el capítulo anterior, cineclubistas y críticos (dos identidades que solían unirse en una misma persona) habían sido decididamente antiperonistas, por lo cual saludaron entusiastamente el derrocamiento del gobierno en 1955 y se dispusieron a participar de la reconfiguración del campo, colaborando con la redacción de una nueva ley de cine. A esa mesa de discusión llevaron sus reivindicaciones históricas en relación con el estatuto artístico del film y la defensa de la libertad de expresión, y reclamaron lugares de decisión para las entidades que los agrupaban en las nuevas instituciones de fomento, calificación y enseñanza previstas por la normativa.

Es en este contexto que, en los años previos al golpe militar, un grupo surgido inicialmente como una escisión de Gente de Cine, fundó el cineclub Núcleo. Eran jóvenes que cuestionaban el personalismo de Roland y cierta rigidez en los criterios de selección de films que implicaba poca apertura a la incorporación de novedades que cuestionaran el ya entonces envejecido canon del cine *de calidad*. Los fundadores de la entidad fueron Salvador "el Negro" Sammaritano, Jorge Farenga, Luis Isaac Soriano y Ventura Pereyro, un grupo de amigos de Colegiales interesados en el cine y la música.[384] Sammaritano –maestro, visitador médico y estudiante de Abogacía– era habitué de las trasnoches de Gente de Cine en el Biarritz, pero también solía destacar que el grupo se inició viendo películas en el cine del barrio.[385]

---

[383] Para la historia de los cineclubes en la Argentina y sus asociaciones, especialmente en la década del sesenta, remitimos a los capítulos 3 y 4.

[384] Para la historia de Núcleo hemos recurrido en primer lugar a la página institucional del cineclub: www.cineclubnucleo.com.ar (acceso 17/07/2019). Luego hemos corroborado o contrastado los datos con la bibliografía, la revista *Tiempo de Cine* y otras fuentes periodísticas disponibles.

[385] En relación con esto, Sammaritano ha relatado: "La culpa tal vez la tiene mi madre, me llevaba de niño al cine Nacional de Colegiales, que estaba por Dorrego a media cuadra de la barrera; recuerdo que íbamos siempre a una función que se llamaba 'los jueves de damas' donde veíamos dos o tres películas cada vez. Luego yo en casa fabricaba películas con las historietas de las revistas y las proyectaba con una linterna mágica, hacía mis propias funciones y cobraba 5 centavos la entrada". Pécora, Mariane. "Salvador Sammaritano: pasión por el cine", *Periodico VAS Buenos Aires,* 30/05/2005. Recuperado https://www.periodicovas.com/salvador-sammaritano-pasion-por-el-cine/ (acceso 22/10/2019).

En una entrevista realizada en ocasión de la refundación de la Federación Argentina de Cineclubes en 1984 –después de veinte años de inactividad coincidentes con períodos dictatoriales de censura y represión, de los cuales los cineclubes fueron víctimas– Salvador Sammaritano explicaba su concepción del cineclub:

> Tal como lo establece la Federación internacional, con sede en Suiza, a la que estamos adheridos, cineclub es toda asociación no comercial que tenga por fines exclusivos contribuir con el desarrollo de la cultura, los estudios históricos y la técnica del arte cinematográfico, el desenvolvimiento de los intercambios culturales cinematográficos entre los pueblos y la difusión del filme experimental. Su objeto principal es la proyección de filmes en funciones no públicas.[386]

Allí también recordaba que la primera función de Núcleo fue en 1953 con la proyección de *La Carreta* (James Cruze, 1923)[387] y que, desde entonces, "ha presentado un nutrido programa cinematográfico y a través del tiempo su imagen ha crecido invariablemente en cuanto a su nivel con el claro objetivo de afianzar el séptimo arte".[388] De hecho, Núcleo reclama el "privilegio de ser una de las primeras entidades cinematográficas en difundir el cine del gran maestro Ingmar Bergman en el Río de la Plata"[389] pese a que, como hemos visto, el cineclub Gente de Cine y su revista ya habían desarrollado una labor en ese sentido, y Homero Alsina Thevenet había hecho lo propio en Uruguay.[390] Para convocar a los espectadores a aquella primera función, Sammaritano y sus amigos realizaron un volante donde se presentaban como un núcleo de jóvenes admiradores del cine, lo que los llevó a denominarse Agrupación Cultural Núcleo. De proyectar películas mudas en casas particulares, pasaron a buscar otros espacios cuando consiguieron un proyector sonoro. El consejo directivo, hasta 1957, estuvo integrado también por Héctor Vena, José Agustín Mahieu y Jorge Abal. De la programación se encargaban Sammaritano y Víctor Iturralde.

Las proyecciones comenzaron en el Teatro Los Independientes (hoy Payró), la Asociación Bancaria y el Instituto de Cultura Religiosa, entre otros lugares.[391] También organizaron ciclos al aire libre en parques, con el auspicio de la Secretaría de Cultura de la

---

[386] Sammaritano, S. "Hay que lograr que el cineclub se integre a la cultura", *Revista La Nación*, 15/07/1984.
[387] Hay distintas versiones acerca del momento en que se sitúa la fundación de Núcleo. En la entrevista citada Sammaritano la fecha en 1953. La página oficial del cineclub informa que las actividades comenzaron "como simple asociación" en 1952. Y Daniela Kozak (2013) ubica la proyección de *La carreta* en 1952. En los programas de Núcleo y en la revista *Tiempo de Cine* figura como fecha oficial el 20 de agosto de 1954.
[388] Sammaritano, S. "Hay que lograr que el cineclub se integre a la cultura", op.cit.
[389] "Un poco de historia". Cine Club Núcleo, sitio institucional: www.cineclubnucleo.com.ar (acceso 17/07/2019).
[390] Sobre el rol de la crítica uruguaya en el descubrimiento de Ingmar Bergman y su importancia para la conformación de la cultura cinematográfica en ese país, cfr. Silveira (2019: 66-78).
[391] En periodos posteriores funcionó también en las salas Lara, IFT, Alfil, Maxi, Premier, Tita Merello y continúa hasta hoy en el Gaumont, donde organiza funciones de preestreno y ciclos de revisión. En 1984 se instituyó como fundación. Actualmente lo dirige Alejandro Sammaritano, hijo de Salvador, que falleció en 2008.

Municipalidad de Buenos Aires. En 1959 funcionaron en el cine Lorraine y en 1960, en el Dilecto (Av. Córdoba 1661). En esos años realizaban dos proyecciones los lunes, a las 20.30 y 22.30; y también dos domingos por mes a la mañana. Se programaban preestrenos, ciclos de revisión, documentales, largos y cortos de nuevos realizadores argentinos, cine checo clásico y moderno, films de nuevos realizadores húngaros, cine clásico soviético, cine social y sátira norteamericana. Un balance significativo entre un canon ya establecido como clásico por la cinefilia y una apuesta a lo emergente en distintas geografías, empezando por la nacional. Los completos programas que se elaboraban para las funciones, con fragmentos extraídos de libros y revistas extranjeras o con textos originales, fueron un antecedente de la revista.

Muchos socios de Núcleo venían de Gente de Cine y siguieron asistiendo a ambos simultáneamente (Kozak, 2013), pero hacia 1960 la entidad de Sammaritano ya se había convertido en la más importante y era un punto de referencia para cineastas, críticos, intelectuales y artistas. Ese año también comenzó a salir la revista *Tiempo de Cine* y en 1961 se sumaron reuniones de estudio, dos miércoles por mes, en el teatro Agon (Maipú 326). La cuota de ingreso era de 30 pesos y la mensualidad, de 80.

Sammaritano destacaba en los años ochenta el rol de los cineclubes en la formación del gusto del público, incluyendo a críticos y realizadores, y ubicaba a su entidad en un rol central del campo en los sesenta: "Así como la *Nouvelle Vague* francesa salió de la *Cinematéque*, la generación del 50, con Torre Nilsson y Ayala se formó en Gente de Cine, que ya no existe, y la generación del 60 se originó en Núcleo".[392]

En ocasión del inicio de su novena temporada, en 1962, se imprimió un material con la reseña de las actividades desde su fundación y la lista de todos los ciclos realizados y films exhibidos, de distribución gratuita entre los socios, que también podía ser solicitado por carta por los lectores de *Tiempo de Cine*, según se anunciaba en sus páginas. Ese año, el Consejo Directivo de Núcleo estaba integrado por Sammaritano, Vena, Mahieu, Alberto Alvarez, Antonio Salgado, Josefina Olivi, Armando Bresky y Anastasio Chiloteguy. De este Consejo dependían un Departamento de Distribución de Publicaciones Cinematográficas, dirigido por Juan Carlos Bosetti, y la Cinemateca Núcleo. También editaba la revista y la colección de estudios monográficos *Cine-Ensayo;* los números atrasados de estas publicaciones se conseguían en la secretaría del cineclub o en el quiosco frente al cine Lorraine, lo cual da cuenta de un entramado de relaciones entre las entidades vinculadas con la difusión y crítica del cine artístico.

[392] Sammaritano, S. "Hay que lograr que el cineclub se integre a la cultura", op.cit.

Para el comienzo de la 12ª temporada, el 22 de marzo de 1965, en el Cine Arte (Diagonal Norte 1156), la cuota mensual era de 200 pesos y se proponía una amnistía general de socios e inscripción sin cuota de ingreso durante el mes inicial. Se incentivaba la participación con la promesa de acceder a clásicos del cine, ciclos de revisión, estrenos absolutos, cine documental y experimental "y todo el cine que usted no podrá ver en otra parte", en las dos funciones de los lunes, otras dos los viernes en la Asociación de Cronistas Cinematográficos (Maipú 621) y dos domingos al mes.

Los viajes organizados por Núcleo a Montevideo para burlar a la censura, en los cuales realizaban maratones de films prohibidos o no distribuidos comercialmente en la Argentina, se volvieron legendarios. A propósito de estas prácticas, en el Nº2 de la revista *Tiempo de Cine* Sammaritano aludía a un "contrabando de imágenes" para relatar una excursión organizada por el cineclub, de la que se invitó a participar a socios de las entidades de Rosario, Mar del Plata y La Plata, a dirigentes de la Federación Argentina de Cineclubes y del Instituto Cinematográfico de la Universidad de Buenos Aires. El operativo contó con la colaboración de los cineclubes uruguayos, el SODRE, la Cinemateca uruguaya y algunas distribuidoras. El objetivo: ver películas clásicas de los años veinte a los cincuenta, y films experimentales uruguayos y estadounidenses.

> Se fletaron cuatro aviones especiales que llevaron y trajeron a 160 personas, los que sumados a unos 60 que fueron por sus propios medios (barco y hasta un envidiado socio con su yate particular) hicieron un total aproximado de 220 personas, suma **récord** en esta clase de operaciones. (…) La ciudad vieja de Montevideo fue invadida por los argentinos. [393]

La búsqueda permanente de films en pos de completar una cultura cinematográfica común que, por los azares de la distribución, tenía varias lagunas, llevó por ejemplo a realizar un complicado operativo para adquirir, con el dinero aportado por los socios, una copia de *La terra trema*, célebre film de Luchino Visconti que nunca había sido proyectado comercialmente en la Argentina. De acuerdo con la investigación de Máximo Eseverri (2011), producto de una misión encargada por Núcleo al director José Martínez Suárez durante un viaje a Italia, y gracias a una cantidad de gestiones previas en las que intervino Guido Aristarco –amigo de Visconti y colaborador de *Tiempo de Cine*–, el film pudo ser exhibido en la décima temporada de Núcleo en 1963, y fue visto por 1500 personas, quince años después

[393] Sammaritano, S. "Contrabandistas de imágenes", *Tiempo de Cine*, 2, septiembre 1960, pág. 31. Las negritas pertenecen al original.

de su estreno original.[394] Esta historia permite apreciar los recursos humanos y económicos que estaban dispuestos a movilizar los cineclubistas para cultivar su cinefilia y hacerse de todo lo que debía ser visto según el canon cinematográfico de la época.

3.1 De la colaboración a la competencia

En su segundo número de 1960, la revista de Núcleo publicó un pequeño recuadro deplorando el hecho de que la distribuidora de películas independientes Artistas Unidos hubiera comunicado que cesaría de proveer films a los cineclubes y entidades culturales, por indicación de su casa matriz en Estados Unidos: "Lo consideramos una actitud torpe e inamistosa para asociaciones que propenden a una elevación del nivel cinematográfico, por la que luchan, por otra parte, muchos de los productores independientes".[395] La presión de Núcleo dio resultados, ya que un par de números después la distribuidora se vio obligada a explicar, a través de su gerente Carlos Ghiodi, que se trataba de una "confusión" y que no habría impedimentos para que los cineclubes exhibieran las películas de ese sello. Este episodio da cuenta de la tensión creciente que se registra a lo largo de la década del sesenta entre los cineclubes y las distribuidoras y salas de cine artístico, para quienes la exhibición era un negocio y el cineclub representaba un competidor con ventajas económicas.

Esta tensión la volvemos a encontrar en una denuncia pública en las páginas de la revista contra el cine Lorraine, a propósito de la competencia entablada por la programación entre ambos espacios. Así lo expresaba un editorial de 1964, que se ilustraba con una foto del cine y este epígrafe "Frente del Lorraine cuando era Cine Arte verdadero y no obstaculizaba el desarrollo de los cineclubes":

> Hay un cine en Buenos Aires que creció al amparo y con el apoyo de los cineclubes y de los cineclubistas y que hoy proclama orgullosamente su condición de sala al servicio de la cultura cinematográfica. Pero hemos descubierto que hemos sido engañados. No es el cine Lorraine el que está al servicio de la cultura cinematográfica, sino que el Lorraine pretende que la cultura cinematográfica esté a su servicio y provecho. Ya hubo varios intentos de esta "cultural" sala para obstruir la programación de los cineclubes, pero lo que ha hecho ahora colma toda la medida y debemos salirle al paso. (…) Denunciamos el hecho: el cine Lorraine ha suscripto un contrato con la distribuidora Royal Films (otra desagradecida que olvida cómo los cineclubes le ayudaron a imponer Bergman en la Argentina) por el cual el Cineclub Núcleo y otras salas similares al Lorraine no podrán programar unos 30 títulos de su material de "stock". Estos 30 títulos incluyen gran cantidad de films de Buñuel, Bergman, Antonioni y títulos de interés artístico. (…) Esta

[394] La historia de *La terra trema* y sus exhibiciones en Argentina y Uruguay a partir de las gestiones de Núcleo para hacerse con la copia, puede leerse en detalle en Eseverri, 2011.
[395] "Artistas Unidos", *Tiempo de Cine*, 2, septiembre 1960, pág. 7.

> medida del Lorraine es inamistosa y además inútil para su negocio (muy brillante por cierto).[396]

Las razones de la inutilidad de esta medida, según se explicaba, residían en que Núcleo alquilaba al año muy pocos films de Royal, dado que su continua programación en el Lorraine les restaba interés para los socios del cineclub. Por otra parte, señalaba que los derechos de las películas de Bergman pasarían en poco tiempo a otra distribuidora, Gala, por lo que la lista se reduciría a pocos títulos. Y finalizaba con una advertencia amenazante:

> Una actitud antipática para un cineclub, cuyos socios forman parte del público del Lorraine es muy peligrosa, ya que este público puede preferir alguna otra sala, que le brinde programas similares en mejores condiciones. Núcleo dará difusión a este hecho para evitar que otros similares, perpetrados por estos "vividores" de la cultura, vuelvan a repetirse.[397]

Resulta interesante señalar cómo, en el momento en que el cine arte ya ha logrado estabilizar ciertos circuitos de exhibición que le permiten encontrar y sostener un público, aparecen estos conflictos entre entidades que en el período fundacional de la actividad habían colaborado en pos de un objetivo común: difundir el cine artístico. Como lo mencionamos en el capítulo 3, la gran afluencia de espectadores que tenían los cines de Alberto Kipnis en la avenida Corrientes, en la década del sesenta, fue señalada como una de las causas del debilitamiento del movimiento de cineclubes en la ciudad de Buenos Aires. El mismo empresario se hacía eco del tema en una entrevista de 1966:

> Lamentablemente, es verdad; pero no tenemos la culpa. Fíjese que Núcleo, el único que queda, nació en nuestra sala con apenas 100 socios y se retiró con 1.500. Lo que anuló a los cineclubes fue la falta de continuidad en la proyección de ciclos y, más todavía, la falta de horarios adecuados: ellos daban una sola película, un solo día, a una sola hora, y no todos se podían acomodar a esa situación".[398]

Como hemos visto, los vínculos entre cineclubes y salas de cine arte habían sido sostenidos y constantes. Con la consigna común de considerar al cine como un lenguaje artístico, compartieron fundadores, programaciones, textos, espacios y públicos, en una misma geografía urbana. Pero, pese a coincidir en la cinefilia como *estructura de sentimiento*, estas relaciones iniciales de colaboración evolucionaron hacia otras que no pudieron obviar la

---

[396] "La cultura cinematográfica al servicio del Lorraine", *Tiempo de Cine*, 17, marzo-abril 1964, pág. 3.
[397] Idem.
[398] Según el semanario *Confirmado*, en 1965 el Lorraine realizó 1.822 funciones en su sala de 340 butacas; se exhibieron 315 películas de once países, para un público integrado por 360.000 personas. Allí Kipnis afirma que tiene una asistencia promedio diaria de mil espectadores. Kipnis, A. Entrevista. "Los baños hablan", *Confirmado*, Buenos Aires, 19/05/1966, pág. 76, disponible en línea en http://www.magicasruinas.com.ar/revistero/argentina/kipnis-lorraine.htm (acceso 07/01/2019).

competencia. Las diferencias en el modelo de sostenimiento económico, las posibilidades de contar con películas mediante acuerdos con distribuidoras y la disputa por la misma franja de público generaron cortocircuitos que fueron expuestos con tono airado en las páginas de las revistas de los cineclubes. Así, retomando la perspectiva de Williams ([1977]1997), podemos ver cómo los circuitos de exhibición que habían surgido como alternativa a la hegemonía del mercado de estrenos se bifurcaron hasta conformar distintas posiciones en función de sus posibilidades de dar lugar a lo emergente, en el marco de la renovación cinematográfica del periodo.

Por otra parte, desde la mirada de Bourdieu ([1967] 2003), podemos también considerar los modos en que el campo de la exhibición de cine artístico se configuró como un sistema de posiciones móviles (dominantes, periféricas), definidas en función de intereses y estrategias que apuntaron a disputar los lugares hegemónicos. Opuestos por definición al circuito de exhibición comercial, salas de cine arte y cineclubes entablaron una competencia que incluyó la apelación a la potestad de consagración propia de la crítica. En ese sentido, las salas contaban con la ventaja de ofrecer una programación ya aceptada dentro del canon del cine arte y organizada en horarios diversos. Mientras que los cineclubes tenían a su favor el funcionamiento mediante el sistema de socios y la capacidad de incidencia de sus órganos editoriales, desde los cuales ejercían presión públicamente. En el caso de Núcleo, como hemos visto, la revista *Tiempo de Cine* era un ariete desde el cual exponían y desafiaban las maniobras realizadas por distribuidores y empresarios de salas. Como sostiene Bourdieu, la autoridad que porta la voz de la crítica tiene la potestad de otorgar legitimidad. O, llegado el caso, quitarla.

En ese marco, Núcleo consideró una conquista para el movimiento cineclubístico el apoyo estatal plasmado en la Resolución 903/63 del INC, en la que se reconocía que las actividades de sus asociaciones estaban "encaminadas a la difusión y extensión cultural cinematográfica, siendo sus exhibiciones privadas y sin propósito comercial y reservadas para mayores de 18 años", a partir de lo cual se invocaba el espíritu de la ley de cine en lo relativo a facilitar el acceso al material. La norma habilitaba a los cineclubes de actividad pública y notoria a disponer de material fílmico siempre que certificaran que se usaría en forma exclusiva para asociados mayores de edad y por fuera de toda actividad comercial. Y a distribuidores, productores o cualquiera que dispusiera legalmente de material, a facilitarlo a las entidades aunque careciera de la "calificación educacional".[399]

[399] "Una conquista para el movimiento cineclubístico", *Tiempo de Cine*, 16, octubre-noviembre 1963, pág. 63.

3.2 Un actor clave en redes locales e internacionales

Adicionalmente a la organización de proyecciones, Núcleo fue un actor central de la actividad asociativa del movimiento cineclubista tanto a nivel nacional como internacional. Como parte de sus vínculos internacionales, el cineclub participó, representado por José Agustín Mahieu, del Primer Encuentro Sudamericano de Cineclubes, promovido por el Consejo Nacional de Cine Clubs de Brasil con la colaboración de la Federación Gaúcha de Cine Clubs. El encuentro se realizó en julio de 1963 en Porto Alegre con entidades de Brasil, Argentina, Venezuela y Uruguay. Durante su transcurso se proyectaron films producidos en los países participantes, como *Los inundados,* de Fernando Birri, *Dar la cara,* de José Martínez Suárez y *Berni y el suburbio,* de A. Barbera por la Argentina.

Las entidades reunidas produjeron un documento en el cual propusieron establecer una secretaría general de la Federación Internacional de Cine Clubes con sede en San Pablo, Brasil, a cargo de Carlos Vieira, como un modo de mejorar las relaciones entre las asociaciones latinoamericanas y la entidad internacional. También decidieron convocar a un segundo encuentro en Montevideo, establecer un sistema de intercambio de películas y publicaciones por intermedio de las Federaciones y cineclubes de cada país.[400] Por otra parte, *Vidas secas,* de Nelson Pereira dos Santos, fue presentada en Buenos Aires en el Primer Encuentro Argentino-Brasileño de Cortometrajistas.

Sammaritano también movió sus influencias para lograr la participación de producciones locales consideradas valiosas en festivales, como lo muestra el caso de la 5ª Muestra del Film Etnográfico y Sociológico de Florencia en 1964, cuando logró que se invitara a films de Mabel Itzcovich, Oscar Kantor, Pedro Stocki, Alberto Fisherman, Domingo Di Núbila y Dino Minniti.[401] En Núcleo también se prestaba sostenida atención a las actividades del Instituto Cinematográfico de la Universidad de Buenos Aires (ICUBA), miembro organizador en el país de la Cinemateca Científica Internacional, creada por la Asociación Internacional de Cine Científico de Bélgica, que reunía a 26 países.

A lo largo de la década, Núcleo tuvo un papel activo en las redes y asociaciones del cineclubismo local. Compartió la Asociación de Cineclubes de Buenos Aires con Gente de Cine y otras entidades del conurbano con las que solía emitir comunicados conjuntos. En 1965, participó del Primer Congreso Nacional de Cine Clubes en Necochea e integró la

[400] "Noticias", *Tiempo de Cine,* 16, octubre-noviembre 1963, pág. 61.
[401] Idem.

comisión directiva de la nueva Federación Argentina de Cine Clubes que nació en el marco de ese evento, como lo hemos analizado previamente.

Por otra parte, es de destacar que la Cinemateca Argentina –estrechamente relacionada con Gente de Cine– solía ocupar las contratapas de *Tiempo de Cine* con anuncios en los que informaba sobre los clásicos del cine universal agregados a su catálogo e invitaba a cineclubes y entidades culturales a solicitar información y asesoramiento en cuanto a la provisión de cortometrajes y fragmentos de films para ilustrar conferencias o programas de estudios.

Al cumplirse 15 años de la creación de la Cinemateca, la revista de Núcleo publicó una breve historia de la misma, señalando que para poder mantener y acrecentar sus servicios –que se cumplían en forma precaria, sin un lugar adecuado ni personal suficiente y falta de medios para conservar su archivo y hacer nuevas adquisiciones–, la entidad había solicitado la colaboración de la prensa especializada para hacer conocer su función: "En todos los países el funcionamiento de las cinematecas cuenta con el apoyo estatal, directo o indirecto, según su régimen político, en virtud de la trascendencia cultural y artística que para esos gobiernos tiene la labor que ellas efectúan". Y reclamaba a las autoridades del INC que aseguraran la subsistencia de la institución que "desde 1949 es la única que viene cumpliendo una función permanente y de reconocido prestigio internacional".[402]

Si consideramos el rol de Núcleo en la década del sesenta desde el concepto de "mundos del arte" de Becker (1982) podemos comprender las distintas formas en las que promovió la cooperación entre entidades, para lograr los propósitos de las redes cinéfilas a nivel nacional e internacional, poniendo los objetivos comunes por delante de posibles conflictos, competencias y egos personales.

Conclusiones

La coyuntura política abierta con el golpe militar de 1955 fue aprovechada por quienes venían cuestionando la política cinematográfica del peronismo por razones ideológicas, artísticas y económicas, que vieron entonces la oportunidad de participar en las discusiones que produjeron una nueva ley de cine en 1957, con el apoyo de todos los sectores de la actividad, incluyendo a la prensa y el cineclubismo. En el otro extremo de la década, el golpe militar de 1966 significó por el contrario la clausura de las expectativas modernizadoras para dar lugar a un período signado por el conservadurismo tradicionalista y el recrudecimiento de

[402] "Noticias", *Tiempo de Cine*, 16, octubre-noviembre 1963, pág. 61-62.

la represión. En el campo cinematográfico, la preocupación por la censura fue constante y se intensificó a partir de las normas dictadas desde 1963 en adelante.

Durante este período Núcleo se convirtió en la entidad central de la cinefilia porteña, en articulación con otras del país y el exterior, reemplazando hacia mitad de los sesenta a Gente de Cine (ya fusionado con la Cinemateca). Este desplazamiento del cineclub de la época peronista, con sus críticas veladas hacia la cinematografía local y las limitaciones para acceder al cine extranjero, a otro más acorde a una época de apertura cultural –aunque con la censura como amenaza permanente–, se dio de forma paulatina, dado que muchos cinéfilos frecuentaron ambos espacios simultáneamente –junto con otros disponibles– con el objetivo de ver todo el cine que fuera posible.

Los realizadores jóvenes que surgieron en ese periodo tuvieron que lidiar con los representantes del cine industrial, la animadversión del sector de la exhibición, la censura estatal y la indiferencia del gran público. Pero contaron con el sostén y apoyo del cineclubismo y un sector de la crítica nacional, y en ocasiones internacional, que los acompañó y observó con interés hasta convertir sus films en una suerte de mito que quedó en la historia del cine local con el nombre de Generación del sesenta.

En este camino, no solo los cineclubes y sus revistas se interesaron por lo que los nuevos cines tenían para decir sobre las transformaciones políticas, sociales y culturales de la época. También los formatos innovadores del periodismo cultural y de actualidad les dieron un lugar protagónico. El marco nacional se expandió hasta volverse tercermundista e incluir a la cinematografía en el conjunto de cambios significativos registrados en el plano de las artes.

Paula Félix Didier (2003) discute la sentencia acerca del supuesto fracaso de los directores que se opusieron frontalmente al cine de los estudios; señala que, por el contrario, los cineastas de los años sesenta lograron hacer películas propias y de manera independiente, utilizando al cine como vehículo de expresión personal, contra la censura sistemática, la dependencia del Estado, los golpes militares, los distribuidores y las cifras medias de espectadores. Por estas razones considera que en verdad triunfaron, aunque la mayoría haya tenido carreras breves y discontinuas que se desarrollaron en el terreno del cortometraje y la publicidad, y no hayan podido cambiar las estructuras de producción y exhibición industriales.

Lo cierto es que la renovación cinematográfica no se produjo en el seno de la industria sino que provino del ambiente de los cineclubes y espacios de formación vocacional no académicos, que introdujeron a los jóvenes interesados en la práctica cinematográfica en la historia y la teoría del cine, funcionando como una guía intelectual. Así, no solo formaron

espectadores sino que extendieron su labor pedagógica al campo de la producción y fueron fundamentales como centros de circulación.

> Intelectuales, psicoanalistas, gente joven y politizada, aspirantes a realizadores, escritores, poetas, periodistas y académicos se congregaban en las funciones semanales de Núcleo para luego prolongarlas en los bares y restoranes aledaños. Esas noches de discusión y análisis contribuyeron a forjar alianzas y amistades estratégicas para la renovación del cine. (Félix-Didier, 2003: 13)

Proponer una nominación, pensar en términos de generaciones y buscar un reconocimiento colectivo y público a esa operación, son, como señala Bourdieu, tareas propias de la crítica. En este marco, la labor de Núcleo en el apoyo y difusión del nuevo cine resultó primordial; de hecho, buena parte de las citas y testimonios del libro ya clásico de Simón Feldman sobre el período provienen de notas extraídas de su revista *Tiempo de Cine*. En el último capítulo de esta tesis analizaremos específicamente la publicación editada por el cineclub Núcleo, de presencia sostenida y protagonismo clave durante la primera mitad de la década del sesenta, y veremos desplegarse en sus páginas las características y tensiones del campo cinematográfico de la época, junto con la conformación de un nuevo tipo de crítica.

CAPÍTULO 7

TIEMPO DE CINE: LA REVISTA (1960-1965/1968)

Introducción

En este último capítulo nos centraremos en la revista del cineclub Núcleo, *Tiempo de Cine*, editada regularmente entre 1960 y 1963, con apariciones más esporádicas en 1964 y 1965, y un intento de regreso en 1968 con un único número cuya continuidad no prosperó: en total, se hicieron 23 números, algunos de ellos dobles. Se trata de una publicación que dejó una importante huella en la cultura cinematográfica de la Argentina y América Latina. En el recorrido que proponemos en esta tesis representa un punto de llegada y a la vez tiende puentes hacia el devenir posterior.

En los sesenta, la apertura cultural y la vitalidad de los movimientos y grupos juveniles produjeron, entre muchas otras cosas, un incremento del interés por el cine como instrumento de experimentación, expresión, reflexión y, hacia el final del período, liberación. Se trata de un período, como vimos en el capítulo anterior, atravesado por la inestabilidad política, la modernización cultural, la renovación de las formas artísticas, la consolidación de un nuevo público para los productos simbólicos y el surgimiento de nuevas formas de circulación y consumo de los mismos. En ese contexto, la crítica cinematográfica abundó en intervenciones político-culturales, acentuando la tendencia esbozada en los últimos números de *Gente de Cine*.

> A un cine nuevo correspondió una crítica nueva que se concibió como herramienta de análisis, conocimiento y producción ideológica. El crítico de cine pasó a ser un especialista, poseedor de un saber autónomo y un lenguaje específico. Como nunca antes, y probablemente como nunca después, la crítica fue formadora de opinión, terreno de discusión y participante activa en las transformaciones del medio cinematográfico nacional. (Félix-Didier, 2003: 238)

Nuevos cines y nueva crítica se posicionaron como aliados en el campo cinematográfico de los sesenta, dando una pelea común por desafiar el canon establecido, tanto a nivel estético como en los modos de producción de los films. Para esta tarea se apoyaron inicialmente en modelos europeos:

> Al nuevo cine correspondió una renovación de la crítica que siguió en gran parte las pautas marcadas por André Bazin y la "política de los autores" de la revista francesa *Cahiers du Cinéma*. De ese modo, las reseñas de films y los libros sobre la historia de nuestro cine traducen una mirada común que traslada, a veces mecánicamente, los conceptos de dicha política al desarrollo de nuestra cinematografía, juzgándola con parámetros similares. Ciertos directores formados en el seno de la industria, en consecuencia, nunca alcanzaron ante los ojos de estos críticos la estima que sí manifestaron por los directores "independientes" o noveles. (Félix-Didier, 2003: 15)

De todos modos es preciso señalar que, pese a las ineludibles referencias a las revistas europeas, las publicaciones locales tuvieron su propia impronta y no se ciñeron automáticamente a filias y fobias importadas de una única procedencia. El interés por los nuevos cines europeos y latinoamericanos, así como por los provenientes de geografías lejanas como África y Asia, la predilección por lo independiente, el rechazo a lo comercial y a los productos de entretenimiento fueron los rasgos que definieron el tono de los emprendimientos editoriales.

La prensa cinematográfica –como un subgénero del periodismo cultural– abrazó la tradición de la crítica como aquella actividad que encuentra en su objeto significados nuevos, para producir un sistema que permite categorizar y establecer relaciones, sin complacencias. Entre estas publicaciones, *Tiempo de Cine* fue la que alcanzó mayor repercusión y permanencia. Desde sus páginas se definió claramente que el cine relevante era aquel que podía inscribirse en el campo del arte y se acompañó el desarrollo de los directores independientes y las nuevas promesas del cine nacional, aunque también se prestó atención a sus expresiones industriales, siempre desde una perspectiva muy crítica. Sus intervenciones excedieron con creces los límites de la crítica cinematográfica, ya que la revista editorializó permanentemente sobre política cultural y cuestionó con dureza los avances de la censura.

Para analizarla en profundidad, en primer lugar presentaremos a los integrantes del consejo directivo, colaboradores y corresponsales, relevando sus antecedentes y trayectorias, buscando puntos de contacto con otros integrantes del campo de la crítica cinematográfica de la época. Continuaremos con la descripción de la revista, su formato, estilo y secciones, junto con el abordaje detallado de sus líneas editoriales. Y nos interesaremos por los vínculos y diálogos que estableció con otras publicaciones contemporáneas, en un momento en el cual los nuevos cines ampliaron el repertorio considerado de calidad desde criterios estéticos pero también políticos y sociales. Por último, analizaremos las razones que llevaron a la clausura

del proyecto editorial, de modo paralelo a los sucesos político-culturales que tuvieron lugar en el país y la región durante la segunda mitad de los años sesenta.[403]

1. El equipo editorial

Tiempo de Cine era una revista en la que "nadie cobraba nada", financiada por las actividades del cineclub y por relaciones personales de sus responsables, cuya redacción funcionaba en la casa de Salvador Sammaritano (Kozak, 2013). El Consejo Directivo estuvo conformado inicialmente por Sammaritano, José Agustín Mahieu, Héctor V. Vena y Víctor Iturralde[404] –éste último, a partir del Nº6, dejó de integrar el cuerpo directivo para permanecer como colaborador–. Desde el N°14 en adelante figuraron como directores solamente Sammaritano y Vena, mientras que Mahieu pasó a ser colaborador permanente. En el 18-19 solo apareció Vena como director, pero en el 20-21 volvió a funcionar en dupla con Sammaritano. A ellos se sumó Antonio A. Salgado como secretario de Redacción, a partir del Nº12, acompañado en esa tarea por Franco Mogni, solo en el Nº13, que luego pasó a engrosar el grupo de colaboradores. En el número doble 22-23 que se publicó tres años más tarde, en 1968, Sammaritano y Vena figuraron como directores; Salgado, como jefe de redacción; y Daniel Mario López y Alberto Ojam, como secretarios de redacción.

En los primeros números Carlos Burone, Edgardo Cozarinsky y Mabel Itzcovich integraron, junto con el Consejo Directivo, el cuerpo crítico estable. A partir del Nº4 se pasó a utilizar la frase "colaboran en este número" y Burone fue reemplazado por Tomás Eloy Martínez. Luego se irían listando los colaboradores que participaban en cada edición, hasta el Nº14-15 donde apareció un cuerpo de colaboradores permanentes que integraron, sucesivamente, Mahieu, Jorge Miguel Couselo, Fernando Penelas, Ernesto Schoó, Alberto Ojam (h), Jorge L. Codari, Italo A. Manzi, Ernesto C. Pérez, Homero Alsina Thevenet y Jorge Bedoya.

El diagramador de los dos primeros números fue el artista plástico Rogelio Polesello (socio de Núcleo) –luego reemplazado por el propio Sammaritano–. Julio Telles, Carlos Gdansky Orgambide, Eduardo Goldstein, Jorge García y Pedro Roth figuraron como fotógrafos a lo largo de los distintos números, aunque también se utilizaron los archivos

[403] Hemos analizado la revista *Tiempo de Cine* en algunos trabajos previos que tomamos como punto de partida; Broitman, 2014 a y b; 2016; Broitman y Samela, [1993]2016. También tomamos aportes de otras investigaciones que la han abordado como objeto de estudio: Félix-Didier, 2003; Kozak, 2013; Oubiña, 2014 y 2016.

[404] La trayectoria de Iturralde ya fue desarrollada en el capítulo 5 de modo que no lo incorporamos en esta sección.

fotográficos de la Cinemateca Argentina y el cineclub Núcleo. Quino acompañó con sus dibujos humorísticos toda la trayectoria de la revista, mientras que Benicio Nuñez hizo las viñetas. Juan Carlos Bosetti figuraba en el staff como distribuidor y traductor, aunque también asistía a Vena en la confección del "Fichero de reposiciones y estrenos". El representante estable en Uruguay fue Walter Achúgar.

En esta sección –como lo hemos hecho previamente con *Gente de Cine*– proponemos recorrer las trayectorias de los responsables de la revista y sus colaboradores destacados, poniendo énfasis en el período de las décadas del cincuenta y sesenta –que es el que nos ocupa– y sumando datos sobre sus intervenciones previas y posteriores que resulten relevantes.

1.1 Salvador Sammaritano: el fundador

Salvador Sammaritano (1930-2008) fue fundador del cineclub Núcleo y como tal, pilar fundamental del grupo editor de *Tiempo de Cine*. Como periodista, era figura conocida en los festivales internacionales y cubrió la entrega de los premios Oscar; fue también profesor de historia del cine en la Universidad del Litoral y varias generaciones de cinéfilos lo consideraron un maestro afable, melómano, que siempre estaba de buen humor.

Menos conocida es la labor de Sammaritano en la revista *Radiolandia*, como secretario general y luego jefe de redacción, revista en la que muchas veces no firmaba sus artículos pero donde realizó un aporte al periodismo de corte popular y masivo. En 1957, un muy joven Salvador comenzó a colaborar en esta publicación haciendo críticas de estrenos y entrevistas a actores y actrices. Con el tiempo fue ascendiendo hasta conformar el Consejo de Redacción de las editoriales de Julio Korn, donde se mantuvo hasta 1983.[405] Incluso, llegó a escribir en *Vosotras* y en *Claudia*, revistas de "quehaceres femeninos", en las que utilizaba el seudónimo de Alejandro (por su hijo) Rocco (su apellido materno) (Gorodischer, 2017). Vemos aquí repetirse una matriz por la cual los cineclubistas tenían una "doble vida" como

[405] A partir de 1983, Sammaritano incursionó en la televisión pública, entonces ATC, con el programa *Cineclub*, que se extendió por varias temporadas y fue clave en la formación de una nueva generación de cinéfilos. En 1987 recibió el premio Konex al periodismo y en 2002, el Cóndor de Plata a la trayectoria de la Asociación de Cronistas Cinematográficos. Con la vuelta de la democracia, además, se sumó a la función pública: en 1984 –al tiempo que asumía la presidencia de la revivida Federación Argentina de Cineclubes– se convirtió en asesor de Manuel Antín, nombrado director del Instituto Nacional de Cine durante el gobierno de Raúl Alfonsín. Cuando llegó al gobierno Carlos Menem, en 1989, asumió la conducción del organismo René Mugica, amigo personal suyo; seguido más tarde por Octavio Getino, a quien consideraba un gran teórico del cine latinoamericano. Al momento de realizar la entrevista que se glosa en este trabajo, en 1993, Sammaritano cumplía funciones en el área de Prensa del INC. Luego fue vicedirector del INCAA durante la gestión de Antonio Ottone y llegó a dirigir la Escuela de Cine del Instituto, ENERC, en el 2000.

periodistas en medios masivos, del mismo modo que sucedía con el caso de Roland en el diario *Crítica*.

Cuando tuvimos ocasión de entrevistarlo, definió a un buen crítico como "aquél que sabe de historia del cine, concurre a los ciclos de revisión, conoce historia del teatro, apreciación musical, historia social y literatura. De esta manera puede apreciar las fuentes de las que provienen las películas". Así, enumerando una serie de características que lo pintaban cabalmente, diferenciaba al crítico del comentarista que dice "me gustó o no me gustó". Y a modo de comentario sobre la crítica en los años noventa agregó: "Las revistas de cine tiene que ser para aprender. Yo leo para aprender. Hay quienes están orgullosos de su ignorancia" (Broitman y Samela, 1993a).

Su intención al editar la revista era principalmente señalar la decadencia del cine oficial y comercial cuestionando su anquilosamiento y superficialidad:

> Nos hicimos eco del reclamo de un cambio generacional en materia cinematográfica, Desde *Tiempo de Cine* planteamos la necesidad de una modernización del hecho cinematográfico, para lo cual pusimos la mirada en los jóvenes realizadores independientes (…). También hacíamos un profundo análisis del nuevo cine europeo, principalmente la *Nouvelle Vague* francesa y el neorrealismo italiano. (…) A mí me enorgulleció cuando Guido Aristarco, uno de los críticos más severos y ortodoxos del cine, escribió que era la mejor revista de cine de habla castellana.[406]

Sammaritano también se ocupaba por marcar algo que distinguió a la publicación al señalar que, en sus constantes cuestionamientos al Instituto por las irregularidades y la sistemática relegación de los nuevos directores, *Tiempo de Cine* se constituyó en un órgano de presión y repudio a las constantes violaciones de la libertad de expresión que decretó la censura de esos años.[407]

En 1977 Sammaritano escribió en la guía publicada anualmente por *El Heraldo*, en su triple calidad de presidente del cineclub Núcleo, prosecretario de redacción de *Radiolandia* y miembro del Comité Directivo de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la República Argentina. En ese momento, veinte años después de la fundación de Núcleo, ocupaba un lugar central en el campo de la difusión y la crítica cinematográficas. En ese texto intentaba desarmar la idea de que el cineclub fuera un espacio de elite enfrentado al cine comercial, comenzando por su propio doble perfil –algo que hemos visto no era inusual– de cineclubista y redactor de una de revista de espectáculos de definido estilo popular. Para él, se

---

[406] Pécora, Mariane. "Salvador Sammaritano: pasión por el cine", periódico *VAS Buenos Aires*, 30/05/2005. Recuperado https://www.periodicovas.com/salvador-sammaritano-pasion-por-el-cine/ (acceso 22/10/2019).
[407] Idem.

trataba de un prejuicio que durante mucho tiempo había perjudicado las relaciones entre cineclubes y los actores del negocio cinematográfico, que eran claves para la provisión de películas.

> Para muchos cinematografistas (afortunadamente son cada vez menos) el socio o dirigente de un cineclub era una suerte de antipático erudito, con ínfulas intelectualoides (y barba además) que se dedicaba a destrozar sus películas en exclusivos cenáculos. El tiempo ha demostrado que la cosa no es así. El que va a un cineclub, exceptuando a los inevitables snobs, es casi siempre alguien que quiere profundamente al cine, al buen cine y que ya ha aprendido que la antinomia cine-artístico-cine comercial constituye, la mayor parte de las veces, una falsa disyuntiva. (Sammaritano, 1977: 179-180)

Defendía así el valor de los preestrenos en el ámbito del cineclub para el arranque comercial de un film y explicaba que, gracias al trabajo de estos espacios, "películas que eran veneno comercial hoy son un buen negocio para el distribuidor y el exhibidor, contribuyendo a expandir el gusto del público hacia cinematografías no comerciales". De este modo ampliaba la misión y funcionamiento del cineclub, lo reposicionaba y lo proyectaba hacia un futuro donde las cosas ya no eran como habían sido en los años cincuenta y sesenta.

1.2 José Agustín Mahieu: el historiador

José Agustín Mahieu (1924-2010) fue presentado, en el Diccionario de la Nueva Generación Argentina que comienza a publicar Sammaritano[408] en la revista a partir de 1962, como escritor, crítico de cine y figura notoria de la cultura cinematográfica, vinculado con los medios cineclubistas, miembro del consejo directivo del cineclub Núcleo y codirector de *Tiempo de Cine,* donde su firma aparecía con frecuencia al pie de los editoriales. Como crítico, en ese entonces, ya había colaborado en revistas como *Lyra, Marcha, Histonium, Letra* y *Línea* y había hecho algunas intervenciones en *Gente de Cine* en clave polémica. Fue también uno de los fundadores de *Cinedrama* y crítico de cine de la revista *Che*. Como muchos de los integrantes de Núcleo, era miembro de los consejos directivos de las asociaciones de cortometrajistas y de cronistas cinematográficos, e incursionó en la escritura de guiones.

En prácticamente el único editorial de *Tiempo de Cine* donde no se abordan problemáticas vinculadas con la coyuntura del cine nacional, Mahieu escribió sobre Marylin Monroe, a propósito de su muerte. Allí, además de manifestar su interés por el fenómeno

[408] Sammaritano, S. "Diccionario de la nueva generación argentina. Segunda parte", *Tiempo de Cine,* 10-11, agosto 1962, pág. 8-12.

sociológico y publicitario que representó para el cine, se manifestaba consternado ante su destino humano y reflexionaba sobre la condición trágica de las estrellas.[409]

Además de su extensa trayectoria en el periodismo especializado, fue autor de un ensayo sobre Bergman y dos volúmenes fundamentales para la constitución del campo de los estudios cinematográficos en la Argentina, publicados por editoriales universitarias: *Historia del cortometraje argentino* (Universidad Nacional del Litoral, 1961) y *Breve historia del cine argentino* (Eudeba, 1966). También probó suerte en la dirección, con el cortometraje *Ella vuelve desde la mañana* (1963), con María Vaner y Leonardo Favio. Más tarde integró el consejo de redacción de la revista *Cine y Medios* (1969-1971) y escribió una biografía de Leopoldo Torre Nilsson (1978).

Trabajó también en el semanario *Confirmado* y en los diarios *Clarín* y *La Opinión*, hasta que en 1978 se exilió en España. Allí continuó con su prolífica tarea de escritura en *El País, Diario 16* y *Fotogramas*, entre otros medios. Para la revista académica *Cuadernos Hispanoamericanos* realizó una gran cantidad de aportes sobre distintos autores y corrientes cinematográficas y durante 18 años dirigió la Semana Internacional de Cine de Autor en Málaga. En 1990 publicó el estudio *Panorama del cine iberoamericano*, editado por la Agencia Española de Cooperación Internacional, para el cual el cineasta español Luis García Berlanga escribió un prólogo donde hizo votos porque el trabajo contribuyera a subsanar el desconocimiento de los cineastas españoles sobre el cine que se producía del otro lado del océano:

> El excelente libro de José Agustín Mahieu –a quien los profesionales españoles debemos tantos y generosos trabajos sobre nuestro cine– supone un paso importante y riguroso para acercarnos a este territorio desconocido del que tanto hemos de aprender y en el que tanto podemos hacer, hasta llegar a enfrentar a la oferta de las empresas multinacionales, la de la gran empresa de una nación común. (Berlanga, 1990)

1.3 Héctor "Tito" Vena: el filmólogo

Héctor "Tito" Vena (¿?-1995)[410] fue uno de los dos soportes principales de Núcleo, junto con Sammaritano. Bancario de profesión, consiguió una de las primeras salas de proyección para el cineclub: el salón de la Asociación Bancaria. También acercó

[409] Mahieu, J. "Marylin Monroe", *Tiempo de Cine*, 12, diciembre 1962, pág. 3.
[410] Si bien no he podido localizar la fecha de nacimiento de Héctor Vena, en una entrevista grabada entre 1989 y 1990 para el documental *Cinéfilos a la intemperie* (Carlos García y Alfredo Slavutzky, 2005) cuenta que iba al cine con su abuelo entre los años 1927 y 1930, y que eso sucedió hasta que tuvo 5 o 6 años, por lo que podemos estimar que había nacido alrededor de 1924, como varios de sus compañeros cineclubistas.

inversionistas que resultaron fundamentales, como lo recordaba su socio en el emprendimiento, Víctor Iturralde: "La revista estaba financiada por una agencia de amigos de Tito Vena que, como trabajaba en el Banco Central, tenía amigos con fábricas y otros que eran comerciantes" (Broitman y Samela, 1993b).

Su especialidad era la investigación y en *Tiempo de Cine* tenía a cargo el muy extenso "Fichero de estrenos y reposiciones con algunas notas críticas", así como las completas filmografías de las distintas figuras nacionales e internacionales entrevistadas para las distintas ediciones. También se ocupaba de la sección anual de obituarios, "Los que se fueron" y de "Biógrafo", donde rescataba notas y publicidades de viejas revistas nacionales como *Excelsior*.

José Martínez Suárez, uno de los protagonistas del nuevo cine argentino, recordaba que, en la dispersión de la época, el cineclub Núcleo fue un espacio que los unió como generación. Y así definía a Tito Vena:

> Ese era el momento del enfrentamiento entre la *Nouvelle Vague* francesa y el neorrealismo italiano. Y fueron claras las posiciones que tomaron los grupos de directores argentinos. El que mejor definió, a mi criterio, y puso un lema para entender el combate entre los antonionistas y los neorrealistas fue Tito Vena, cuando dijo: "si a todos los personajes de las películas de Antonioni les dieran un pico y una pala durante el día para que trabajaran en un camino, a la noche no tendrían los problemas que se ven en sus películas". La dijo hace ya 50 años y la sigo recordando. La frase puede considerarse grosera, pero si le quitamos las aristas que pudieran herir, es una síntesis perfecta.[411]

Vena participó dando su testimonio en el documental *Cinéfilos a la intemperie* (C. García y A. Slavutzky, 2005).[412] Esta película se propuso documentar el estado de la cinefilia argentina hacia fines del siglo XX, a partir del registro de testimonios grabados entre 1989 y 1990. En su intervención, lejos de todo europeísmo, Vena recuerda que su entusiasmo empezó con las comedias americanas y destaca que el cine norteamericano formó a toda la gente de su edad. De los directores argentinos valora a Leopoldo Torres Ríos, Manuel Romero y Leonardo Favio.

También da cuenta de su pasión por los datos: "A partir del año 44 empecé a anotar todo lo que yo veía en un cuaderno, con los datos que tenía. Fichaba todo lo que se estrenaba

---

411 Gerschuny, H. (2013). "Diga, maestro", *Haciendo Cine*, disponible en http://www.haciendocine.com.ar/node/41406 (acceso 25/10/2019).

412 Derecho viejo Producciones [Raro VHS] (2011, julio 3). Carlos García y Alfredo Slavutzky (2005) *Cinéfilos a la intemperie (parte 1).* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=5rKO-Swbcts. *Cinéfilos a la intemperie (parte 2).* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=pixHs9YK998.

por año y director". En esa entrevista comparte el proyecto, que define como quimérico, de editar un libro con toda la información correspondiente a las películas estrenadas en la Argentina desde la aparición del cine sonoro, del que ya había completado los años 1929, 1930 y 1931, pese a su escepticismo en cuanto a la posibilidad de publicación efectiva. Con el tiempo se había convertido en una suerte de memoria archivística del cine, por lo que recibía llamados constantes con consultas acerca de la existencia de copias de las más diversas películas y sus datos. Así lo señalaba en los noventa su antiguo compañero Víctor Iturralde:

> Tomar un director y hacer fichas filmográficas completas, exhaustivas. El que lo hace en este momento es Tito Vena, con Fernando Peña, en el programa del cineclub Núcleo. Vena tiene una pieza entera llena de ficheros, que tiene todas las películas por orden alfabético. Si descubre que alguien hizo la decoración de tal película, por ejemplo, le manda la información a otro que tiene un archivo como él en Roma o en París, la colección más completa del mundo. No escribe pero es una rata de biblioteca. (Broitman y Samela, 1993b)

1.4 Antonio Salgado y Franco Mogni: los secretarios de redacción

Antonio Salgado –a partir del Nº12– y Franco Mogni –solo en el Nº13– fueron los dos secretarios de redacción de la revista. Salgado era miembro del cineclub desde 1957; ingresó a *Tiempo de Cine* como corrector y luego ganó un certamen organizado por el cineclub que consistió en la redacción de una crítica sobre la película japonesa *El arpa birmana* (K. Ichikawa, 1956). Como lo ha reconstruido Máximo Eseverri (2011), estuvo entre quienes se involucraron activamente en los pormenores de la proyección en Núcleo de *La tierra tiembla,* la película de Visconti, en 1963.

Salgado comenzó su participación en la revista en el Nº8, a fines de 1961, en la sección "El ojo de la crítica", escribiendo sobre los films de Torre Nilsson de ese año y estampando su firma en numerosas críticas de esa edición. Un año después, a fines de 1962, asumió como secretario de redacción y cubrió la Tercera Muestra Internacional del Cortometraje. Con el correr de los números se ocupó muy frecuentemente de la crítica de los estrenos nacionales y a partir del Nº 13 desarrolló la subsección de críticas "De lo nuestro…", donde publicaba comentarios –casi siempre negativos– sobre films de directores pertenecientes al sector más industrial y comercial de la actividad. Al final de cada una de estas críticas solía agregar algún dato sobre la habitualmente extensa trayectoria –en su opinión, inversamente proporcional a la escasa capacidad creativa– del director en cuestión.

Su foco en el cine nacional lo llevó a protagonizar un episodio curioso a raíz de su crítica poco elogiosa de *Paula cautiva*, film con el que Fernando Ayala volvía a la dirección

luego de algunos años.[413] Ayala era uno de los directores que había sido considerado elogiosamente por la crítica en los años previos, al punto de ser señalado como uno de los padres, junto con Torre Nilsson, del nuevo cine argentino. En un reportaje posterior, realizado por Sammaritano, Ayala le respondió condescendientemente, haciendo alusión a la juventud de Salgado. También fue severo con *Circe*, la nueva película de Manuel Antín, que había sido valorado favorablemente por su debut con *La cifra impar*. Esto permite apreciar que no solo era duro con las películas que provenían del sector más comercial del cine local, sino que además mantenía alta la vara cuando tenía que escribir sobre el nuevo cine argentino.

Salgado también estuvo a cargo de las coberturas de los festivales de Mar del Plata en 1963, 1965 y 1968, y participó de las entrevistas colectivas que el equipo de Núcleo organizaba con los directores, guionistas y críticos extranjeros que visitaban la ciudad balnearia para esas ocasiones. En el número que se editó en 1968, en el efímero intento de regreso de la revista, Salgado siguió figurando como secretario de redacción y presentó la semana del cine checo, cuyas películas ocuparon buena parte de las páginas de la edición.

Franco Mogni había sido, previamente, secretario de redacción de la revista de izquierda *Che* (octubre 1960-noviembre 1961), a la que nos referimos en el capítulo anterior, en la que también participaron otros colaboradores de *Tiempo de Cine*, como José A. Mahieu y Mabel Itzcovich. En *Che*, Mogni realizó entrevistas a Fernando Birri y Fernando Ayala, y planteó la agenda de la cinefilia de la época: el cine de autor, el nuevo cine argentino, la amenaza de la censura, los problemas con el Instituto y los sectores industriales. En una ocasión realizó un incisivo reportaje a Enrique Telémaco Susini, a propósito de su desempeño en el jurado de los premios otorgados por el INC en 1960 y su encono contra el cine independiente y los realizadores jóvenes. Posteriormente encaró con Pirí Lugones –integrante del cuerpo de redacción de *Che*– un emprendimiento, la Editorial Uno, que tenía los derechos de Prensa Latina y publicó *Huracán sobre el azúcar*, de Jean Paul Sartre.

En la segunda parte de *La hora de los hornos*, la película del grupo militante Cine Liberación que Fernando Solanas y Octavio Getino filmaron entre 1966 y 1968, se incluyó un diálogo entre Franco Mogni y Rodolfo Ortega Peña sobre el rol de los intelectuales en el desarrollo de un pensamiento nacional, en el cual Mogni sostiene que el intelectual argentino de izquierda, hasta ese momento, se había mantenido al margen del pueblo, sin entender el proceso peronista y guiándose siempre por esquemas europeos. Por lo tanto, no había cumplido ningún rol coherente ni de izquierda, ni revolucionario: "El intelectual argentino de

[413] Salgado, A, "Argentin, my love, sobre *Paula cautiva", Tiempo de Cine,* 16, octubre-noviembre 1963. pág. 36.

izquierda hasta hoy ha sido un elegante, un brillante supositorio que entró en el juego del sistema, el sistema se lo tragó".[414]

En *Tiempo de Cine*, pese a que solo figuró como secretario de redacción un único número, publicó varias notas sobre las películas de Antonioni. También realizó entrevistas a directores argentinos. Su primera participación fue en el Nº12, con una larga conversación con Manuel Antín para la sección "Nuevos realizadores argentinos". Molesto con el contenido de ese reportaje, el productor de *Los venerables todos*, la película de Antín en cuestión, fue entrevistado también por Mogni en el número siguiente ejerciendo una suerte de derecho a réplica y marcando diferencias con las opiniones del director.[415] También entrevistó a Lautaro Murúa, uno de los directores del nuevo cine argentino que más polémicas generó, en un extenso reportaje que se publicó en dos números sucesivos.[416]

1.5 Críticos y colaboradores

Por las páginas de *Tiempo de Cine* pasaron gran número de colaboradores, dado que en cada edición se agregaban nuevos nombres. La cantidad de personas que firmaron en sus páginas habla de la existencia de un espacio abierto para la incorporación de nuevos integrantes y de un terreno fértil para el desarrollo de debates y polémicas. Como referimos más arriba, el primer cuerpo crítico estable estuvo integrado por Carlos Burone,[417] Edgardo Cozarinsky y Mabel Itzcovich.[418] Es interesante marcar la presencia de Burone, que había

---

[414] Testimonio en *La hora de los hornos. Parte II. Acto para la liberación* (Solanas y Getino, 1968). Cine Liberación [Mendoza 17 de octubre] (2017, noviembre 14). *La hora de los hornos.* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=EhTg0kAkT1A (01:07:52). En el documental *Cómo se hizo La hora de los hornos* (Fernando M. Peña, 2007), Solanas cuenta que desde 1964 estaban intentando armar el grupo que después fue Cine Liberación, que inicialmente estuvo compuesto, además de por Octavio Getino y otros realizadores como Humberto Ríos, Alberto Fisherman y Fernando Arce, por críticos de *Tiempo de Cine*, como Agustín Mahieu, Mabel Itzcovich y Horacio Verbistsky. Y recuerda que, mientras pensaba cómo organizar todo el material de archivo que había ido reuniendo para su proyecto, se cruzó también con Mogni, quien finalmente terminó apareciendo unos minutos en la película: "En aquel momento había un periodista muy talentoso, Franco Mogni; hablé con Franco y tuvimos muchos encuentros tratando de buscarle la vuelta, pero Franco tenía el plan de irse a Europa". Cinesur [Matías Nicolás Holgado] (2017, mayo 28). [Archivo de video]. Peña, F.M. (2007). *Cómo se hizo La hora de los hornos.* Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=fcp9BFs35bQ (29:03).

[415] Mogni, F. "Nuevos realizadores argentinos, reportaje a Manuel Antín, *Tiempo de Cine*, 12, diciembre 1962, pág. 4-7; "Un productor responde: Jorge Alberto Garber", *Tiempo de Cine, 13*, marzo 1963, pág.27-29.

[416] Mogni, F. "Reportaje a Lautaro Murúa (1ª y 2ª parte) *Tiempo de Cine*, 14-15, julio 1963, pág. 58-61; 16, octubre-noviembre 1963, pág. 57-59. Volvemos sobre esta entrevista más adelante.

[417] La trayectoria de Carlos A. Burone ya fue desarrollada en el capítulo 5.

[418] Figuraron como colaboradores de la revista: Clara Fontana, Adolfo Lavarello, Tomás Eloy Martínez, Eduardo Gómez Ortega, Guillermo Jaim, Roberto Raschella, Juan Carlos Bosetti, Domingo Di Núbila, Jorge A. Ferrando, Fernando Penelas, Oscar Yoffe, Copi, Maria E. Guido, Katy Knöpfler, Ariel Maudet (h), Carlos del Peral, Jaime Potenze, Armando Bresky, Rubén Confetti, Simón Feldman, Felix Giuliodori, Susana Lugones, Leopoldo Torres Nilsson, Josefina Olivi, Rosa Sztarkman, Ernesto Schoó, Jorge Miguel Couselo, Jorge Codari, Italo A. Manzi,

tenido una actuación protagónica en la revista *Gente de Cine*, al igual que Víctor Iturralde, como un puente que va de los cincuenta a los sesenta. También es interesante el hecho de que Burone solo formó parte de *Tiempo de Cine* durante sus primeros cinco números –expresando quizás desavenencias con la línea editorial en su segundo año–, mientras que tanto Itzcovich como Cozarinsky acompañaron toda la trayectoria de la revista.

1.5.1 Edgardo Cozarinsky: entre París, la literatura y el cine

Edgardo Cozarinsky (1939) estudió Letras en la Universidad de Buenos Aires. Frecuentó al grupo de escritores de la revista *Sur* y trabajó como secretario de Jorge Luis Borges en el Instituto de Literatura. Sus colaboraciones periodísticas en *Primera Plana* y *Panorama* lo acercaron al universo del cine:

> Fue un desafío: yo estaba acostumbrado a tener tres semanas para escribir un texto sobre un tema cualquiera. En la revista *Panorama*, en cambio, debía tener listas tres columnas sobre un tema determinado para las seis de la tarde... de ese mismo día. Fue casi como ir a la guerra. El periodismo fue para mí un lazo entre la escritura, el trabajo universitario y el cine, porque enfrentar ese desafío me dio suficiente confianza en mí mismo como para intentar hacer cine.[419]

En 1959, al cumplir veinte años, fundó junto con el crítico Alberto Tabbia la revista *Flashback*, que publicaba estudios monográficos sobre la obra de distintos directores. Para *Tiempo de Cine* escribió sobre cine sueco –el gran descubrimiento cinéfilo de la época– y realizó críticas de las películas de Bergman. Su participación fue activa durante 1960 y 1961. Luego retornó en 1965 para escribir un largo ensayo sobre Griffith.[420]

En 1974 publicó el libro *Borges y el cine*, editado por *Sur* (que fue ampliado en sucesivas reediciones en 1978 y 2002). Ese año también comenzó su exilio en París (aunque se ha preocupado por aclarar que no fue un exiliado político) y dejó el periodismo para dedicarse alternadamente a literatura y la realización cinematográfica.[421]

Ernesto Perez, Jorge Andrés, Jorge Bedoya, Florencio Escardó, Eva Giberti, Edgardo Iscaro, Víctor Méndez, Juan Carlos Alvarez, Nelly Botú, Antonio Cucurullo, Horacio Verbitsky, Oscar Garaycochea, Moisés Levy, Daniel Nelson Salzano y Juan Carlos Frugone.

[419] Baron Supervielle, O. "Cozarinsky, el desafío de filmar", *La Nación*, 20/10/1999. Recuperado de https://www.lanacion.com.ar/cultura/cozarinsky-el-desafio-de-filmar-nid214572 (acceso 26/10/2019).

[420] Cozarinsky, E. "Permanencia de Griffith, notas sobre una tradición viva", *Tiempo de Cine*, 18-19, marzo 1965, pág. 6-12.

[421] Con la vuelta de la democracia, Cozarinsky regresó esporádicamente a Buenos Aires y comenzó a vivir entre la Argentina y Francia. Como eventos destacados en lo que a esta tesis se refiere, podemos señalar que en 2004 recibió el Premio Cóndor a la trayectoria de la Asociación Argentina de Críticos de Cine y en 2006 publicó su libro *Palacios plebeyos*, referido a las viejas salas cinematográficas.

> Después de irme a Francia, conseguí con los años una especie de equilibrio entre la escritura y el cine. Porque ambas actividades corresponden a dos aspectos contradictorios que existen en mí. Tengo la impresión de ser un poco monje y un poco guerrero. Por un lado, me gusta mucho estar solo, escuchar música, leer, escribir, estar atento a lo que hay dentro de mí mismo. Por otro, me atrae todo eso que implica el trabajo cinematográfico: estar rodeado de gente, tener que pelear, seducir, tratar de organizar todo. Al darle el gusto a cada una de esas facetas de mi personalidad, puedo vivir una especie de esquizofrenia controlada.[422]

Entre sus muchos films podemos señalar, en el marco de esta semblanza, los documentales *Citizen Langlois* (1994), sobre el fundador de la cinemateca francesa y figura clave de la cinefilia en los años cincuenta y sesenta,[423] y *Le cinéma de Cahiers* (2000). Este último es un film sobre los cincuenta años de la revista francesa fundada por André Bazin, clave en la conformación de la cultura cinematográfica de la segunda mitad del siglo XX, a la que presenta en sus virajes estéticos e ideológicos como una suerte de reflejo de la vida intelectual francesa en ese lapso.

Cuando fue entrevistado para el ya mencionado documental *Cinéfilos a la intemperie*, a fines de la década del ochenta, Cozarinsky dio algunas pistas que permiten asomarse a su concepción de la crítica. Y también al porqué de su abandono posterior del periodismo cinematográfico:

> El cinéfilo es un obsesivo, tiene una actitud de coleccionista visual, archiva datos, hace cruces. El texto que puede transmitir el amor por el cine es un texto literario, no un texto crítico, es un texto tal vez pasional, autobiográfico. A través del texto crítico se pueden articular esas vivencias dándoles una organización intelectual. El cine fue, para la gente de mi edad, algo que no existe más hoy; es el último momento de sacralización de la imagen. (…) El cine era el acceso a cosas que no tenía la vida cotidiana fuera de la pantalla. La banalización del mundo a través de la televisión hace que hoy todo el mundo viva con imágenes por todas partes, no hay sorpresa.[424]

1.5.2 Mabel Itzcovich: palabra de mujer y cines del Este

Como Sammaritano se ocupó de señalar, al incluirla en su "Diccionario de la Nueva Generación Argentina" publicado en *Tiempo de Cine*, Mabel Itzcovich (1927-2004) había

---

[422] Barón Supervielle, O. op.cit.

[423] Cinématèque Francaise, Canal +, Institut National de l'Audiovisuel, Les films d'ici [Guilherme] (2081, mayo 17). [Archivo de video] Cozarinsky, E. (1994) *Citizen Langlois.* Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=mGII7WI7KMA

[424] Derecho viejo Producciones [Raro VHS] (2011, julio 3). Carlos García y Alfredo Slavutzky (2005) *Cinéfilos a la intemperie (parte 1).* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=5rKO-Swbcts. *Cinéfilos a la intemperie (parte 2).* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=pixHs9YK998.

cursado estudios en el IDHEC de París y tuvo una vasta actuación en el ambiente de la cultura cinematográfica, desempeñando distintos roles. Junto con Simón Feldman, también estudiante del IDHEC, que sería su marido, fundaron el Seminario de Cine de Buenos Aires y editaron la revista *Cuadernos de Cine.* En 1955 Itzcovich creó la colección Estudios Cinematográficos de la editorial Losange, que publicó títulos como *La historia del cine,* de Georges Sadoul, *La pantalla diabólica,* de Lotte Eisner y *Los monstruos sagrados de Hollywood,* de Calki.

Participó de la Asociación de Realizadores de Cortometrajes –como directora de cortos y mediometrajes documentales– y de la Asociación de Cronistas Cinematográficos. Entre 1960 y 1961 compartió con José Agustín Mahieu la sección de crítica de la revista *Che,* donde también se publicitó la aparición de su libro *Cine polaco,* como primera colección editada por una sala cinematográfica con el sello Ediciones Lorraine. Fue la única mujer que integró el primer cuerpo crítico estable de *Tiempo de Cine* desde sus comienzos y una de las muy pocas que se mantuvo como colaboradora a lo largo de toda la trayectoria de la revista escribiendo frecuentemente sobre los cines de Europa del Este, con predilección por el polaco. También realizaba reportajes, como el que le hizo a David Stivel en el primer número, a propósito de la televisión, o al director Vicente Minnelli, en ocasión de su presencia en el festival de Mar del Plata.[425] Además de su participación en *Tiempo de Cine,* colaboró en la contemporánea revista *Cinecrítica* y en la segunda mitad de los sesenta fue redactora jefa de la revista *Extra.* Durante la dictadura militar estuvo exiliada en Italia.[426]

1.5.3 Los corresponsales

Siguiendo la línea de *Gente de Cine,* esta revista contaba también con un nutrido cuerpo de corresponsales en el exterior, que aparecían firmando sus notas como "Cartas" desde su lugar de origen o residencia. Adicionalmente, algunos de ellos escribían notas de fondo y eran habitués del Festival de Mar del Plata. La producción latinoamericana, el cine independiente de los Estados Unidos, las nuevas cinematografías que surgían en ese momento en Polonia o la Unión Soviética y la renovación de los circuitos tradicionales del cine mundial como Italia, Francia, Alemania y España, así como la cobertura de sus principales festivales,

[425] Itzcovich, M. "TV, creación y/o información. Reportaje a David Stivel", *Tiempo de Cine,* 1, agosto 1960, pág. 36-37. Itzcovich, M; Mahieu, J y Sammaritano, S. "Reportaje a Vicente Minnelli", *Tiempo de Cine,* 17, marzo-abril 1964, pág.55-58.

[426] Una de sus dos hijas, Laura Feldman, fue secuestrada durante la última dictadura militar (1976-1983) y está desaparecida. A su regreso a la Argentina, en 1984, continuó ejerciendo la crítica, en este caso teatral, en distintos medios gráficos como *Página 12, Sur* y *Clarín.*

llegaban a *Tiempo de Cine* a través de prestigiosas firmas. Algunos de estos colaboradores traspasaron los límites de la corresponsalía y se incorporaron con diversas modalidades al staff de la revista, como fueron los casos de Guido Aristarco, Emir Rodríguez Monegal y Homero Alsina Thevenet.

Algunos de estos corresponsales ya lo habían sido de *Gente de Cine*. Otros editaban revistas en sus países o ejercían la crítica en medios especializados o de circulación masiva. Es de destacar que fueron numerosos los colaboradores de países latinoamericanos, lo que llevó a darle un generoso espacio a las cinematografías de esas procedencias, especialmente de Uruguay, Brasil y Chile: Jorge Ángel Arteaga, Homero Alsina Thevenet, Antonio Grompone, Milton Andrade y Emir Rodríguez Monegal escribieron desde Montevideo; Carlos Vieira y Maurice Capovilla, desde San Pablo; Sergio Bravo y Joaquín Olalla, desde Santiago de Chile.

La renovación del cine europeo resultó fuente de interés permanente. Las noticias de Italia llegaban desde Milán, vía Guido Aristarco, y desde Roma, gracias a Massimo Mida Puccini y Alejandro Saderman, antiguo redactor de *Gente de Cine*. Juan Cobos y Cesar S. Fontenla escribían desde Madrid, Marcel Martin[427] desde París, Alberto Ciria desde Londres y Fernando Duarte desde Portugal. Desde los países de Europa del Este y la Unión Soviética reportaban Alfredo N. Vilariño Ochoa (Moscú), Jerzy Toeplitz (Varsovia) y Wilfried Berghahn (Munich).

George N. Fenin (quien también había sido colaborador de *Gente de Cine* y era editor de *Film Culture*, la revista neoyorquina fundada por Jonas Mekas) y Gretchen Weinberg escribían desde Nueva York sobre la renovación del cine independiente estadounidense y las listas negras en Hollywood.

Las revistas dirigidas por, o con participación de, los corresponsales solían tener intercambios con *Tiempo de Cine*, a través de avisos, reseñas bibliográficas y la posibilidad de suscripción y compra en el ámbito del cineclub.

[427] Marcel Martin (1926-2016) fue un crítico e historiador del cine francés. En 1955 publicó *El lenguaje cinematográfico.* Realizó estudios sobre Robert Flaherty, Jean Vigo, Charles Chaplin, entre otros grandes nombres del cine de la primera mitad del siglo XX. Colaboró en varias publicaciones especializadas de su país y de 1972 a 1979 fue redactor jefe de la revista *Écran*. De 1980 a 1989 fue miembro del comité de redacción de la *Revué du Cinéma.*La revista *Tiempo de Cine* publicó su *Historia del cine en 120 films* a lo largo de varios números.

2. Formatos, secciones, estilos

Tiempo de Cine hizo su aparición en los quioscos en agosto de 1960 y publicó un total de 23 números, algunos de ellos dobles. Editada por el cineclub Núcleo y la Editorial Guía Práctica, circuló regularmente hasta 1963. Durante 1964 sólo vio la luz el número correspondiente a marzo-abril y el siguiente demoró su salida un año hasta el mismo mes de 1965. La primavera de ese año la revista lanzó, con algunos cambios en el diseño general, *Tiempo de Cine Nueva Serie*, proponiéndose salir regularmente cuatro veces al año. Pero esto no fue posible ya que el número siguiente apareció recién en agosto-septiembre de 1968 y fue el último. Llegó a tener una tirada de 5000 ejemplares.

Con un formato de 20 x 27 cm., la publicidad se ubicaba en la contratapa, su respectiva retiración y la retiración de tapa; a veces ocupaba una página final y, ocasionalmente, aparecían pequeños recuadros en las páginas interiores. Entre los anuncios se incluía a otras revistas con las cuales se realizaban intercambios, instituciones como la Federación Argentina de Cineclubes, la Cinemateca Argentina y el propio cineclub Núcleo, y publicidades de insumos para la realización cinematográfica, salas de cine y distribuidoras.[428]

Al público cinéfilo se lo convocaba alrededor de una militancia del cine compartida: "Lea *Tiempo de Cine*, la revista del aficionado exigente", se interpelaba a los lectores desde sus páginas. Así recordaba Iturralde el momento en que nació la nueva revista:

> *Gente de Cine* ya había desaparecido. Existía el Instituto Di Tella, una experiencia vital y hermosa que nos permitió vincularnos con mucha gente extranjera, lo que en ese momento no era tan fácil. Sammaritano era muy hábil, surgió urgentemente la necesidad de hacer una revista y salió *Tiempo de Cine*. Se formó un núcleo de redacción muy lindo. Los primeros números hubo desajustes, pero después de dos o tres números nos fuimos sintiendo más cómodos. *Tiempo de Cine* invadió el mercado y llegó a tener una pequeña audición de radio por Rivadavia a los tres años de empezar la revista. (Broitman y Samela, 1993b)

Y así lo contaba Sammaritano, dejando claros sus referentes y sus preferencias:

> Cuando tuvimos unos pesos hicimos la revista con las ganancias del cineclub. Costaba muy cara y me largué a diagramar yo, copiándome de revistas extranjeras. Nos fascinaban las revistas europeas: *Sight and Sound*, inclusive *Cahiers du Cinéma*, aunque no compartíamos su filosofía en cuanto a la teoría del autor, que era arbitraria. Unos eran buenos y otros malos; todos los films de uno y todos los de otro. Te sacabas una ficha negra y sonaste. Era irracional. (Broitman y Samela, 1993a)

[428] Entre los anunciantes encontramos a los cines Paramount, Libertador y Cine Arte; las distribuidoras Apolo Cinematográfica, Setfilm, Real, Ala y Artistas Argentinos Asociados; y casas que comercializaban insumos y equipos para cine y fotografía, como Dupont o Fotonce.

¿Cuál era la concepción de la crítica cinematográfica y cultural que enarbolaba el grupo editor? Nuevamente lo explica Sammaritano:

> Nosotros estábamos por una crítica que respondía a los gustos europeos, que eran nuestros gustos también, pero respetábamos otras ideas. Edgardo Cozarinsky y Alberto Tabbia publicaban cosas que, aunque no nos gustaban, estaban bien fundamentadas. Publicábamos todo: en la unidad habíamos encontrado una diversidad" (Broitman y Samela, 1993a).

Las notas, siempre firmadas, recorrían filmografías, criticaban géneros y debatían cuestiones estéticas, políticas cinematográficas y fenómenos culturales. Una de sus preocupaciones esenciales fue el desarrollo de un cine nacional hecho por nuevos y jóvenes realizadores. Veinticinco años después, Sammaritano todavía se enorgullecía del carácter mítico con el que *Tiempo de Cine* se inscribió en la memoria de sus seguidores.

De acuerdo con el relato de su fundador, la revista dejó de salir por razones económicas: "Nos quedamos sin plata; no teníamos experiencia comercial. Pese a que había una editorial que nos apoyaba, no teníamos una infraestructura como para mantenerla" (Broitman y Samela, 1993a). La inestabilidad económica impactó claramente en la viabilidad del proyecto. El precio de venta durante el primer año, 1960, fue de $40 y U$S0,50 para envíos al exterior. En el Nº7, de 1961, se anunció que ante la disyuntiva de subir el precio o bajar la calidad –debido al aumento en los costos de impresión, papel y grabados–, se había optado por lo primero; y se apeló al apoyo y comprensión de los lectores para superar la emergencia que llevó el precio a $60 pesos (valor similar al de una entrada de cine de la época) y U$S1. En 1963, la revista ya se vendía a $100 moneda nacional (marzo) y $130 (octubre-noviembre) y mantenía el valor de U$S1 para el exterior. Mientras que en 1965 el precio de tapa del primer número de ese año trepó a $180m/n y a U$S1,25. Y en la segunda y última edición de 1965 fue de $220m/n y U$S1,50. Ese año la cuota mensual para ser socio del cineclub era de $200m/n.

Tiempo de Cine se conseguía en las funciones de Núcleo y en distintas ciudades del país, a través de una red de quioscos, librerías y cineclubes locales, que también disponían de números atrasados: la librería-quiosco de Pedro Sirera frente al cine Lorraine, a la que ya hicimos referencia, era el principal punto de venta en la ciudad de Buenos Aires, junto con el Cine Arte, desde que Núcleo comenzó a funcionar allí. También se conseguía en disntintas

localidades del país,[429] mientras que en el exterior, la vendían cineclubes de Uruguay, Chile, Venezuela, España y Portugal con los que Núcleo tenía relaciones e intercambios.

2.1 Las portadas

Las tapas de *Tiempo de Cine* nunca respondieron a criterios comerciales. Dada su relevancia como carta de presentación de la publicación, haremos un análisis del canon que propusieron y cómo se vincularon con los contenidos de las páginas interiores. Teniendo en cuenta que algunos números fueron dobles, encontramos que nueve portadas se dedicaron al cine europeo, siete al cine argentino y dos al cine asiático. Estaban compuestas en blanco, negro y un tercer color fuerte (rojo, verde, amari llo, violeta, rosa), al que a veces se viraba la foto que ocupaba la mayor parte de la página. En la portada, además de una fotografía principal, se incluían títulos de temas, directores y películas que serían tratados en el interior. El criterio de selección marcaba la postura editorial: privilegiar al cine artístico por sobre el comercial, al europeo por sobre el norteamericano y dar un lugar destacado al nuevo cine nacional. Haber obtenido premios en festivales internacionales prestigiosos o tratarse de la nueva entrega de un director venerado eran razones para catapultar a un film extranjero a la tapa. Pertenecer a alguno de los realizadores del nuevo cine argentino o sus inspiradores, era condición en el caso de los films nacionales.

Fueron tapa de *Tiempo de Cine*: *Hiroshima Mon Amour* (A. Resnais, 1959); *Un guapo del 900* (L. Torre Nilsson, 1960); *La dolce vita* (F. Fellini, 1960); *Rocco y sus hermanos* (L. Visconti, 1960); *Nunca en domingo* (J. Dassin, 1960); *Todo comienza el sábado* (K. Reiz, 1960); *Alias Gardelito* (L. Murúa, 1961); *Pather Panchali* (S. Ray, 1955); *La noche* (M. Antonioni, 1961); *Lola* (J. Demy, 1961); *Los venerables todos* (M. Antín, 1962); *La terraza* (L. Torre Nilsson, 1963); *Paula Cautiva* (F. Ayala, 1963); *Alskarinnan -La querida-* (V. Sjöman, 1962); *Juana de los ángeles* (J. Kawalerowicz, 1961); *Crónica de un niño solo* (L. Favio, 1965); *La mujer de arena* (H. Teshigahara, 1964); *Palo y Hueso* (N. Sarquis, 1968).

Durante 1960 la revista publicó cuatro números. Aunque el elemento principal de la portada del primer número es el propio nombre de la nueva publicación en grandes letras que ocupan la totalidad de la superficie de la página, por debajo de la tipografía se adivina la imagen de la película emblema del cine de autor francés de ese año: *Hiroshima mon amour*.

[429] Los lugares donde podía conseguirse en cada localidad eran publicados en la misma revista: Santa Fe, Rosario, Rafaela, Mendoza, Córdoba, Río Cuarto, Tucumán, Paraná, Jujuy, La Plata, Junín, Mar del Plata, Tres Arroyos, Chivilcoy, Necochea, Bahía Blanca, Bellvile, Punta Alta, Quilmes y Comodoro Rivadavia.

Si bien no hay ninguna mención al film en la tapa, además del fotograma, el número incluye el guión entero del film, ilustrado con fotos de pantalla y otras cedidas por la distribuidora. Este importante despliegue se extiende hasta la página 18 y se completa con una nota de José A. Mahieu donde se señala que los críticos reconocieron "la excepcional importancia artística de la obra, la relación audaz y fecunda entre la imagen visual y la música y la palabra", y otra sobre la importancia de su banda sonora.[430] Se añaden, además, extractos de declaraciones de Marguerite Duras y Alain Resnais, guionista y director del film.[431]

En el segundo número la tapa fue para Alfredo Alcón, en *Un guapo del 900,* de Torre Nilsson. En este caso el tratamiento es diferente, ya que no hay una producción especial sino que el film recién aparece encabezando la sección Críticas, ocupando poco más de una columna, con la firma de José A. Mahieu. Allí se lo analiza en serie con el anterior film del realizador, *Fin de fiesta* (1960), dado que se los considera integrantes de una nueva etapa de su obra. Aunque se señala que la crítica no ha sido en general favorable a estas últimas entregas de Torre Nilsson, a diferencia de las alabanzas que recibieron sus primeras películas, se advierte un proceso de maduración estilística, menos visible pero evidente en "la depuración de ciertas líneas esenciales y un ahondamiento más directo y austero en la realidad".[432] Vemos que el interés por destacar un film de Torre Nilsson va más allá del valor específico de la obra en cuestión y apunta a reafirmar el lugar central que ocupaba este realizador en la renovación del cine argentino que la revista propiciaba.

El tercer número puso en la portada una imagen de *La dolce vita,* de Federico Fellini, cuyo guión había comenzado a publicar en la edición anterior y continuaba en ésta. Nuevamente la mención interna está en la sección Críticas, a cargo de Mahieu. Mientras que en el Nº4 se retomó la propuesta de una tapa con desarrollo en el interior, a partir de *Rocco y sus hermanos*. Es Guido Aristarco quien aborda la obra de Visconti en una nota que se extiende varias páginas, seguidas por una entrevista al director y su filmografía completa. Mientras que Alejandro Saderman, como corresponsal en Roma, informa sobre la censura en ese país que alcanza no solo a la película de Visconti sino también a *La dolce vita* y *La aventura.*

A lo largo de 1961 la revista mantuvo la regularidad y editó cuatro números en los cuales la foto de tapa correspondió a películas clave en el canon que se estaba construyendo,

---

[430]Mahieu, J.A. "El texto y los autores", *Tiempo de Cine,* 1, agosto 1960, pág.16.
[431] Las opiniones de Resnais y Duras provienen de las revistas *Image et Son, Cahiers du Cinéma, Cinéma 60* y *Sight and Sound*.
[432] Mahieu, J. "Un guapo del 900", *Tiempo de Cine*, 2, septiembre 1960, pág. 22.

aunque no siempre tuvieron desarrollo en notas internas de la edición. Por ejemplo, en el Nº5, *Nunca en domingo,* de Jules Dassin, no tiene ninguna mención en el interior. Por el contrario, *Todo comienza el sábado*, tapa del Nº6, es acompañada por una extensa entrevista a su director, Karel Reisz –realizada en el marco de su visita al Festival de Mar del Plata–, en la que marca diferencias entre su grupo, el *Free Cinema,* y quienes se inscriben en la línea de John Grierson, a quien caracteriza como interesante periodísticamente pero no estéticamente.[433] En los Nº7 y 8 se realiza una extraña operación por la cual la portada de cada uno refiere al contenido del otro. Así, en el 7 se publica una foto de *Alias Gardelito*, de Lautaro Murúa, pero se anuncia su tratamiento para el número siguiente –lo que efectivamente sucede, incluyendo la publicación del fallo por el cual se autoriza su exhibición después de un intento de censura[434] y una crítica de Mahieu que la considera una "obra de choque" en un momento decisivo para el cine argentino–;[435] mientras que la tapa del 8 es para *Pather Panchali*, de Satyajit Ray, que ya había sido analizada en el número anterior en una nota sobre la obra de su director[436] y será abordada también en la sección de Críticas del Nº9.

En el número que abre el tercer año de la revista, en 1962, la tapa es para *La noche* de Antonioni, pero en la página del índice se anuncia una nota sobre la película en el número siguiente y a la vez se hace referencia a notas sobre el director de números anteriores. El Nº10-11, de agosto de ese año, trae una imagen de *Lola,* de Jacques Demy, junto con el anuncio de que se trata de un film que será estrenado en breve en Buenos Aires y ningún tratamiento interno en esa edición. La crítica de *Lola* será escrita por Mabel Itzcovich recién el año siguiente, considerándola como la primera rebelión del cine francés contra el nihilismo de la *Nouvelle Vague* y sosteniendo que su director ayuda a desbrozar el camino, en un retorno a los sentimientos elementales.[437] El último número de 1962 corresponde, por primera vez ese año, a una película argentina que se encuentra en la fase final de su elaboración: *Los venerables todos,* de Manuel Antín.

En relación con esta portada, abre el número un extenso reportaje a su director –que había llamado favorablemente la atención a partir de su ópera prima *La cifra impar*, basada en un cuento de Julio Cortázar–, acerca de las relaciones entre cine y literatura, su admiración

---

[433] Iturralde, V. y Albarello, A. "Una hora, 10 minutos con Karel Reisz"*Tiempo de Cine,* 6, abril-mayo-junio 1961, pág. 21-22.
[434] Editorial. "Alias Gardelito y un fallo ejemplar", *Tiempo de Cine,* 8, octubre-noviembre 1961, pág. 2.
[435] Mahieu, J. "Alias Gardelito", *Tiempo de Cine,* 8, octubre-noviembre 1961, pág. 23, 47. Su director, Lautaro Murúa, recibirá la atención de la revista en números posteriores, con reportajes, notas y polémicas sobre su obra.
[436] Rodríguez Monegal, E. "El cine que no vemos. La trilogía de Satyajit Ray, un artista íntegro", *Tiempo de Cine,* 7, julio-septiembre 1961, pág. 4-6
[437] Itzcovich, M. "Lola", *Tiempo de Cine,* 13, marzo 1963, pág. 33. En el número 18-19, marzo 1965, pag. 21-24, se publica una entrevista a Demy a propósito de su film *Los paraguas de Cheburgo.*

por Torre Nilsson, las dificultades que encontró su película para hacerse aceptar en los festivales europeos por parecer, justamente, demasiado europea y la divulgación internacional del cine argentino.[438] También defiende su acuerdo de distribución con Argentina Sono Film, la empresa de Mentasti, en función de los aspectos industriales y económicos del cine:

> El cine (…) es una industria muy cara. Hacer cine no es lo mismo que producir cine; hacer cine es un arte, producir cine es un negocio. (…) Si no fuera por los hombres que producen cine nosotros no podríamos hacerlo. (…) No creo que los productores independientes puedan ir demasiado lejos con sus esfuerzos aislados. (…) No hay que tenerle miedo a Mentasti. No es un fantasma y ha hecho mucho por el cine argentino.[439]

Sobre *Los venerables todos* afirma que se inscribe en la línea de Murúa y Kohon, en el tratamiento de la soledad e incertidumbre del hombre de Buenos Aires: un estudio de caracteres cuya inspiración proviene de Arlt, Martínez Estrada y Scalabrini Ortiz. Es de destacar que en el número siguiente, el productor de esta película, Alberto Gelber, reclama una suerte de derecho a réplica que le es concedida en un reportaje realizado también por Franco Mogni, donde defiende –con el apoyo del entrevistador– la idea de un cine independiente ante los coqueteos de Antín con los grandes estudios y productores industriales como Mentasti. También, aunque valora la película, cuestiona las definiciones políticas del director.

La revista inaugura 1963 con la segunda película de Torre Nilsson que llega a su portada: *La terraza.* Ese Nº13 abre con un poema del propio director, *Casi Réquiem,* en el cual se alude metafóricamente a la situación del cine nacional: "Silenciosamente hemos desmontado nuestras máquinas, / desarmado los lentes y enfundado los chasis / y borrado el color de las máscaras; (…) / ¡Oh cine que animabas como vientre el futuro! / ¿Quién degüella tu sonido de metal argentino?".[440]

La crítica de este film se publica al año siguiente, con la firma de Jorge M. Couselo, quien señala que la obra conjunta del director y la escritora y guionista Beatriz Guido atraviesa un momento de indecisión y se pregunta si se abre una nueva etapa con *La terraza*.

---

[438] En el mismo número, en la sección de críticas, Antonio Salgado analiza *La cifra impar.* Allí sostiene que las películas deben defenderse por sí mismas independientemente de las declaraciones de sus realizadores. Y si bien reconoce a Antín como heredero de Torre Nilsson, acota que el brillo formal es insuficiente, en el marco de un film irregular que es no obstante un esfuerzo renovador y talentoso. Salgado, A. "Talento irregular. *La cifra impar*", *Tiempo de Cine,* 12, diciembre 1962, pág. 30-31.

[439] Mogni, F. "Nuevos realizadores argentinos. Reportaje a Manuel Antín", *Tiempo de Cine,* 12, diciembre 1962, pág. 4-7. En números posteriores, Marcel Martin informa sobre la mala recepción de *Los venerables todos* en el Festival de Cannes de ese año, tanto por la crítica como por el público: "Fue juzgada pasada de moda por su estilo, e incomprensible por su construcción y sus alusiones a la vida nacional", *Tiempo de Cine,* 14-15, julio 1963, pág. 28.

[440] Torre Nilsson, L. "Casi réquiem", *Tiempo de Cine,* 13, marzo 1963, pág. 3.

El nuevo film retoma, para el crítico, lo mejor del estilo del cineasta al proponer la interpretación de la realidad argentina a través de la elipsis en un ejercicio de sinceridad para consigo mismo después de algunos traspiés en sus películas previas.[441]

El segundo número de 1963 lleva en la tapa otra película argentina, *Paula cautiva,* con la que Fernando Ayala regresa a las pantallas. La edición incluye una entrevista de Sammaritano al director, previa al estreno del film, en la que saluda su retorno "a la creación cinematográfica después de un silencio que duró casi tres años". Ayala explica que su nueva película pretende "ser una visión de algunos aspectos de nuestra Argentina actual. Corrupta, desorientada, con el interrogante ansioso de su futuro, buscando en sí misma las posibilidades de su recuperación". En la entrevista, Sammaritano le recuerda que es considerado un pilar fundamental del nuevo cine argentino y le pide su opinión sobre los realizadores más jóvenes. Ayala señala que han surgido nuevos valores y lamenta, en ese sentido, que Murúa no haya vuelto a dirigir o que Kohon esté evaluando irse del país. Elogia también a Kuhn, Martínez Suárez y Antín, reconociendo a cada uno sus particularidades.[442]

En el último número de ese año, se publica la crítica de *Paula cautiva* de Antonio Salgado, en el marco de la expectativa que generaba el regreso del director a las pantallas, en función de que se lo había considerado, con Torre Nilsson, "los únicos directores que hacían buen cine en la Argentina".[443] Salgado estima que con este film Ayala vuelve a la senda de la denuncia social ya transitada en las películas que le habían ganado el favor de la crítica: *El jefe* (1958) y *El candidato* (1959). Pero la película cruza, a su entender, una línea testimonial sobre la realidad argentina y otra sentimental, que tienden a unirse con escasa sutileza, de modo poco convincente.

En el único número de 1964 Sammaritano y Enrique Raab realizan otro extenso reportaje a Fernando Ayala en el que repasan toda su filmografía y donde el director da cuenta de sus inicios en el cine industrial, en un ambiente con mucho recelo hacia lo intelectual: "Torre Nilsson y yo veníamos en cierto modo del cineclub, pero también habíamos hecho nuestra etapa de set. Y fuimos aceptados con buena voluntad. Creo que siempre es necesaria esa etapa de aprendizaje en la práctica del set (…). Por eso he abierto siempre mis filmaciones

[441] Couselo, J. "Torre Nilsson 1963, *La terraza*", *Tiempo de Cine*, 17, marzo-abril 1964, pág. 37.
[442] Sammaritano, S. "Cuatro preguntas previas a Fernando Ayala", *Tiempo de Cine*, 14-15, julio 1963, pág. 13-14. Se anuncian más notas sobre este director para el siguiente número, junto con la publicación de su filmografía completa.
[443] Salgado, A. "Argentina my love", *Tiempo de Cine,* 16, octubre-noviembre 1963, pág 34-35.

a los que se interesan por hacer ese aprendizaje".[444]

Se detienen especialmente en las que denominan sus películas testimoniales, *El jefe* y *El candidato* –sus colaboraciones con David Viñas–, y la más reciente *Paula cautiva.* Ayala reivindica en ese sentido la misión de testimoniar antes que la de denunciar, aunque reconoce que en todo testimonio hay una toma de posición implícita. Los periodistas le vuelven a plantear el hecho de que los realizadores del nuevo cine argentino los consideran a él y a Torre Nilsson como inspiración de esa renovación, aunque no podemos dejar de notar que esta supuesta paternidad había sido desde un comienzo una operación de la crìtica. Ayala se muestra halagado y reconoce su intento de "ir más allá de un simple cine de evasión", pero descree de la existencia de un movimiento colectivo que está planteado desde afuera, como una necesidad de la crítica o un recurso promocional, como en el caso francés: "Yo no me sentí parte de ese movimiento, si es que lo hubo. Me ha alegrado sí mucho la incorporación de varios directores jóvenes de talento en los últimos años. Si es que realmente en algo contribuí con mi obra, en la honrosa compañía de Torre Nilsson, a que surgieran, me siento muy orgulloso por eso".[445]

Finalmente, lo confrontan con la crítica de *Paula cautiva*, bastante negativa, que Antonio Salgado había publicado previamente en la revista. Ayala evade confrontar con él porque le parece poco elegante, pero señala que un crítico de 25 años no ha vivido lo mismo que un hombre de 40, que ha atravesado distintas circunstancias de la peripecia nacional, y apunta "que es deber de la crítica juzgar en sus justos términos lo que se le ofrece para juzgar. (…) Ni más ni menos de lo que se ha querido hacer". Propone entonces una reunión de productores y realizadores independientes con críticos para debatir sobre el tema.[446]

En el último número de 1963 la portada es para Bibi Andersson en *Alskarinnan (La querida)*, de Vilgot Sjömon, presentado como una reciente revelación del cine sueco. La crítica sobre esta película, a cargo de Jorge M. Couselo, se publicará el año siguiente, destacando que se ha insistido en presentar a su director como discípulo de Ingmar Bergman algo que, a juicio del crítico, no es de exacto rigor ya que "ostenta un apreciable nivel formal indisimulado al creador novel" sin llegar a ser un artista creador.[447] En 1964 la revista solo logra publicar un número. En esa ocasión, la tapa es para *Juana de los ángeles,* del polaco

[444] Sammaritano, S. y Raab. E. "Conversación con Fernando Ayala", *Tiempo de Cine,* 17, marzo-abril 1964, pág. 20-23.
[445] Idem.
[446] Idem.
[447] Couselo, J. "Buen nivel formal", *Tiempo de Cine,* 17, marzo-abril 1964, pág. 41-42.

Jerzy Kawalerowicz, cuya crítica –poco entusiasta– se publica en páginas interiores, firmada por Fernando Penelas.[448]

El primer número que sale en 1965 –luego de la primera vez que la revista hace una larga interrupción en sus apariciones– pone en primera plana a *Crónica de un niño solo*, saludada como el auspicioso debut en la dirección de Leonardo Favio, quien ya tenía una carrera como actor en películas de Torre Nilsson, a quien dedica su ópera prima. En las páginas interiores se publica una nota de Homero Alsina Thevenet a propósito de su proyección en funciones privadas, dado que el film aún no se había estrenado al momento de la aparición de la revista. El crítico manifiesta sus temores ante la recepción entre los censores de un film "que critica la atención social al niño y que sugiere rasgos desagradables pero auténticos de una vida miserable y sometida". Por su parte, lo considera uno de los films argentinos más valiosos de los últimos años: "un film que ha encontrado un estilo propio nacido de la misma sinceridad (…) sin las caídas sentimentales o los desvíos literarios a que el tema se prestaba". Previendo que dará lugar a más de un escándalo, lo destaca como un film "valiente y talentoso que merece el apoyo de la crítica y que puede aspirar legítimamente a representar al país en festivales cinematográficos extranjeros".[449] La revista publica la crítica de la película en el número siguiente, destacando que fue exhibida en el Festival de Mar del Plata 1965, donde obtuvo el premio a la mejor película del Jurado de la Crítica, el premio especial del Gran Jurado y el premio *Tiempo de Cine*.

El segundo número de 1965 le da la portada a *La mujer de arena*, de Hiroshi Teshigahara, abriendo así por primera vez un espacio a las novedades que llegaban desde el cine de vanguardia japonés. Este film tuvo gran repercusión internacional, incluyendo la nominación al Oscar a mejor película extranjera y el premio especial del jurado en Cannes en 1964. Quizás porque en este número la revista pierde definitivamente su regularidad, no se llega a publicar ninguna nota ni crítica sobre el film ni en esta ni en ediciones pasadas ni futuras.[450] De todos modos, el colocar esta imagen en la tapa demuestra un interés por

[448] Penelas, F. "Rigurosa y cerebral", *Tiempo de Cine*, 17, marzo-abril 1964, pág. 40.
[449] Alsina Thevenet, H. "Crónica de un niño solo, el primer film de Leonardo Favio", *Tiempo de Cine*, 18-19, marzo 1965, pág. 16. Se publican también las opiniones de Florencio Escardó y Eva Giberti, como especialistas en medicina y psicología infantil.
[450] Es interesante señalar que *Tiempo de Cine* no otorgó espacios muy relevantes al cine japonés, salvo algunas críticas aisladas de algún film como *Harakiri*, de Masaki Kobayashi (que también resultó electo entre los mejores films extranjeros de 1964 por los críticos de la revista). Resulta sorprendente porque en *Gente de Cine* habían salido ya artículos sobre la obra de Akira Kurosawa que estaba activo desde los años cuarenta, en 1950 había sacudido al mundo cinéfilo con *Rashomon* y tenía mucha presencia en los sesenta. Si bien su film *Vivir* fue elegido por los críticos de la revista como uno de los mejores de 1961, no se hicieron notas al respecto.

mantenerse en la primera línea de las novedades internacionales del cine arte. El premio de Cannes del año anterior influyó seguramente en esta decisión editorial.

Palo y hueso, del argentino Nicolás Sarquis, será la última película en ilustrar la tapa de la revista en su tardío y final número de 1968. En 1962 se le había dedicado a este film una nota breve saludando su filmación, a realizarse íntegramente en Santa Fe en escenarios naturales, basada en un cuento de Juan José Saer, con guión de Agustín Mahieu y las actuaciones de Lautaro Murúa, Virginia Lago, Walter Vidarte y actores locales. Se destacaba entonces que la producción y el equipo técnico estaban formados por egresados del Instituto de Cine de la Universidad del Litoral y se adjuntaban dos páginas del guión. Este proyecto finalmente se frustró.

En el editorial del Nº22-23 se señala que *Palo y hueso* y *Tute cabrero* forman parte de un "novísimo movimiento que ha irrumpido con bastante fuerza y que parece decidido a no detenerse".[451] En 1968 el escenario había cambiado y ya había un "nuevo" nuevo cine argentino. En el interior de la revista se publica una extensa producción sobre este film retomado ahora por Sarquis, egresado de la Universidad del Litoral, con guión propio, de Raúl Beceyro y del mismo Saer. En la nota se destacaba que la película había sido realizada sin apoyo crediticio del Instituto, en escenarios naturales y con un costo mínimo: "Una experiencia insólita dentro del cine argentino que en estos momentos es ensayada por un grupo de nuevos realizadores".[452]

2.2 Un compromiso editorial

El segundo elemento que nos interesa analizar en *Tiempo de Cine* son sus editoriales. El editorial –al igual que las portadas– es un elemento paratextual con respecto al cuerpo central de la revista; un dispositivo que acompaña al texto con la intención de asegurar su legibilidad, ampliarlo, ubicarlo, justificarlo, legitimarlo:

> El paratexto de autor es propio del libro y, por extensión, de aquellas publicaciones periódicas (revistas culturales, científicas, técnicas y de divulgación) que, por el tipo de público al que se dirigen, por los temas que abordan y por su misma periodicidad, dan al autor el tiempo y el espacio para volver sobre el texto y operar sobre él metadiscursivamente" (Alvarado, 1994: 42).

---

[451] "Un nuevo comienzo", *Tiempo de Cine,* 22-23, agosto-septiembre 1968, pág. 2.

[452] Toda la producción sobe *Palo y Hueso,* que incluye entrevistas a sus responsables y ficha técnica completa, se publica sin firmas y lleva el cintillo "Espacio de publicidad". Una operación inédita en la historia de la revista sobre la que no se brinda ninguna aclaración.

Los géneros periodísticos se han dividido tradicionalmente en tres categorías: información, opinión e interpretación; aunque sus límites suelen ser borrosos. Mientras que informar sería narrar acontecimientos de actualidad según ciertas normas, opinar supone emitir juicios libremente sobre hechos noticiosos; la interpretación surge como variante en un momento de modernización del periodismo y es una suerte de híbrido de los otros dos ya que plantea organizar y explicar el flujo noticioso (Santibáñez e Infante, 1997). En los géneros interpretativo y de opinión se recurre al planteamiento de un problema, se construye una argumentación y se propone una conclusión.

El editorial se encuentra dentro de los géneros de opinión, junto con la crítica, la reseña y el comentario o columna. Todas estas variantes plantean temas de interés social para luego analizarlos y debatirlos públicamente, a partir de una valoración de los hechos que permite emitir un juicio fundado en una argumentación y producir un llamado a la reflexión. Mediante sus notas editoriales, una publicación da a conocer sus puntos de vista sobre los acontecimientos de interés actual. Aparecen en un lugar fijo y rara vez llevan firma porque representan el pensamiento no solo de quien lo escribe sino de la empresa periodística que lo publica. En el caso de ir firmados, la rúbrica es del director. En general, el estilo del discurso editorial es argumentativo porque su propósito es persuadir al lector acerca de una hipótesis o interpretación determinada (Tenewicki, 1995).

En los discursos argumentativos la polémica suele ocupar un lugar destacado. Reale y Vitale (1995) definen la polémica como una guerra verbal, una confrontación discursiva de carácter dialógico en la cual participan al menos dos contendientes: dos enunciadores que elaboran posiciones antagónicas en torno a un objeto común, con la forma de un contradiscurso cuya finalidad es refutar el discurso del adversario. El discurso polémico apunta a un blanco que puede ser un actor individual, un sector, grupo o institución, utilizando formas de interpelación violenta o formas más cercanas al diálogo. Y parte de presuponer un terreno común compartido por los interlocutores.

La cinefilia asumió una forma particular en la década de 1960, cuando la renovación de las formas de producción cinematográfica y de los propios fílms fue de la mano de discursos y prácticas en el campo de la recepción que contribuyeron a construir miradas y sentidos, en el marco de la renovación de los circuitos de consumo e intercambio sobre el cine. Las publicaciones dedicadas al análisis, crítica y debate sobre cine en la Argentina reservaron un espacio destacado, en notas editoriales y artículos de fondo, para la discusión acerca de las políticas públicas orientadas a la producción y exhibición de las películas, haciendo énfasis en la defensa de un cierto tipo de producción local. Este fenómeno, que

pudimos observar en los últimos números de *Gente de Cine,* aparece en los sesenta con renovado ímpetu y está presente en todos los números de la revista de Núcleo.

Tiempo de Cine sostuvo una sección editorial (con o sin firmas) donde tomó posición frente a las políticas cinematográficas del momento, realizó una dura crítica a la gestión del Instituto Nacional de Cinematografía –en un contexto de gran inestabilidad institucional–, denunció los actos de censura y defendió la producción nacional independiente, representada por la nueva generación de directores formada también en el cineclubismo. El análisis de las intervenciones de la revista, a partir de sus notas editoriales, permite identificar las estrategias que se elaboraron desde sus páginas y su conexión con los debates intelectuales y políticos que les eran contemporáneos.

Es relevante señalar que la línea editorial y la pluralidad de sus firmas, le valieron a *Tiempo de Cine* la calificación de revista marxista. Tal fue así que los responsables se creyeron obligados a realizar una aclaración, en una época en la que todo debate artístico era, también, un debate político:

> Para tranquilidad de los espíritus puros, se aclara aquí que los artículos firmados corren bajo la responsabilidad de sus autores y que la revista quiere estar al margen de discusiones de tipo político en la medida en que el arte no esté implicado en ellas. Las otras polémicas quedan para el café, luego de la función de Núcleo, donde somnolientos parroquianos son sacudidos por vehementes juicios sobre la actualidad. Pero en cuanto a directores y redactores de una revista cinematográfica, los de *Tiempo de Cine* encarrilan su vehemencia a aclarar el fenómeno cinematográfico.[453]

En relación con la orientación política del grupo directivo de Núcleo, Sammaritano ha señalado que eran gente de izquierda, "progre", por lo que se los acusaba de comunistas a diario:

> Núcleo no era marxista, tenía una ideología en cuanto a su línea de conducta. Lo que pasa es que dabas tres películas rusas seguidas y ya eras comunista. Si después programabas un ciclo americano, consideraban que era para disimular. También pasamos *Olimpia,* un documental nazi. Los desorientábamos porque dábamos de todo. Proyectábamos lo que considerábamos mejor, fuese lo que fuese" (Broitman y Samela, 1993a).

Los editoriales de *Tiempo de Cine* pueden clasificarse, temáticamente, en cuatro grandes grupos: la crisis del cine nacional, la política cinematográfica y el INC, la censura y los avatares de la propia revista. En una primera época la preocupación central era la crisis del cine argentino tradicional y la importancia de la emergencia de un nuevo cine, con el apoyo de la crítica y los cineclubes. Por este motivo el tono de los editoriales tiene un fuerte

[453] "El toro por las astas" *Tiempo de Cine*, 16, 1963, pág. 4.

componente descriptivo –que en ocasiones se vuelve didáctico– y prescriptivo.[454] La revista es frontal en su construcción de los destinatarios a los que se dirige, delineando muy claramente amigos y enemigos. El nuevo cine –que unos promueven y los otros resisten– es quien otorga legitimidad a su posición.

A medida que la situación política del país se transforma, *Tiempo de Cine* se aboca a la denuncia de la censura y de las injusticias y arbitrariedades que los funcionarios a cargo de implementar la política cinematográfica cometen con los directores que la revista considera que deben ser apoyados. Cobran mayor relieve los componentes descriptivo (de un estado de cosas que se deteriora), prescriptivo (aportando soluciones posibles para combatir este deterioro) y programático (cómo poner en práctica lo que se promueve). Los enemigos se han diversificado. Por un lado, debe enfrentarse a un oponente claro: el sector de la exhibición, enrolado decididamente en el boicot al cine argentino. Por el otro, se debe denunciar la ineptitud de los funcionarios del área cinematográfica gubernamental, sospechados de servir a intereses contrarios a los del cine nacional, mientras se defiende a la vez la existencia de las instituciones en cuestión, que se consideran imprescindibles para superar la situación de crisis.

2.2.1 Cine nacional: crisis, renovación y estado de alerta

"El cine argentino se muere de a poco". Así empieza el primer editorial del Nº1, publicado en la última página de la revista bajo el título "Quijotes para una agonía", donde se realiza un ácido diagnóstico de la situación que atravesaba el cine nacional inaugurando la que sería una de las principales preocupaciones, especialmente en lo referente a las políticas estatales para el sector. La revista se definía como una alternativa no sólo en el plano de la crítica, sino también en el de la realización, dado su constante apoyo a los nuevos cineastas.

> [El cine argentino] es un cine que ha nacido de nuestra clase media. Quizás de allí su muerte, de allí su estratificación, de allí sus prejuicios. Es un cine que dura porque muerde la esperanza. La esperanza del crédito, de la protección estatal, de que las actrices bonitas reconquisten mercados internacionales en cualquier festival. Que las simples sonrisas de nuestras muchachas –y de las que dejaron de serlo– cierren esa puerta negra que da a la inseguridad. (…) Nuestro cine padece la agonía que le impone la moral de la clase que lo gestó. [455]

[454] El análisis de los componentes discursivos en los editoriales sigue la línea propuesta por Eliseo Verón en su trabajo sobre el discurso político (Verón, 1987).
[455] "Quijotes para una agonía", *Tiempo de Cine*, 1, agosto 1960, pág. 47.

Tiempo de Cine descontaba que era el Estado el que debía hacerse cargo de la situación crítica del cine nacional, por lo cual cuestionaba permanentemente a aquellos funcionarios que no asumían tal responsabilidad. Realizaba entonces una comparación entre políticos y cineastas argentinos: ambos serían poseedores de una picardía inútil para enfrentar a las organizaciones poderosas que acechaban el quehacer cinematográfico nacional: las cadenas privadas que monopolizaban la exhibición y los censores estatales, identificados como los dos enemigos por excelencia del nuevo cine. Tampoco cabría depositar la esperanza de modificación de un estado de cosas en el gremialismo cinematográfico –un "proletariado del cine" sin gimnasia de lucha–, mientras se subestimaba al espectador a partir de prejuicios acerca de su superficialidad. Esto último era paradójico en un momento en el que películas como *Hiroshima mon amour*, emblema del cine de autor de la época (y protagonista del mismo Nº1), habían logrado un considerable éxito comercial.

En ese momento clave *Tiempo de Cine* se posicionó como representante de una producción nacional que se sostuviera por sí misma y no por las "sonrisas de nuestras muchachas". Esto la alejaba del resto de la prensa especializada, como se ocupaba de señalar: "Porque nuestro cine está rodeado por una prensa reaccionaria, amarilla. Por revistas mal escritas, producto de los genuflexos del peso rápido. Producto del mismo cine argentino que necesita del favor para estimular el elogio, el interés". Frente a este panorama, se proponía una "salvación mesiánica" como único camino posible para apartar al cine nacional de su destrucción. Salvación que no provendría de ninguno de los agentes del campo cinematográfico antes citados, sino de los "quijotes": los jóvenes, los inexpertos, "los que quieren emprender la desmesurada tarea de rehacerlo todo". Así finalizaba este primer editorial, planteando una alianza entre el nuevo cine nacional que asomaba y el rol de una nueva prensa que lo acompañaría:

> ¿Quijotismo significa locura? Suponemos que eso dirán los moderados, los tibios, los eternos contemporizadores de la mentira. Pues sí. Necesitamos de la locura. De la locura con los ojos abiertos. Y por eso estamos aquí. Para ayudar a mantener los ojos abiertos a los quijotes del cine. Para ayudarlos y criticarlos. *Para corresponderlos en el plano teórico*, para catalizar un nuevo lenguaje, para abrir la selva oscura de conceptos donde naufragan tantas buenas intenciones. Por lo mismo, *nuestra objetividad se limitará a la información*. En el plano estético y en el plano humano no somos contemporizadores de la blandura y las concesiones a la comodidad. Ni del acomodo social, ni político, ni artístico. Locura, tal vez. Pero con los ojos abiertos.[456]

[456] Idem. Las itálicas nos pertenecen.

La revista mantuvo esta actitud crítica y el tono de enfrentamiento a través de todos sus editoriales. Hablar de la crisis del cine argentino suponía tocar intereses y profundizar en problemas que hacían a la vida política y económica del país. Era un tema de política cultural que no podía circunscribirse a cuestiones meramente profesionales, industriales o estéticas.

El editorial del Nº2, ahora en las primeras páginas, planteaba estos problemas bajo el título "Crisis 1960" con la rúbrica del fundador del cineclub y uno de los directores la publicación: Salvador Sammaritano.[457] El texto recordaba una época de prosperidad pasada, protagonizada por un cine popular e intuitivo (el de Manuel Romero o José Ferreyra) que no se hacía con créditos oficiales pero contaba con un vasto mercado en Latinoamérica: "Luego viene lo que todos sabemos, el divorcio con lo popular –la época Amadori–, la pérdida de los mercados y una vez caído el peronismo la primera gran crisis de la industria". Y destacaba que había sido entonces cuando todos los integrantes del campo cinematográfico (creativos, productores, obreros, cineclubistas, cortometrajistas) comenzaron a luchar por una ley que protegiera la producción nacional. Esta convicción acerca de que el cine debía ser protegido era presentada como gozando de un consenso generalizado, ya que salvo excepciones de muy pocos países, las películas no se podían solventar con lo recaudado en sus lugares de origen.

Adicionalmente, la renovación estética mundial que atravesaba el cine en ese período debía impulsar también una modernización que diera lugar y oportunidades a los nuevos talentos, a quienes se apostaba para ganar los mercados internacionales.

> Ya no estábamos ni en el 30 o el 40. Muchas cosas habían pasado en el mundo. Una guerra y sus secuelas. El neorrealismo, el cine sueco, el cine inglés, el nuevo cine americano, etc. Todos cines surgidos de nuevos hombres, de nuevas técnicas, de nuevas maneras de mirar la realidad. Habían surgido los Rossellini, los Visconti, los Bresson. ¿Y nosotros podíamos hacer frente a esto con nuestros envejecidos directores, con un cine sin renovación generacional? Salvo Torre Nilsson, Ayala o los que entonces pugnaban por abrirse paso en el cortometraje, no había gente joven en nuestro cine. (...) Era necesario entonces un Centro Experimental, formar nuevos elementos que pudiesen traer al cine nuevas ideas sin obligarlos a hacer de héroes.[458]

Apoyar al cortometraje como escuela preparatoria de futuros cineastas, crear Uniargentina para vender las películas con regularidad y que esto permitiese equipar estudios con los últimos avances técnicos, habían sido algunas de las medidas en ese sentido previstas en la ley de cine aprobada en 1957 y aún pendiente de reglamentación y aplicación: era necesaria la protección para que invertir dinero en el cine no fuera una aventura incierta. El artículo se centraba en el reclamo por la puesta en vigencia de dicho instrumento legal, cuya

[457] Sammaritano, S. "Crisis 1960", *Tiempo de Cine*, 2, septiembre 1960, pág. 3.
[458] Idem.

implementación había sido bloqueada por el sector de la exhibición, que había actuado exitosamente como grupo de presión en defensa de sus intereses en un marco en el que funcionarios y ministros de Economía defendían la postura de la libre empresa: "Y en lugar de explicarles a los empresarios que una ley obliga a todos y quien no la cumple debe ser castigado, se les comienza a temer".

Por su parte, los miembros del directorio del Instituto de Cinematografía habían resultado un colectivo decepcionante que no cumplía los objetivos para los cuales fuera constituido por la Ley: "no tienen idoneidad cinematográfica, no protegen al cine argentino frente a los exhibidores –les temen–, no fundan la Cinemateca Nacional ni el Centro Experimental, ni fomentan el cortometraje, ni fundan Uniargentina (el Ministerio de Economía parecería que no quiere apoyar una industria argentina)".

En vez de cumplir un rol de promoción de los aspectos más renovadores, el Instituto enviaba "bodrios" a los festivales extranjeros y premiaba películas con criterios oscuros, contribuyendo al desprestigio del cine nacional y a profundizar la crisis en los sectores de la producción y entre los trabajadores del ramo. La revista hacía entonces un llamamiento a la unión entre realizadores, productores técnicos y actores capaces, las nuevas generaciones y los cineclubes con el fin de presentar batalla para lograr el pleno cumplimiento de la ley de cine y el nombramiento de funcionarios idóneos "para asentar definitivamente con talento, trabajo y honestidad, el cine argentino que el público argentino merece".[459]

El tema volvió a aparecer en el editorial del Nº9, el primero de 1962, "Ante otra crisis del cine nacional": la preocupación tuvo como motivo el cierre de salas asociado a la reanudación de hostilidades entre los sectores de la exhibición (ligada a los intereses de la distribución extranjera) y la producción. La demanda de los exhibidores de rebajar el precio de las entradas eliminando el impuesto que financiaba al cine argentino fue denunciada como una maniobra para perjudicar a los sectores productivos, ante el fenómeno mundial de la reducción de público en las salas, atribuido a la popularización de la televisión. Este ataque a las reglamentaciones establecidas por la ley ponía en riesgo la existencia misma del cine argentino. Basándose en la premisa, considerada indiscutible por *Tiempo de Cine*, de que en todo el mundo el cine gozaba de protección, se reclamaba que el INC cambiara de actitud frente a los exhibidores y defendiera el cine nacional. Aunque se advertía el riesgo de que la defensa se enfocara exclusivamente en las producciones industriales, dejando de lado aquellas que apostaban al riesgo estético, ya que para la revista no se trataba solo de defender una

[459] Sobre los problemas que involucran específicamente al Instituto de Cine volveremos en el próximo apartado.

industria o la rentabilidad de un negocio: "Por eso creemos que todos aquellos que en el cine defienden una elección creadora, la posibilidad de realizar obras artísticas y humanamente valiosas, deben desde ya considerarse en estado de alerta".[460]

En el Nº13, un año después, el editorial "Otra vez en la cuerda floja" señalaba que se estaba ante dos problemas confluyentes que volvían crónico el estado de crisis: "producción deficitaria, ocasional, asfixiada por enemigos poderosos y por su propia desunión; distribución y exhibición deficientes, hostiles, abastecidas por un enorme caudal de films extranjeros, en condiciones que les resultan económicamente ventajosas".[461] Lo cierto era que, pese a que la ley de cine establecía la obligatoriedad de exhibición, el INC no encontraba el medio de hacerla cumplir plenamente o no contaba con la voluntad o la fortaleza política necesarias para hacerlo. La revista entonces proponía tres caminos: conformar una red de distribución propia (algo casi imposible dada la débil base económica del sector independiente), el cumplimiento estricto de ley de exhibición (lo que sería resistido por las cadenas de salas) o que se estableciera una proporción razonable entre estrenos extranjeros y nacionales (se daba como ejemplo el de España donde la proporción era de cuatro a uno). Este último punto era señalado como el más plausible de ser implementado. Quedaba claramente expuesto que quienes deseaban hacer cine de calidad debían luchar mancomunadamente para lograr que el INC defendiera lo que merecía ser defendido.

2.2.2 El Instituto Nacional de Cinematografía y "los incapaces que lo rigen"

Directamente vinculado con su defensa del nuevo cine, fue constante en la revista el seguimiento minucioso de la conformación y actuación del INC, junto con una crítica sistemática a su conducción. Esta posición se puede ver en una serie de editoriales sucesivos publicados entre 1960 y 1961. En el Nº3 Sammaritano vuelve a firmar el editorial "Respuestas urgentes",[462] en el que daba cuenta de la creación del Directorio –cuyo presidente había hecho explícito su desconocimiento sobre los problemas cinematográficos– acompañado por un consejo asesor cuya "versación cinematográfica es todo un misterio (uno de ellos es militar retirado)". Sammaritano acusaba a los miembros de ambos cuerpos de falta de idoneidad y de vínculos sospechosos con sectores a los que "no les conviene un fuerte cine

[460] "Ante otra crisis del cine nacional", *Tiempo de Cine,* 9, enero-marzo 1962, pág. 2.
[461] "Otra vez en la cuerda floja", *Tiempo de Cine,* 13, marzo 1963, pág. 2. Seguido del poema "Casi Réquiem", de Leopoldo Torre Nilsson, especial para *Tiempo de Cine,* pág. 3.
[462] Sammaritano, S. "Respuestas urgentes", *Tiempo de Cine,* 3, octubre 1960, pág. 1.

nacional", como los "poderosos grupos que gobiernan los nuevos canales de televisión" o intereses que buscaban formar un monopolio productor y trabajaban para eliminar competencias.

El eje del artículo era el hecho, considerado escandaloso, de la calificación con categoría B del film de Simón Feldman, *Los de la mesa 10* –cuya foto encabezaba la página–, señalado como de gran calidad por la revista, mientras que la A había sido para *Y el demonio creó a los hombres*, de Armando Bó; a juicio de Sammaritano, un "engendro" que iba a mostrar las "procaces desnudeces" de Isabel Sarli. Como ya lo hemos desarrollado, la B dejaba a un film fuera del circuito de salas comerciales y obturaba la posibilidad de recuperación económica de la inversión realizada. Sammaritano interpelaba a las autoridades invocando la reacción airada del conjunto de los integrantes del nuevo cine:

> Inmediatamente se produce la reacción. Productores, directores, críticos, cineclubes lanzan el grito de atención. ¿QUÉ SUCEDE AQUÍ? ¿Pasa el cine argentino por la etapa más crítica de su historia? ¿Qué móviles mueven a los miembros del Instituto? ¿Incapacidad? ¿Intereses ocultos? El Instituto debe responder. Su respuesta urge. Y mucho.[463]

En el Nº4 fue José Agustín Mahieu quien firmó el editorial "Fisiología del engranaje". Allí volvía sobre el rol que la ley reservaba al INC en tanto que garante de la protección a una actividad cultural amenazada, realizada en el corazón de una industria difícil: "Como patrimonio artístico de una comunidad, el cine tiene el derecho de sostener todos los recaudos posibles para que una protección (universalmente aplicada) no dependa exclusivamente de combinaciones comerciales". Y recordaba que el espíritu de la ley era asegurar al artista creador las mayores posibilidades de realizar su obra y que en ese marco debía considerarse el otorgamiento de créditos y premios: "Es posible alentar un mejoramiento sustancial de la producción cinematográfica si se crean los instrumentos necesarios para asegurar un máximo de producción independiente".[464]

Aquí nuevamente aparece la falta de especificidad de quienes están a cargo de estas tareas que también involucran la calificación: "Un pequeño grupo de funcionarios especializados que en el caso del Instituto no son nada especializados". Pese a registrar la conformación reciente de un cuerpo asesor artístico-literario formado por críticos, Mahieu hacía notar que la discrecionalidad seguía estando presente, ya que no se guiaba por ninguna reglamentación y sólo podía hacer sugerencias a un Directorio que conservaba el poder de

---

[463] Idem.
[464] Mahieu, J. "Fisiología del engranaje", *Tiempo de Cine*, 4, noviembre-diciembre 1960, pág. 1.

decisión inapelable. La propuesta para hacer posible el cine considerado necesario era entonces: "Que toda obra sometida al Instituto para su aprobación, calificación o premio tuviera la posibilidad de recurrir (en caso de rechazo) a una especie de tribunal examinador, donde los responsables pudieran exponer libremente sus razones". Los integrantes de este tribunal debían ser "representantes de todas las partes y tal vez con predominio de críticos especializados y escritores, que por su actividad e independencia parecen en principio como los más indicados para asegurar justicia".[465]

Pero la situación no mejoraba y el editorial del Nº5, "Noche y niebla", fue lapidario: a pesar de que apoyaba la existencia del Instituto e insistía en la aplicación de la ley, la conclusión era que el organismo estaba en manos de intereses espúreos: confesionales, económicos, políticos. Y se hablaba cada vez más abiertamente de sobornos y negociados que impedían que la ley se cumpliera en aspectos fundamentales: idoneidad de los funcionarios, obligatoriedad de la exhibición, promoción del cortometraje, creación de la escuela de cine, otorgamiento regular de créditos, independencia y objetividad en las calificaciones. Se defendía también el derecho de los sectores serios de la cinematografía a que su actividad no quedara librada a los intereses de grupos que usaban la fachada del INC para favorecer sus intereses económicos o para establecer una censura ideológica. Y se abogaba por colocar al frente del organismo a personas honestas, capacitadas para la función e independientes de toda clase de presiones: "Desde nuestra posición, solamente interesada en la creación de un cine libre y renovado, prometemos combatir hasta las últimas instancias porque una verdad positiva se abra paso entre tantos intereses creados".[466]

En el Nº6 "La conspiración del silencio"[467] fue el título elegido para dar curso a la indignación generada por el criterio con que el INC había repartido sus premios a la producción nacional de 1960. El motivo del repudio era que ninguno de los nuevos realizadores (Murúa, Feldman, Dawi) hubiera sido seleccionado, con la excepción de David Kohon, "para salvar las apariencias". El jurado había estado integrado (salvo excepciones) por "personas absolutamente faltas de versación cinematográfica mínima para juzgar un film; los pocos que representaban a sectores de la producción eran resentidos o caducos". Una injusticia que fue destacada por la prensa y tomó estado público. La revista hacía una enumeración de los integrantes del jurado, entre quienes rescataba solo a Domingo Di Núbila, Abelardo Arias y Juan Berend que se habían inclinado por *Shunko*, de Lautaro Murúa, sin

[465] Idem.
[466] "Noche y Niebla", *Tiempo de Cine*, 5, febrero-marzo 1961, pág. 1.
[467] "La conspiración del silencio", *Tiempo de Cine*, 6, abril-mayo-junio 1961, pág. 2.

tener éxito. Y se burlaba del resto mediante la utilización de epítetos como "distinguido dramaturgo" o "cultos representantes del Ministerio de Educación", llamándolos por primera vez con nombre y apellido para que el público supiera quiénes integraban el jurado. El editorial consideraba que esta vez la "trenza" de los sectores tradicionales había ido muy lejos y advertía sobre una política que a su juicio podía conducir a la autodestrucción.

En este escenario a *Tiempo de Cine* se le hacía urgente llamar a la unión de los sectores independientes y renovadores del cine, que no habían presentado un frente común contra este estado de cosas y sufrían golpes demoledores: "La producción independiente debe unirse moral y materialmente. Debe encarar planes comunes de difusión, distribución y ventas al exterior". Así, se podrían capitalizar los triunfos en los festivales internacionales y reducir la dependencia del Instituto "y los incapaces que lo rigen", logrando una menor autocensura. La revista interpelaba, también con nombre y apellido, a los cineastas y productores en quienes depositaba sus expectativas de renovación del cine nacional, proponiendo una lista incompleta pero numerosa a quienes les otorgaba la palabra y les prometía el apoyo de "la crítica seria, los cineclubistas, los cortometrajistas y el público ansioso de un buen cine nacional" para que no volvieran a naufragar ante un jurado con criterios vetustos e intereses económicos creados.

En relación con esta problemática se puede notar una leve mejoría, registrada en relación con los Premios 1962, cuando Sammaritano mismo logró integrar el jurado en representación de la Asociación de Realizadores de Cortometraje. Una de las notas editoriales del Nº14-15 rescataba que, en esa oportunidad, no se habían cometido grandes arbitrariedades ni omisiones sustantivas, aunque se seguía criticando el sistema de jurados y se mostraba expectativa por un cambio anunciado en el régimen de premios.[468]

2.2.3 La venda en los ojos

Junto con las calificaciones A y B y el sistema de premios del Instituto, la preocupación por la censura fue ganando espacio crecientemente con el correr de los números. En el Nº5 la revista se había hecho eco de un caso de censura empresarial a la prensa especializada, al repudiar la ya mencionada separación de Tomás Eloy Martínez y Ernesto Schóo –luego colaboradores de *Tiempo de Cine*– de la sección de críticas del diario

[468] "Premios 1962", *Tiempo de Cine*, 14-15, julio 1963, pág. 4. En el editorial también se relata que Sammaritano recibió una llamada sospechosa citándolo a una dependencia policial justo cuando debía presentarse a la reunión del Jurado. Decidió no concurrir a la comisaría, que después se verificó que no existía y que la llamada era falsa.

La Nación, "la mejor página de cine de la prensa diaria", debido a la presión de compañías distribuidoras estadounidenses que consideraban perjudiciales sus comentarios.

> Nos parecía inconcebible que *La Nación* cediese a una presión de tal carácter. Creíamos en la libertad de expresión y todos esos derechos que el diario consideraba privativos de su defensa de la cultura occidental. Pero creíamos mal (…) Lo que importa son los avisos. (…) Las empresas norteamericanas ganaron su primera batalla para doblegar a la independiente y valerosa crítica argentina que cada día es, para terror de ciertos intereses, más numerosa e influyente en los gustos del cada vez más adulto público argentino.[469]

La problemática de la censura a los films por razones morales o ideológicas apareció por primera vez como tema principal de un editorial en el Nº7, bajo el título "La venda en los ojos",[470] para tratar las nuevas formas de esta vieja tendencia represiva de la sociedad: "Es sintomático que las censuras digan siempre defender la salud moral de la población, sucede, sin embargo, que recrudecen siempre que un orden social, un sistema político o económico tienen demasiadas cosas desagradables que ocultar". Se denunciaba allí la censura no oficial más poderosa, la de la Iglesia, poseedora de un cuerpo de doctrina sistemático que determinaba el grado de peligro que ofrecía cada film y que marcaba, por ejemplo, que Brigitte Bardot era el Mal y *Sissi emperatriz*, el Bien; mientras que *La aventura*, *Hiroshima mon amour* o *La dolce vita* eran desaconsejables. El editorial criticaba el decreto que establecía la censura tildándolo de anticonstitucional, por deformar la libertad creadora del artista y arrogarse un derecho de tutelaje sobre las conciencias. Y concluía que se trataba de un indicador de que la lucha por la libertad de expresión era constante y necesaria y que al espectador adulto debían dársele los medios para juzgar por sí mismo: "Para nuestro cine, finalmente afirmado en una línea de sincero testimonio y honesta revisión de nuestra realidad, un tipo de represión oscurantista y ambigua como el que se propone, solo puede significar la asfixia. Y el estímulo al conformismo, la hipocresía y la estupidez".[471]

Es interesante señalar que en 1954, de modo coincidente con el surgimiento de Núcleo, se creó también la Dirección de Cine y Teatro de la Acción Católica Argentina (ACA), cuya actividad se concentró entre 1954 y 1965, hasta su cierre en 1967. Como lo ha estudiado Ramírez Llorens (2013, 2016), en diez años esta Dirección –que consideraba al cine

---

[469] "Tribuna de doctrina", *Tiempo de Cine*, 5, febrero-marzo 1961, pág. 35.
[470] "La venda en los ojos", *Tiempo de Cine*, 7, julio-septiembre 1961, pág. 3.
[471] Idem. En ese mismo número se publicaron las normas por las cuales se había consagrado la libertad de expresión y abolido la censura en 1957 (decreto ley 62/57 y 16385/57), seguidas por las modificaciones establecidas en 1961 durante el gobierno de Frondizi, que permitían realizar modificaciones o cortes en las películas a solicitud de un juez para autorizar su exhibición (decreto 5797/61). Y se reprodujo el artículo de la ley de cine que señalaba expresamente la imposibilidad de cercenar la libertad de expresión, circulación y exhibición, bajo pena de prisión: "Un… deux… trois…quatre…", pág. 7.

un peligro potencial pero también un posible vehículo para la educación– analizó 5.401 películas, desde el concepto de calificación moral, centrándose en tres tópicos: la cuestión sexual, las representaciones de los valores religiosos y el cuestionamiento del orden social y político. Si bien los sucesivos organismos calificadores dependientes del INC habían excluido a las entidades católicas, fue el gobierno de Arturo Frondizi el que le concedió a la Iglesia una gran injerencia en materia educativa, incluyendo al cine, lo cual se mantuvo de ahí en adelante. Sucesivos decretos de 1959, 1961 y 1963 modificaron la integración y potestades de la oficina calificadora estatal y habilitaron el ingreso de grupos católicos, con lo que se endurecieron las calificaciones por edad. En octubre de 1963, Ramiro de Lafuente, secretario de Moralidad de la ACA y creador de la Dirección, asumió el cargo de director del Consejo Honorario de Contralor Cinematográfico estatal. La legislación autorizó cortes y, a partir de 1969, prohibiciones totales de exhibición: "La idea de que existía un peligro moral del que había que proteger a la población logró trascender definitivamente las fronteras del mundo católico en la década del 60 para arraigarse como una lógica estatal" (Ramírez Llorens, 2013: 100).

En su Nº8 *Tiempo de Cine* continuó dando batalla a partir de un caso particular: la película *Alias Gardelito*, de Lautaro Murúa, había sido denunciada a la justicia por un particular. Además de abordar el film en sus páginas interiores, la revista reprodujo, a manera de editorial, el fallo judicial que desestimó tal denuncia, alabando la labor del juez Eduardo Vila e invitándolo a despuntar el vicio de la crítica cinematográfica en sus páginas, ya que el magistrado señalaba una interesante paradoja:

> Cuanto mejor sea una obra desde el punto de vista artístico, más expuesta se encuentra a persecuciones de esta índole. (…) La película en su conjunto constituye una de las más estimables de nuestra producción y no dudo que como tal va a conquistar, o seguir conquistando, galardones en todos los lugares en que se exhiba. (…) La República Argentina es un país adulto cuyos habitantes no necesitan mentores.[472]

En el Nº10-11 se retomó el tema ante la prohibición de la película árabe *Yamila* (Y. Chanine, 1958) por decreto del Poder Ejecutivo. La revista revisaba la ilegalidad de tal decisión y la posibilidad de que se repitiera afectando a otras obras, manifestando su alarma ante una actitud que sentaba un precedente poco auspicioso para la libertad de expresión

[472] "*Alias Gardelito* y un fallo ejemplar", *Tiempo de Cine*, 8, octubre-noviembre 1961, pág. 2. En un editorial de 1965 se vuelve a mencionar al juez Vila por haber hecho lugar al recurso de amparo interpuesto por la distribuidora del film *Morir en Madrid* y se destaca su nuevo fallo que anuló por inconstitucionales las medidas dispuestas contra el mismo –el secuestro de las copias– por constituir censura previa: "La censura", *Tiempo de Cine*, 18-19, marzo 1965, pág. 2.

cinematográfica.[473] El tema también se tocó en el Nº14-15, en relación con la censura de *Los cuarenta cuartos,* del santafesino Juan Oliva. En una nota que no está entre los editoriales pero que se publica sin firma, se destaca que mientras en Inglaterra el Estado auspicia un film oficial sobre el problema de la vivienda (*Housing problems*, E. Anstey), en la Argentina el gobierno prohíbe y secuestra un film universitario sobre el tema. También se incluye una carta dirigida al ministro de Educación y Justicia de la Nación, José Mariano Astigueta, en la que el rector y el prosecretario general de la Universidad del Litoral rechazan la prohibición de exhibición y secuestro de negativos de la película de Oliva, realizada en el marco de las actividades del Instituto de Cinematografía de esa universidad, por medio de un decreto del Poder Ejecutivo.[474]

En el Nº16, bajo el título "Otra vez la censura", *Tiempo de Cine* editorializó a propósito del decreto ley 8205/63 promulgado sorpresivamente por el presidente Guido pocos días antes de entregar la presidencia a Arturo Illia. Este decreto autorizaba la creación de un organismo por fuera de la autoridad del INC, integrado por representantes del Ministerio de Educación y Justicia, el Consejo Nacional del Menor, el Consejo Nacional de Educación e instituciones como la Liga de padres de familia o la Unión Internacional de Protección a la Infancia, entre otras, para la calificación y censura de las películas cinematográficas. El organismo sólo incluía un representante de los productores cinematográficos y uno de los exhibidores, con voz pero sin voto:

> La inquisición no ha muerto del todo. Solo resucita en instituciones fantasmales que invocan como siempre valores espirituales mientras en realidad defienden la oficialización del prejuicio, la arbitrariedad y la violencia. Nada más lejano del interés por el espíritu que la persecución de hombres que ejercen la libertad de pensar en libertad (...) Merece la calificación de enemigo la institución que pretende cortar las películas cuando le parezca conveniente.[475]

El texto finalizaba repudiando el decreto y confiando en que el nuevo gobierno constitucional lo derogaría en forma inmediata. Como esta esperanza no se vio concretada, con el correr de los números creció el espacio dedicado al tema debido a prohibiciones concretas, como la sufrida por *El silencio*¸ de Bergman, secuestrada por orden judicial, hecho ante el cual se reafirmó la postura de que el arte y la moral no tenían nada que ver entre sí.[476] En ese mismo número se publicó también un comunicado de la Asociación de Cronistas Cinematográficos que rechazaba el decreto por su espíritu retrógrado "que nos vuelve a

[473] "Problemas. Censura, otra vez", *Tiempo de Cine,* 10-11, agosto 1962, pág. 2
[474] "Acerca de una prohibición", *Tiempo de Cine,* 14-15, julio 1963, pág. 56-57.
[475] "Otra vez la censura", *Tiempo de Cine,* 16, octubre-noviembre 1963, pág. 3.
[476] "El secuestro de *El silencio*", *Tiempo de Cine,* 17, marzo-abril 1964, pág. 2-3.

épocas que creíamos superadas" y atenta contra la cultura, pocos días antes de la asunción del nuevo gobierno electo democráticamente. Y anunciaba que lucharía "por todos los medios lícitos para restablecer la vigencia de la libertad de expresión artística, cercenada sorpresivamente y sin que haya mediado discusión pública alguna, de asunto que tan fundamentalmente interesa a la concepción democrática del Estado y de sus relaciones con la cultura".[477]

Junto a este comunicado se publicó otro firmado por Núcleo junto con los cineclubes Gente de Cine, Enfoques, Quilmes y Amigos del Cine repudiando el decreto-ley 8205/63 por sorpresivo e inconsulto, y por establecer:

> La constitución de una comisión nacional calificadora de películas, con facultades absolutas para exigir cortes y desautorizar la exhibición de películas en todo el territorio de la República, integrada por representantes de sectores sin duda respetables en cuanto a su labor específica pero totalmente incompetentes en cuanto al cometido que por tal decreto se les asigna, y que por tal motivo pueden incurrir en discriminaciones políticas y religiosas ajenas al espíritu de la Ley del Cine.[478]

Los cineclubes firmantes se adherían así a la campaña para lograr la derogación de esta norma y promovían la constitución de una comisión estrictamente educacional integrada por maestros, psicólogos y críticos, que solo evaluara limitaciones de acceso para menores. "Toda extralimitación de esas facultades (cortes, prohibiciones) debe considerarse retrógrada y atentatoria, no solo contra la cultura de nuestro país, sino contra el espíritu mismo de la Constitución nacional".[479]

En los dos números publicados en 1965 los editoriales se siguieron ocupando de los problemas con la censura, denominada "ese monstruo ciego", y se retomaron las trabas para la exhibición de *El silencio* a las que se sumaron las sufridas por los films *Morir en Madrid, Circe* y *Dr. Insólito.*[480] También se insistió en poner en evidencia el mal que el decreto ley 8205/63 le hacía a la cultura cinematográfica en particular y a la argentina en general, destacando una vez más la falta de idoneidad de quienes componían el Consejo Honorario de Calificación Cinematográfica. A ellos se les oponían "más unidos que nunca, todos los sectores del quehacer cinematográfico, que expresaron su protesta con la palabra escrita y de

[477] "Cronistas contra la censura", *Tiempo de Cine,* 16, octubre-noviembre 1963, pág. 62.
[478] "Comunicado", *Tiempo de Cine,* 16, octubre-noviembre 1963, pág. 62.
[479] Idem.
[480] "La censura", *Tiempo de Cine,* 18-19, marzo 1965, pág. 2.

viva voz en actos públicos y manifestaciones callejeras, algunas de las cuales concluyeron en la cárcel. (…) *Tiempo de Cine* hace oír su voz también".[481]

2.2.4 Nosotros

En sus últimos números la revista se dirigió principalmente a sus lectores, utilizando parte de las notas editoriales para hablar de sí misma con claro predominio del componente programático, explicando los problemas económicos por los cuales se había alterado la continuidad y proponiéndose salir en determinadas fechas, que luego no pudieron ser cumplidas.

Entre el N°17 (único de 1964) y el 18-19 pasó un año. Fue la primera vez que la revista discontinuó tanto tiempo su publicación. Un anuncio de que vendrían tiempos complejos. Para dar cuenta de esa ausencia, el editorial de ese número se tituló "Nosotros". Allí se daba cuenta de la inquietud de los lectores fieles ante la posibilidad de que la revista dejara de aparecer y se explicaba que de los tres números previstos para 1964 solo pudo concretarse uno por razones económicas (costos altos, publicidad escasa) aunque se aclaraba que ninguno de los colaboradores cobraba. Anunciaba también que se veía desagradablemente obligada a aumentar el precio del ejemplar y prometía un futuro menos azaroso.[482]

En 1965 solo se logró publicar otro número que se presentó como una nueva serie, con cambios en la tipografía y diagramación. En el editorial se dieron explicaciones por no haber podido establecer el contacto con los lectores con la asiduidad y regularidad deseadas, y se anunció el propósito de publicar cuatro números al año para mantenerse al día con las novedades y el fichero de estrenos: "Para mantener ese ritmo de trabajo necesitamos que, como siempre, nos acompañen el entusiasmo y el apoyo de nuestros lectores".[483] Pero el número previsto para marzo de 1966 nunca llegó. Pese a estas buenas intenciones, la periodicidad ya no volvió a ser conseguida: después del N°20-21 hubo tres años de silencio.

Un último relanzamiento se intentó a mediados de 1968, cuando el editorial del Nº22-23 anunció "Un nuevo comienzo". Allí se manifestaba que por forzosas razones económicas la revista había interrumpido su aparición: "Cuando ya creíamos que *Tiempo de Cine* era un

---

[481] "Censura y más censura", *Tiempo de Cine,* 20-21, primavera-verano 1965, pág. 2. Se hace referencia a la derogación del decreto por parte de la Cámara de Senadores y al impedimento de su ratificación por Diputados debido a las presiones de los sectores aludidos que integran el Consejo.
[482] "Nosotros", *Tiempo de Cine,* 18-19, marzo 1965, pág. 2.
[483] "Renovarse es vivir", *Tiempo de Cine,* 20-21, primavera-verano 1965, pág. 2.

cadáver definitivo, dos entusiastas editores, Víctor Fincic y Horacio López Batista,[484] trajeron al cineclub Núcleo un plan para sacar de nuevo la revista. (…) Y es así como nos dimos cuenta de lo difícil que es recomenzar".[485] El número se presentaba como de transición, con materiales que no tenían estricta actualidad periodística pero que se incluían por el carácter coleccionable que le atribuían a la publicación.

> Tenemos conciencia de que ésta es la única revista de cine a nivel cultural que existe en nuestro país y que había logrado cierto nivel de prestigio entre nosotros y en el exterior, donde llegó a ser calificada como "la mejor revista de habla castellana". Todo esto nos compromete a hacer una revista que sea ante todo un reflejo de nuestro cine y de las inquietudes de todos aquellos que aman el séptimo arte.[486]

Pero pese a que el editorial cerraba con la promesa de una nueva edición para octubre, en la que habría entrevistas importantes con Leopoldo Torre Nilsson y Leonardo Favio, ese N°22-23 fue el último.

2.3 Notas, ensayos y entrevistas

A lo largo de la historia de la revista aparecieron varias secciones que siempre estuvieron conceptualmente presentes, con un despliegue especial de análisis, entrevistas y críticas. La sección "Notas, ensayos y entrevistas" –15 a 20 páginas– se ocupó de la cobertura de los films internacionales de estreno reciente considerados relevantes. Estas notas abarcaban siempre la filmografía (completísima, obra de Tito Vena) y características de la obra del director, quien frecuentemente era entrevistado por los corresponsales en el exterior o en sus visitas al país durante el Festival de Mar del Plata. También solían incluirse guiones completos –o partes de ellos– de algunas películas significativas.[487] En esta sección aparecían además los informes sobre los nuevos cines nacionales que llamaban la atención del mundo cinéfilo. Tales fueron los casos de las cinematografías sueca, china, polaca,[488] checa y de

---

[484] Víctor Fincic –asistente de dirección y director, junto con Juan Antonio Serna, de una película con María Elena Walsh que nunca se estrenó, *Tiempo de crear*, 1962– y el periodista Horacio López Batista fueron los artífices de este regreso, que no se pudo sostener en el tiempo. En el staff del Nº22-23 figuran como editores.
[485] "Un nuevo comienzo", *Tiempo de Cine*, 22-23, agosto-septiembre 1968, pág. 2.
[486] Idem.
[487] En el N°1 se publicó el guión completo de *Hiroshima mon amour*; a partir del Nº2, en tres partes, se publicó el de *La dolce vita;* y también en el segundo número se incluyó una secuencia del guión de la película argentina *Shunko*.
[488] El interés por el cine polaco se sostuvo a lo largo de los números. Tanto con notas de retrospectiva como a partir de encuentros con representantes de esa cinematografía que tuvieron lugar en el seno del cineclub y que luego eran publicados en la revista para dar cuenta de su producción en general, pero también de los films experimentales y el movimiento cineclubístico polaco. Mabel Itzcovich era la principal interesada en ese cine, que luego sistematizará en su libro sobre el tema.

distintos países latinoamericanos, que empezaban a verse con interés: las nuevas películas de Brasil, Chile, Uruguay y Cuba se analizaron en busca de claves para la producción independiente de calidad.

Pero no se revisaban únicamente las películas sino toda la actividad cinéfila que transcurría a su alrededor. En este sentido, mencionamos algunos ejemplos. Carlos Vieira contó la historia del cineclubismo en Brasil, sus revistas y las principales entidades dedicadas a la difusión y conservación de cine arte[489] y Fernando Duarte incluyó a los cineclubes en su historia del cine en Lisboa, Portugal.[490] Jorge Leiva y Joaquín Olalla aportaron panoramas del cine chileno, en el marco de la sistematización de los estudios superiores en la Universidad Católica y el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, que recibió a Joris Ivens en 1962.[491]

Homero Alsina Thevenet hizo un informe sobre cine cubano[492] y Oscar Yoffe conversó con Alfredo Guevara, director del ICAIC, acerca de la experiencia cubana y su cine, antes (cuando solo había cineclubes influyentes que fueron fundamentales para la formación de un público) y después de la revolución, cuando se evitó otorgar la dirección de los organismos estatales a quienes habían trabajado previamente en la realización de noticiarios o en la televisión, para ponerla en cambio en manos de "aquellos que habían hecho de los cineclubes o de las pequeñas revistas que circulaban un baluarte de la defensa de la cultura nacional".[493] Por último, José Carlos Álvarez publicó una historia del cine uruguayo en la que le daba gran protagonismo a los cineclubes rioplatenses y a Horacio Quiroga como pionero de la crítica.[494]

Otro tema central fueron las nuevas corrientes dentro de las cinematografías tradicionales, como el cine italiano de posguerra, la *Nouvelle Vague* francesa, los nuevos directores españoles, y el surgimiento de un cine independiente en Inglaterra y los Estados Unidos. Las preferencias apuntaban siempre a lo no industrial, a lo que trascendiera el rótulo de entretenimiento. En este punto, la revista otorgó un lugar destacado a los corresponsales en el exterior. En su primer número George Fenin (quien ya había escrito varias notas en la última etapa de *Gente de Cine*), desde Nueva York, publicó una nota en la cual destacaba la

---

[489] Vieira, C. "Cultura cinematográfica en Brasil", *Tiempo de Cine,* 2, septiembre 1960, pág. 32.
[490] Duarte, F. "Carta de Rio Maior", *Tiempo de Cine,* 1, agosto 1960, pág. 31.
[491] Leiva, J. "Panorama actual del cine chileno", *Tiempo de Cine,* 14-15, julio 1963, pág. 51. Olalla, J. "Cine latinoamericano: Chile", *Tiempo de Cine,* 18-19, marzo 1965, pág. 72-75.
[492] Alsina Thevenet, H. "Informe sobre cine cubano", *Tiempo de Cine,* 18-19, marzo 1965, pág. 38-39.
[493] Yoffe, O. "Nada sin fe en Sestri Levante", *Tiempo de Cine,* 16, octubre-noviembre 1963, pág. 24.
[494] Álvarez, J. "Historia del cine uruguayo I", *Tiempo de Cine,* 20-21, primavera-verano 1965, 21-23. La segunda parte de esta nota fue publicada en el Nº22-23 que apareció en agosto-septiembre de 1968, pág. 73-35.

renovación del cine estadounidense independiente realizado por una nueva generación como un modo de expresión artística, instrumento de comunicación y cultura, por contraposición al cine de Hollywood.[495] También Gretchen Weinberg sumaba información en el mismo sentido.

Había, además, un importante espacio para el cortometraje, la animación y el cine experimental. Al igual que para *Gente de Cine*, la figura del canadiense Norman McLaren tuvo especial relevancia, al punto de compararlo con Alain Resnais, ubicado entonces en la cima del gusto cinéfilo. En el primer número Mahieu le dedicó una nota en la que comenzaba preguntándose si no se había dicho todo ya sobre su obra, para responder que era necesario pensar por fuera de la lógica cineclubista y presentarlo a un público ampliado que no tenía la misma familiaridad que quienes lo venían siguiendo hacía una década por fuera de los circuitos comerciales.[496] Es interesante esta observación autorreflexiva, puesto que da cuenta de una intención de la revista de trascender los límites del público de cineclub y llegar a una audiencia de lectores más amplia y diversificada.

Por otra parte, al presentar el Festival de Cine Canadiense organizado por iniciativa de Núcleo junto con la Embajada de ese país y la Dirección General de Cultura, Sammaritano se lamentaba por el poco eco que había tenido este evento en la crítica local de los medios masivos:

> Les resulta más fácil copiar una nota de los *Cahiers* o de *Films and filming* que molestarse en ver personalmente los films. (…) Los críticos de los diarios y revistas de Buenos Aires (salvo alguna honrosa y solitaria excepción) demostraron una vez más su olímpica indiferencia por las manifestaciones cinematográficas que salen del común denominador. (…) El grueso de la crítica estuvo ausente, como está habitualmente ausente de las funciones de los cineclubes. [497]

La revisión de la obra de quienes se consideraban grandes autores fue una de las ocupaciones predilectas de los redactores de *Tiempo de Cine*: Torre Nilsson, Antonioni, Bresson, Truffaut, Bergman, Buñuel, Von Sternberg, Fellini, Minnelli, Griffith, Demy, por nombrar solo los principales, merecieron una obsesiva atención.

El cine sueco y la figura de Ingmar Bergman en particular mantuvieron su vigencia a lo largo de toda la existencia de la revista, desde el Nº1 –cuando Cozarinsky analizó el panorama del cine sueco en 1960– hasta llegar, en uno de los últimos números, a la publicación de un capítulo del libro de Alsina Thevenet y Rodríguez Monegal –colaboradores de *Tiempo de Cine* y presentados como los "periodistas uruguayos que fueron los primeros

---

[495] Fenin, G. "Hacia un cine independiente americano", *Tiempo de Cine,* 1, agosto 1960, pág. 31.
[496] Mahieu, J. "McLaren juego serio en el corazón del film", *Tiempo de Cine,* 1, agosto 1960, pág. 40.
[497] Sammaritano, S. "Festival de cine canadiense", *Tiempo de Cine,* 16, octubre-noviembre 1963, pág. 26.

que se ocuparon de Bergman en el mundo"–, junto con los diálogos completos de *El silencio*, film que, como hemos visto, había tenido innumerables problemas con la censura.[498]

No obstante su sintonía con los nuevos cines a nivel mundial, la revista no dejaba de marcar sus diferencias haciendo gala de autonomía. Esto sucedía especialmente en torno al controvertido fenómeno de la *Nouvelle Vague* francesa, al punto que nunca les dedicó la tapa a ninguno de los cineastas surgidos de las páginas de *Cahiers*. En el Nº3, Homero Alsina Thevenet planteó una posición escéptica, al afirmar que "nuevas olas ha habido siempre"; si bien rescataba a François Truffaut y Alain Resnais como los dos principales talentos de eso que "como escuela o movimiento no existe", dejaba clara su preferencia por Bergman, Fellini o Breson, por sobre "las audacias y desplantes de estos jóvenes franceses".[499]

También Mahieu manifestó reservas ante el devenir de la *Nouvelle Vague,* en su crítica a *Una mujer es una mujer,* de Godard, donde habló del derrumbe de un mito. Allí hizo la historia de dicho movimiento, desde su surgimiento en las páginas de *Cahiers du Cinéma*, para promover un cine de autor por fuera de formas y convenciones pasadas, liberándose de los altos costos del cine industrial. Pero luego de su auge, fechado en 1958 y 1959, los "jóvenes turcos" habían entrado a su juicio en una crisis de fondo: "un mosaico de piruetas no siempre ingeniosas".[500]

A propósito de las últimas películas de Robert Aldrich, un director "tempranamente endiosado por *Cahiers du Cinéma*", Salgado cuestionó la influencia de esa revista en la crítica argentina y los preceptos básicos del cahierismo: la preminencia absoluta de la *mise en scène*, la canonización de ciertos directores y a partir de allí de toda su obra independientemente de los méritos de cada film, o "que tres minutos de creación puedan redimir noventa y siete de trivialidad". Ante este dogma y las reacciones que suscitó, Salgado postulaba una tercera posición crítica no dogmática, ni formalista ni contenidista, al señalar que "usar la propia cabeza puede ser una práctica recomendable".[501]

En los reportajes a directores extranjeros se solía incluir una pregunta acerca del rol de la prensa y se pedían opiniones sobre las publicaciones existentes en los países de origen de los entrevistados. Casi todos eran muy críticos con *Cahiers*: Lindsay Anderson señaló su

---

[498] Alsina Thevenet, H. y Rodríguez Monegal, E. "*El silencio* de Bergman o la ausencia de Dios", *Tiempo de Cine,* 17, marzo-abril 1964, pág.12-19. En ese mismo número, como hemos señalado previamente, el editorial también abordó el tema del secuestro de la película en la Argentina.
[499]Alsina Thevenet, H. "Algunas dudas sobre la Nouvelle Vague", *Tiempo de Cine*, 3, octubre 1960, pág.3-4.
[500] Mahieu, J. "Jean-Luc Godard, sin aliento". *Tiempo de Cine*, 10-11, agosto 1962, pág. 51.
[501] Salgado, A. "¿Qué pasó con Robert Aldrich?", *Tiempo de Cine* 14-15, julio 1963, pág. 37-38.

influencia negativa en la prensa inglesa;[502] Mario Camus hizo una enumeración de las revistas españolas, señalando que *Film Ideal* estaba en la línea de *Cahiers*, mientras que *Nuestro Cine* se referenciaba en *Positif* y *Cinema Nuovo*;[503] y Jacques Demy sostuvo que, a partir de la desaparición de André Bazin, sus juicios perdieron asidero lógico: "No creo que ahora haya verdaderos críticos en *Cahiers*", afirmó.[504]

Otra preocupación de la revista fue la popularización de la televisión en la Argentina durante la década del sesenta, que fue señalada como una de las razones de la disminución del público de cine. En el primer número se publicó un reportaje de Mabel Itzcovich a David Stivel, presentado como uno de los pocos directores de TV con dominio técnico y capacidad expresiva y dramática. La conversación giró en torno a los desafíos que presentaba el nuevo medio y las características de su público, a quien se suponía de cultura y gustos limitados, al afirmar que la clase alta y la mayoría de los intelectuales lo ignoraban.[505] También Alejandro Saderman, en uno de sus envíos desde Roma, escribió una larga nota acerca de la televisión, sus posibilidades y limitaciones expresivas.[506] Y Marcel Martin, desde París, relacionó la crisis de público del cine francés con la televisión y el aumento del precio de las entradas.[507]

2.3.1 La gran apuesta: el nuevo cine argentino

Las jóvenes promesas del cine nacional, junto con aquellos que se consideraban precursores del nuevo cine, fueron una presencia constante en la revista. Leopoldo Torre Nilsson, Fernando Ayala, José Antonio Martínez Suárez, Lautaro Murúa y Manuel Antín, entre otros directores de la llamada Generación del sesenta, merecieron reportajes, notas extensas y análisis que los pusieron en pie de igualdad con los grandes nombres del cine mundial.

Ya en el primer número se publicó un texto de Sammaritano sobre cine argentino, donde se exhibía la preocupación por el surgimiento de una nueva generación de cineastas nacionales. En ese contexto, el inminente estreno de *Río abajo*, de Enrique Dawi, presentado bajo el auspicio de Núcleo y la Federación Argentina de Cineclubes, fue saludado como

---

[502] Ciria, A. "Presentación de Lindsay Anderson", *Tiempo de Cine*, 18-19, marzo 1965, pág. 17-19.
[503] Bresky, A, Ojam, A. y Penelas, F. "Reportaje a Mario Camus", *Tiempo de Cine*, 18-19, marzo 1965, pág.20.
[504] Alsina Thevenet, H., Bresky, A., Ojam, A., Olalla, J., Salgado, A. y Vena, H. "Reportaje a Jacques Demy", *Tiempo de Cine*, 18-19, marzo 1965, pág. 21-24.
[505] Itzcovich, M. "TV creación y/o información", *Tiempo de Cine*, 1, agosto 1960, pág. 36-37.
[506] Saderman, A. "Carta desde Roma", *Tiempo de Cine*, 10-11, agosto 1962, pág. 52-54.
[507] Martin, M. "Carta de París. Estado actual del cine francés", *Tiempo de Cine*, 17, marzo-abril 1964, pág. 28-29, 67.

primer largo argentino semidocumental y se incluyeron fragmentos de críticas extranjeras que lo comparaban con Robert Flaherty. La nota informaba también sobre films en producción o a estrenar, incluyendo los de Kohon, Kuhn, Feldman, Murúa, Ayala y Torre Nilsson.[508]

La obra de Torre Nilsson fue justamente una de las que más atención recibió a lo largo de muchas ediciones. En el Nº3 Mahieu realizó una aproximación a los films de quien consideraba un "realizador importante y discutido (…) un auténtico autor de films", cuya obra era: "Un punto decisivo en la evolución artística de nuestro cine (…) La conquista de un estilo cada vez más definido y la posibilidad de expresar un mundo a través de una clave libremente propia, es una conquista importante para Torre Nilsson y para nuestro cine".[509] A este análisis le seguía una entrevista al director, a cargo de Mahieu y Sammaritano, en la que buscaban su opinión ante las críticas desfavorables recibidas por sus últimos films, y analizaban el rol de la prensa y un cierto esnobismo crítico. Allí Torre Nilsson afirmaba que "a un director que ya tiene una obra importante se lo juzga con más severidad que a uno que es, en principio, un descubrimiento".[510]

En el primer número de 1961, Héctor Vena realizó un exhaustivo balance de los estrenos del año anterior, donde caracterizaba a Buenos Aires como uno de los "centros de exhibiciones cinematográficas más importantes del orbe". Allí señalaba que, mientras la irrupción de la televisión perjudicaba a las películas más comerciales, el cine artístico mantenía un público fiel que convertía en éxitos a los films de Bergman, Fellini o Resnais. Dentro de este panorama, el cine nacional era considerado un problema sin solución a la vista: los productores no arriesgaban y pese a ello contaban con el apoyo del Instituto que los beneficiaba con créditos, calificaciones positivas y premios anuales. Nuevamente a propósito del caso de *Los de la mesa 10*, esta política era duramente criticada por Vena, para quien el Estado solo debía apoyar la innovación temática o técnica; ya que se trataba de dinero público que provenía del impuesto de las entradas, consideraba más lógico que se estimulara "a quien hace del cine un arte y no un modo de vivir".[511]

Por el lado de la producción, la nota sólo destacaba a Dawi, Murúa y Martínez Suárez entre los siete realizadores debutantes, mientras que los realizadores de la vieja escuela –Del Carril, Demare, Soffici– no habían realizado, a su juicio, aportes interesantes que superaran a

[508] Sammaritano, S. "Cine argentino", *Tiempo de Cine,* 1, agosto 1960, pág. 34-35.
[509] Mahieu, J. "La obra de Torre Nilsson, primera aproximación", *Tiempo de Cine,* 3, octubre 1960, pág. 5-7.
[510] Mahieu, J. y Sammaritano, S. "Entrevista con Torre Nilsson", *Tiempo de Cine,* 3, octubre 1960, pág. 8-11. "Filmografía completa", pág. 12-14.
[511] Venna, H. "Estrenos 1960", *Tiempo de Cine,* 5, febrero-marzo 1961, pág. 19-22, 37.

su obra previa. Las nuevas entregas de Torre Nilsson y Ayala habían resultado decepcionantes, aunque se seguía confiando en ellos.

> El cine argentino necesita renovarse, satisfacer los requerimientos de la actualidad. Las exigencias de nuestro público (…) se han adelantado al anquilosado criterio de quienes, ya sea desde la crítica, la producción, la creación argumental, la dirección o desde los puestos oficiales, condicionan el porvenir de nuestra cinematografía. Por todo esto *Tiempo de Cine* apoya a quienes llegan a nuestra industria cinematográfica con ánimos de reestructurarla, transformarla y adecuarla al medio en el que debe vivir. (…) Nada significan para nuestro cine quienes tienen ideas pero son incapaces de manifestarlas y sostenerlas.[512]

En el Nº6, bajo la leyenda "Cine argentino pese a todo", Mahieu y Sammaritano realizaron una cobertura del rodaje de *Los inundados,* de Fernando Birri, con entrevistas y perfiles de todos los integrantes del equipo de filmación. También se incluyó una carta de David Kohon dirigida a Sammaritano, sobre el proyecto de *Tres veces Ana*, a la que describía como un conjunto de historias de gente joven, de clase media, con sus pequeños dramas y su futuro en blanco: "Tres historias de amor de nuestra época, es decir, tres historias de soledad".[513]

En el Nº7 Mahieu reseñó las Jornadas del Nuevo Cine Argentino organizadas por el Departamento de Actividades Culturales de la Universidad de Buenos Aires, saludando la incorporación del cine al mundo de la cultura. La nota destacaba que en el encuentro se habían abordado las relaciones entre realizadores y productores, la problemática de la censura, la función de la crítica, el panorama del cortometraje y el estado de la enseñanza de cine en el país. También se debatió acerca de la necesidad de integrar al cine en un movimiento crítico como testimonio de la realidad, consciente de su responsabilidad artística y humana, un cine auténtico y de búsqueda que se exponía a presiones económicas y censuras ideológicas. En este panorama, los críticos debían ser el puente para que el público estableciera una relación responsable y activa con este nuevo cine: "De nuestra parte queda la responsabilidad de discutir y difundir la trascendencia de este movimiento fílmico que responde íntimamente a una urgente necesidad de nuestro pueblo".[514]

En esa misma edición se invitó a directores jóvenes a hablar sobre sus films en producción y se entrevistó a David Viñas por su labor como guionista de *Dar la cara*, de José Martínez Suárez, de la cual se incluyó un fragmento del guión. En otra nota, el cortometrajista Adolfo Lavarello analizó los problemas de la producción independiente a partir de la

---

[512] Idem.
[513] "Una carta de David Kohon", *Tiempo de Cine*, 6, abril-mayo-junio 1961, pág. 15.
[514] Mahieu, J. "Jornadas del nuevo cine argentino", *Tiempo de Cine*, 7, julio-septiembre 1961, pág. 8.

irrupción de los jóvenes que no se formaron en los estudios sino en los cineclubes y en la realización y consumo de revistas especializadas extranjeras. Allí afirmaba que su inexperiencia no les permitió modificar los esquemas de producción, además de lidiar desventajosamente con los circuitos de distribución y exhibición, como se había podido observar a partir del episodio ocurrido con Tomás Eloy Martínez y Ernesto Schóo en *La Nación*. Por último llamaba a la participación activa de los cineclubes –extendidos por todo el país– en la defensa del nuevo cine, mediante su programación y promoción en sus publicaciones.[515]

Por otro lado, para mejorar la visibilidad de los films argentinos en el exterior, el corresponsal George Fenin aconsejaba enviar las obras de los nuevos realizadores a festivales, para que pudieran luego ingresar al circuito de las *Art Houses* en los Estados Unidos, al atraer la atención de críticos, jurados y distribuidores. Lo mismo señalaba Di Núbila, al hacer la cobertura del Festival de Venecia 1961, puntualizando la necesidad de enviar una película de un director joven al próximo Cannes, como lo habían hecho Suecia y Polonia, para figurar entre los países cinematográficamente respetados.

En su cobertura de Cannes 1962, Leopoldo Torre Nilsson se ocupó de destacar que los críticos europeos manifestaban auténtica curiosidad por los films de los nuevos directores argentinos como Birri o Murúa, mientras que en el pasado solo se habían interesado por *Las aguas bajan turbias* de Hugo Del Carril, desmintiendo así cualquier valor que pudieran haber tenido las películas de la "famosa edad de oro" del cine argentino. En esa ocasión, acompañaba la participación argentina de la mano de films de la Generación del sesenta: *Los jóvenes viejos, Tres veces Ana* y *Alias Gardelito.* Y sostenía que la presencia en los festivales europeos y la política de invitaciones al Festival de Mar del Plata eran claves para hacer conocer los nuevos valores del cine argentino.

> Este contraste está patente en artículos de *Les Lettres Françaises* donde se habla del movimiento argentino como del nacimiento de una auténtica nueva ola. En las funciones de la Cinemateca Francesa donde el nombre de Fernando Ayala ya es regular en sus carteleras; o el homenaje a David Kohon concita la atención de todo el estudiantado de la Ciudad Universitaria y la crítica especializada. El nuevo cine argentino está en Europa, se siente en las rumorosas salas que asisten a las exhibiciones de *La cifra impar,* de Manuel Antín, o de *Los jóvenes viejos,* de Rodolfo Kuhn, aplaudidas y comentadas de veras, no como esas falsas noticias de los cables de otrora que hablaban de aplausos cuando ni siquiera habían existido espectadores.[516]

---

[515] Lavarello, A. "Problemas de la producción independiente", *Tiempo de Cine,* 7, julio-septiembre 1961, pág. 14-15.
[516] Torre Nilsson, L. "Nuevo cine y cine en Cannes", *Tiempo de Cine,* 10-11, pág. 17-18.

El entusiasmo inicial dio paso, bastante rápidamente, a una cierta desilusión cargada de impaciencia. En el último número de 1962 Domingo Di Núbila publicó una nota en la que ya se preguntaba por el posible estancamiento de la nueva ola argentina. Allí comenzaba destacando la importancia de la renovación producida entre 1959 y 1962 con una gran cantidad de óperas primas y un significativo recambio generacional: "Podría inferirse que esta experiencia cinematográfica representa un test de los valores que las nuevas generaciones son capaces de aportar al quehacer argentino. (...) El apoyo a la juventud fue casi incondicional, porque su irrupción significaba la ruptura de una situación estratificada en modelos, fórmulas y procedimientos perimidos".[517]

Pero luego declaraba cerrada la etapa del entusiasmo inicial y diagnosticaba un punto muerto para el cine argentino, citando y suscribiendo las críticas europeas que consideraban que los jóvenes cineastas locales sabían imitar a Resnais o Antonioni pero no llegaban a tocar los problemas auténticos, sino que volvían una y otra vez sobre los temas del tedio, la alienación y la incomunicación, sin la madurez necesaria. En su texto Di Núbila descartaba los argumentos de los realizadores que protestaban por el eurocentrismo de cierta mirada que solo buscaba elementos telúricos en las producciones provenientes de otras geografías; y les enrostraba la falta de acompañamiento del público: "Como las obras esperadas no han llegado –se ha producido una especie de alto a mitad de camino– ahora es imperativo encarar una crítica menos complaciente y optimista, que puntualice limitaciones y errores, ilumine la senda que falta recorrer e impida el retroceso".[518]

En el Nº13 hizo su debut en la revista Horacio Verbitsky, con un extenso informe sobre "El caso *Los inundados*", que se presentaba como una denuncia y un llamado de atención.[519]

> Lo sucedido con el film de Birri nos servirá para ejemplificar los métodos desplegados contra las manifestaciones culturales independientes que rompen con la standarización interesada que ha copado los medios de difusión masiva. Esta elección no significa

[517]Di Núbila, D. "¿Estancamiento de la nueva ola argentina?", *Tiempo de Cine*, 12, diciembre 1962, pág.40-43.
[518] Idem. Como hemos visto en el capítulo anterior, esta mirada no es compartida por otros análisis realizados con más distancia. Ver Feldman, 1990; Félix-Didier, 2003.
[519] Verbitsky ha relatado que se inició en el periodismo en el diario *Noticias Gráficas,* donde azarosamente recaló en la sección de cine, lo que lo llevó también a escribir en revistas de cine: "Esto produjo una experiencia fundamental para mi vida: conocí a Fernando Birri, que fue mi primer maestro. Birri había dirigido una película, *Los inundados*, que había ganado el primer premio a la mejor ópera prima en el Festival de Venecia. Era muy atacado, muy cuestionado por quienes sostenían otra política cultural y estética. Digamos que era la confrontación entre el realismo y el 'torrenilssismo', una confrontación tonta, pero era lo que había en ese momento" (Verbitsky y Sztulwark, 2018:39).

> olvidar a todos los demás perseguidos de esta época dura para quienes no claudican, para quienes día a día afirman con orgullo su voluntad de hacer.[520]

El periodista recorría las razones por las cuales un film que había sido aplaudido por el público local y premiado tanto en países socialistas como en los del Occidente y Latinoamérica, no había sido seleccionado para representar al país en ninguna de las semanas del cine argentino en el exterior. En su nota denunciaba que, mientras el Estado nacional y los críticos argentinos lo ninguneaban para elogiar, en cambio, las películas de Enrique Carreras, el film de Birri había ganado un premio en Venecia, con importante repercusión internacional. Para Verbitsky este caso debía leerse en la misma línea de la política del INC para con las películas del nuevo cine, recordando lo sucedido con *Los de la mesa 10*, *Shunko* y *Alias Gardelito,* excluidos de los premios del organismo, y otros casos de censura.

En relación con estos dos últimos films, inscriptos en un tipo de cine realista y vinculado con temáticas sociales, Franco Mogni le realizó un largo reportaje a Lautaro Murúa, quien había dado el salto de la actuación a la realización con gran repercusión crítica.[521] Allí Murúa opinó que el público local seguía al cine nacional pero sin exigirle calidad artística, aunque consideraba que la producción posterior a la caída del peronismo había alcanzado una mayoría de edad a partir con el contacto postergado con el cine de autor e independiente de posguerra. "Nuestro cine debe ser testimonial e indispensablemente oportuno. Debe cumplir una función", señalaba Murúa, a la vez que se resistía a utilizar la expresión nuevo cine argentino porque destacaba las buenas películas realizadas en los 25 años previos por directores como Soffici y Del Carril, en cuyo legado se inscribía, y se negaba a hacer tabla rasa con el pasado en aras de una supuesta novedad radical.

Mogni sostuvo, en ese diálogo, que habría dos direcciones en ese nuevo cine, una racional –Murúa, Martínez Suárez, Birri– y otra irracional –Torre Nilsson, Kohon, Kuhn– que podrían pensarse como antagónicas. Pero Murúa respondió que, más allá de los matices, prefería hablar de conciencia o inconsciencia, responsabilidad o irresponsabilidad ante la realidad, dado que consideraba al cine como un arma testimonial, integrado con la problemática latinoamericana, en el marco de la preocupación por lo social. En ese sentido destacó que, para conectar con el público local, el realizador debía basar su obra en temas que

---

[520] Verbitsky, H. "El caso *Los inundados*", *Tiempo de Cine,* 13, marzo 1963, pág. 30-32. El autor también publicó una nota sobre el panorama del cortometraje argentino en el número 14-15, julio 1963, pág. 29-31.
[521] Mogni, F. "Conversación con Lautaro Murúa". Parte uno en *Tiempo de Cine,* 14-15, julio 1963, pág. 58-59; Parte dos en *Tiempo de Cine,* 16, octubre-noviembre 1963, pág. 57-59.

le fueran familiares a esos espectadores y hablarles en un lenguaje asequible. La misión del creador era "favorecer con su arte la tarea de la liberación".[522]

En el número de julio de 1963, en su sección "De lo nuestro…" Antonio Salgado hizo un balance de los estrenos locales de ese año, advirtiendo que el panorama no era alentador: "La nueva ola argentina, que tanto empuje tenía dos años atrás, no ha estrenado ningún film en lo que va del año". Lo atribuía, en parte, a la incierta situación económica y política del país, que provocaba la emigración de los jóvenes talentos tanto artísticos como técnicos. Los nuevos films de Ayala, Antín, Torre Nilsson, Kuhn y algunos otros de directores debutantes estaban esperando la ocasión de ser estrenados: "Habrá que desensillar hasta el próximo gobierno constitucional (octubre de 1963). Quizás después empiece a aclarar", se esperanzaba.[523]

El balance de Salgado sobre el cine nacional de 1963 era definitivamente negativo: en el plano estético un "desastre", salvo excepciones, y en el industrial no era mejor: "Durante varios meses no se filmó ni estrenó en Buenos Aires ni un solo film local (…) A todo esto no fue ajena la incierta situación política".[524] La nota recorría las medidas tomadas por el gobierno para paliar la crisis, como la cuota de pantalla impuesta por el INC a los exhibidores (decreto ley 2979/63) que obligaba a exhibir una película argentina cada seis extranjeras, medida que nunca se cumplió dada la resistencia de los sectores de distribución y exhibición, quienes en alianza con la Cámara de la Industria lograron la intervención del INC por parte del gobierno. A esta confusa situación se sumó el decreto sobre censura dictado por el presidente Guido, antes de la asunción del presidente Illia: "Pocos años más pobres que 1963 en el cine argentino. Por contraste, un año como 1961 (con *Alias Gardelito, La mano en la trampa* y *Tres veces Ana*) parece ahora muy lejano".[525]

En 1964 la situación seguía siendo igual de mala. En la introducción que escribió Salgado a su sección en el único número de ese año, identificaba varios factores a los que atribuía que el cine argentino no levantara cabeza: económicos (costos de producción), políticos (censura), industriales (conflictos entre los sectores de producción y exhibición), comerciales (distancia entre nuevos realizadores y público) y estéticos (veteranos directores rutinarios sin intenciones artísticas). Para concluir: "En la práctica, el cine argentino carece no solo de genios sino también de buenos artesanos que realicen films comerciales dignos".[526]

---

[522] Idem.
[523] Salgado, A. "De lo nuestro…", *Tiempo de Cine*, 14-15, julio 1963, pág. 41-43.
[524] Salgado, A. "De lo nuestro…", *Tiempo de Cine*¸16, octubre-diciembre 1963, pág. 49.
[525] Idem.
[526] Salgado, A. "De lo nuestro…", *Tiempo de Cine*, 17, marzo-abril 1964, pág. 49.

El primero de los dos números que se publicaron en 1965 presentó la sección "El cine argentino y sus hombres", con declaraciones de Torre Nilsson, Antín y Kuhn. Allí Torre Nilsson se sumó al diagnóstico de crisis, manifestando su preocupación por las nuevas generaciones de cineastas y planteando condiciones necesarias para que los talentos se desarrollaran. En primer lugar, la demorada creación de la escuela de cine que figuraba en el texto de la ley de 1957 con el formato de un Centro Experimental Cinematográfico dependiente del INC: allí podrían capacitarse las nuevas generaciones, teórica y artesanalmente. Por el contrario, el INC se había dedicado a apoyar económicamente a los sectores industriales de la producción, quitándoles a los jóvenes la posibilidad de formarse. También fallaba el Instituto en promover el cine argentino en el exterior, lo que le daría la posibilidad de ampliar sus mercados para recuperar costos. Proponía entonces, junto con la creación del Centro Experimental, el desarrollo de un centro que estudiara integralmente el fenómeno cinematográfico y diseñara soluciones que fueran más allá de lo que podían resolver directores y productores.[527]

En el segundo número de ese año, Salgado afirmó que, de los 28 films argentinos estrenados en 1965, pocos serían recordados por la historia. Las películas de mayor éxito no tenían pretensión artística, mientras que los directores de mayor ambición carecían de sentido del espectáculo y no interesaban al público. Como hechos positivos destacaba la revelación de Leonardo Favio como director en *Crónica de un niño solo*, el éxito de público de una película considerada seria como *Pajarito Gómez*, de Rodolfo Khun, y *Nadie oyó gritar a Cecilio Fuentes*, de Fernando Siro, como un camino posible para el cine comercial que balanceaba "inventiva visual y olfato taquillero".[528]

2.4 Críticas, encuestas y nuevos cines

La crítica ocupó un lugar permanente en el corazón de la revista. En el N°1 apareció por única vez un cuadernillo, con distinto formato, dedicado al análisis de los estrenos. A partir del segundo número esta sección se integró al cuerpo general, ocupando de 5 a 10 páginas; y desde el Nº7 pasó a denominarse "El ojo de la crítica". El cuerpo de críticos fue cambiando y renovándose continuamente.

---

[527] "Declaraciones de Leopoldo Torre Nilsson", *Tiempo de Cine*, 18-19, marzo 1965, pág. 3-5. Recogidas en una charla con socios del Cinecub Núcleo y transcriptas por Antonio Salgado.
[528] Salgado, A. "De lo nuestro…", *Tiempo de Cine*, 20-21, primavera-verano 1965, pág. 15-18.

Desde el primer número, las novedades del cine argentino tuvieron un lugar destacado, junto a producciones internacionales y en diálogo con otras zonas de la revista que también las abordaban. A continuación proponemos –en diálogo con el apartado anterior– un relevamiento del modo en que fueron consideradas las películas locales, siempre con atención y expectativa, aunque los juicios no fueron unánimemente favorables. La sección se inauguró con una nota de Carlos Burone sobre *Fin de fiesta*, del inevitable Torre Nilsson, a quien consideraba "un caso muy especial dentro del cine argentino". Pese a que destacaba "el insólito brillo formal de sus films", que había "llamado la atención de sectores muy calificados de la crítica europea", afirmaba que no estaba a la altura del libro de Beatriz Guido en el que se basaba.[529] Víctor Iturralde, por su parte, consideraba negativamente a *Culpable*, de Hugo del Carril, cuyas intuiciones de años atrás se habían frustrado "por el contacto permanente con una industria poco flexible".[530]

En este primer número se agregó un cuadro con calificaciones de periodistas de distintos medios que conformaban el campo de interlocutores cuya palabra la revista consideraba válida: Tomás Eloy Martínez, Rolando A. Riviere, Ernesto Schoó (*La Nación*), Domingo Di Núbila, Clara Fontana (*Diario del Cine*), Mabel Itzcovich (*Espectáculo al día*), Jaime Potenze (*Criterio*). Por *Tiempo de Cine* participaban Héctor Vena, Víctor Iturralde y José Agustín Mahieu. Es interesante señalar –como indicador de rigurosidad– que a la mayoría de las películas analizadas les correspondió la calificación "de interés" o "regular", solo tres resultaron "muy buenas" y ninguna "excelente".[531]

En el segundo número la sección incluye también críticas a películas argentinas integrantes de la renovación cinematográfica. Abre con *Un guapo del 900*, de Torre Nilsson –cuya foto ocupa la tapa de la revista–, y sigue con *Río abajo*, de Enrique Dawi, y *El crack*, de José Martínez Suárez. Sobre éste último Sammaritano afirmaba: "A Martínez Suárez lo hemos puesto en la lista de realizadores jóvenes (de edad y de espíritu) a los cuales les hemos abierto una amplia carta de crédito. Sus proyectos son muy interesantes. Los esperamos con atención".[532] Después de la consideración positiva de estas películas, venían otras muy negativas sobre el "viejo cine argentino", representado por Daniel Tinayre y Lucas Demare, antes de pasar a los estrenos extranjeros. Mahieu, en tanto, destacaba la producción uruguaya de Ugo Ulive, *Como el Uruguay no* hay, proyectada con éxito en el cineclub. Finalmente,

[529] Burone, C. "Fin de fiesta", *Tiempo de Cine*, 1, agosto 1960, pág. 19-20.
[530] Iturralde, V. "Culpable", *Tiempo de Cine*, 1, agosto 1960, pág. 21.
[531] "Cuadro crítico", *Tiempo de Cine*, 1, Agosto 1960, pág. 27.
[532] Sammaritano, S. "El crack", *Tiempo de Cine*, 2, septiembre 1960, pág. 23.

Iturralde escribía sobre dos cortometrajes, uno de los cuales era *Dimensión,* un film experimental realizado por Aldo Persano, su antiguo compañero de *Gente de Cine*, en el marco del Instituto de la Universidad de Buenos Aires.

En el tercer número, la sección de críticas arranca con la película que da tema al editorial, *Los de la mesa 10,* de Simón Feldman. Para Iturralde se trataba de uno de los aportes más destacables de los últimos años del cine argentino y elogiaba todos sus rubros técnicos y artísticos.

> *Los de la mesa 10* inaugura cuatro carreras dentro del largometraje profesional: Salgán, Aronovich, Dragún, Simonetti (el productor). Concreta una temática y un tratamiento distintos en el cine de Feldman. Demuestra, por fin, que es posible dar al público un cine cuyo nivel intelectual supera ampliamente el promedio habitual en la pantalla nacional.[533]

Pese a que la calificación desventajosa que había recibido el film ya había sido extensamente abordada en el editorial, y también Quino, desde su sección de Humor, se manifestaba sobre el caso en el mismo número,[534] Iturralde insistía irónicamente sobre la cuestión, demostrando que el tema era crucial para el equipo editor.

> En una reunión del Instituto Nacional de Cinematografía se proyectó esta película y entre distintos momentos de ocio, en un intervalo entre dos trabajosas firmas de algunos expedientes centenarios, se le aplicó una "B". Es decir, se decretó que no hay obligación de exhibir esta película en las salas argentinas y no tiene derecho a premios o compensaciones especiales. Cosa curiosa, en esa misma oportunidad los ojos de los jurados estuvieron muy atentos ante los desplazamientos ondulantes de la generosa Isabel Sarli –suponemos que los pobres expedientes tuvieron que esperar su turno esta vez–, *Y Dios creó a los hombres* fue clasificada con un "¡Ah! entusiasta.[535]

En el Nº4, Iturralde celebraba el debut de Lautaro Murúa en la dirección con *Shunko,* mientras defenestraba *Sábado a la noche cine*, de Fernando Ayala, a la que consideraba muestra de la decadencia del director. Este film encendía luces de alarma sobre Ayala, a quien se le había augurado un "porvenir atendible", a partir de su sociedad con David Viñas como guionista en *El jefe*: "A medida que Viñas tuvo menos que ver con el cine de Ayala, sus películas fueron torciendo por la senda del dinero fácil, de los recursos tradicionales, de la negación de la realidad argentina". No obstante, hacía un voto de confianza por que saliera del sendero de los convencionalismos, dado que "Ayala no es Daniel Tinayre, ni Carreras, ni Amadori".[536]

---

[533] Iturralde, V. "Los de la mesa 10", *Tiempo de Cine*, 3, octubre 1960, pág. 21.
[534] Quino, "Artes y partes", *Tiempo de Cine*, 3, octubre 1960, pág. 30.
[535] Idem.
[536] Iturralde, V. "Sábado a la noche cine", *Tiempo de Cine*, 4, diciembre 1960, pág. 19.

En el Nº8 le toca a Antonio Salgado analizar las películas de Torre Nilsson, *Piel de verano* y *La mano en la trampa* –premiada en Cannes 1961– a las que consideraba una prueba de que la incomprensión del público mayoritario para con los grandes autores no desalentaba a los verdaderos artistas que no buscaban el aplauso fácil sino elevar al público con su arte. De todos modos, Salgado advertía sobre las repeticiones en las que incurría el director, que lo hacían perder vitalidad en aras de cierto detallismo estilístico; pese a lo cual concluía: "Torre Nilsson es el maestro de una generación actual de realizadores que en estos momentos da sus primeros pasos en el cine argentino y estos jóvenes pueden aprender de Torre Nilsson cuál es la posición valiente y culta que debe observar un artista frente al cine".[537]

A partir del Nº9 la revista organizó encuestas anuales para determinar cuáles eran las mejores películas estrenadas durante el año anterior, tanto nacionales como extranjeras. Esto le permitía expresar una opinión alternativa en relación con los premios que otorgaba el INC y era una señal de cuáles eran los films considerados valiosos por el conjunto de los críticos locales. Si bien en esta primera entrega solo se recogió la opinión de los propios redactores de *Tiempo de Cine*, más adelante se incluyó a especialistas de otros medios e incluso a directores. Esto resulta un relevamiento de quiénes eran los periodistas especializados cuya palabra se consideraba digna de ser incluida en la compulsa.

En su primera aparición,[538] los mejores films de 1961 fueron seleccionados por Salgado, Sammaritano, Mahieu, Vena, Roberto Raschela y Oscar Yoffe. Las tres películas argentinas, elegidas por unanimidad (aunque en distinto orden), fueron *Alias Gardelito* (L. Murúa), *La mano en la trampa* (L. Torre Nilsson) y *Tres veces Ana* (D. Kohon). Entre las extranjeras hubo más variedad: *La aventura* (Antonioni), *Rocco y sus hermanos* (L. Visconti), *Vivir* (A. Kurosawa) y *Todo comienza el sábado* (K. Reisz) tuvieron por lo menos cinco votos.En su mayor parte habían sido tapa de *Tiempo de Cine* o se les habían dedicado extensas notas el año anterior.

En sintonía, la sección "El ojo de la crítica" de ese número arrancaba con una nota sobre David José Kohon, una de las principales promesas del nuevo cine argentino a partir de sus largometrajes *Prisioneros de una noche* (1960) y *Tres veces Ana* (1961), que se extendía a lo largo de cinco páginas. Se señalaba allí que Kohon había adquirido notoriedad en el ambiente cineclubístico desde 1959 con su primer cortometraje, *Buenos Aires,* que sobresalía entre el conjunto de la producción local: "¿Qué cosa es el film, sino una consecuencia de las

[537] Salgado. A. "Torre Nilsson 1961", *Tiempo de Cine,* 8, octubre-noviembre 1961, pá.25-26.
[538] "Los mejores films de 1961 según los redactores de *Tiempo de Cine*", *Tiempo de Cine,* 9, enero-marzo 1962, pág. 18.

largas sesiones de cineclub y cinemateca, en las que David J. Kohon aprendió a amar al cine?"[539] En la nota se lo comparaba con Carné, Antonioni y Godard, maestros del pasado y el presente; aunque resultaba en desventaja en la comparación, se apostaba a su evolución como artista.

En el Nº10-11 se publicaron también los premios de la Asociación de Cronistas Cinematográficos a la producción 1961, que destacaban a la renovación: *Alias Gardelito* y Lautaro Murúa recibieron la distinción a mejor película y director. También fue premiado el guión y en tres de los seis rubros actorales, incluyendo el protagónico de Alberto Argibay, mientras que la mejor actriz fue María Vaner, por *Tres veces Ana,* y David Kohon recibió el premio por el argumento de este film. Como mejor película extranjera se eligió *La aventura,* de Antonioni.[540]

Además, en ese número se publicó la encuesta entre críticos sobre los estrenos locales y extranjeros de 1961, ampliándose ahora a periodistas de distintos medios, tanto especializados y culturales como de circulación masiva, incluyendo radio y televisión. Los elegidos fueron, de modo bastante coincidente con la opinión del staff de *Tiempo de Cine* publicada en el número anterior, *Alias Gardelito, Tres veces Ana* y *La mano en la trampa*, entre los films nacionales (con la aparición minoritaria de *Piel de verano* e *Hijo de hombre*); las películas de Bergman, Antonioni, Visconti y Kurosawa también se impusieron mayoritariamente entre las extranjeras.[541]

En el Nº12 se volvió a poner la lupa sobre las últimas películas de Torre Nilsson, siempre ansiosamente esperadas: *Setenta veces siete* y *Homenaje a la hora de la siesta*, que habían representado al país en los festivales de Cannes y Venecia, respectivamente, durante 1962. Si bien el director ya tenía un prestigio ganado en esos foros internacionales, Salgado opinaba que esas entregas –realizadas en el marco de coproducciones internacionales, con figuras extranjeras reconocidas y nacionales como Isabel Sarli– no justificaban la expectativa

---

[539] Salgado, A. "El mundo interior de David José Kohon", *Tiempo de Cine*, 9, enero-marzo 1962, pág. 19-23.

[540] Por el contrario, los premios del Círculo de Periodistas Cinematográficos, publicados en la misma edición, fueron para *Hijo de hombre*, de Lucas Demare, *El rufián*, de Daniel Tinayre, *5º Año nacional* (guión de Abel Santa Cruz). *Alias Gardelito* solo recibió el premio a la música y *Tres veces Ana* uno de los actorales. Esto es una clara expresión de las diferentes posiciones en el campo cinematográfico de las dos entidades que reunían a los críticos.

[541] "La opinión de los críticos", *Tiempo de Cine*, 10-11, agosto 1962, pág. 65. Participan: Juan Ignacio Acevedo (*Canal 7, Cine Dial TV*), Carlos A. Burone (*La Prensa*), Fernando Chao (*La Capital*, Rosario), Chas de Cruz (*Diario del Cine, Antena*), Jorge M. Couselo (*Correo de la Tarde*), Edgardo Cozarisky (*Flashback, Tiempo de Cine*), Carlos Chiavarino (*La Nación*), Domingo Di Núbila (*Diario del Cine, Lyra*), Clara Fontana (*Diario del Cine*), Tito Franco (*Radiofilm, Radio Excelsior, Canal 7*), Oscar Garaycochea (*Contracampo*, La Plata), Tomás Eloy Martínez (*Radio Municipal*), Jaime Potenze (*Criterio, La Prensa*), Juan J. Scaglione (*Radiofilm*), Ernesto Schóo (*Vea y Lea*), Alberto Tabbia (*Flashback*), Vicente Thomas (*Crítica*), Boris Zipman (*Democracia*).

despertada y debían ser entendidas "como un periodo de transición que ojalá no se extienda (…) La baja calidad de ambos films es precio demasiado alto para un creador".[542] Salgado analizaba también *Dar la cara,* de Martínez Suárez, que por el contrario y pese a sus fallas, le resultaba necesario en el panorama de la producción local, por bien narrado, serio y valiente.

Ese mismo número, Salgado inauguró una subsección de críticas de cine nacional llamada "De lo nuestro…". En la presentación se resaltaba el hecho de ser una revista argentina de cine, con una preocupación legítima por las producciones locales y se declaraba el propósito de comentar todos los films argentinos estrenados. Allí se incluían comentarios sobre las películas de directores comerciales como Daniel Tinayre, Enrique Carreras, Julio Saraceni o Emilio Vieyra, hasta entonces ignorados por la revista, lo cual se justificaba de la siguiente manera: "Es corriente establecer distinciones entre Viejo Cine Argentino y Nuevo Cine Argentino, división tan cierta como imprecisa. Nuevo y viejo son adjetivos que indican condición temporal, no un juicio estético. (…) Lo que cuenta es el talento donde se encuentre; para esto, nada mejor que irlo a buscar".[543]

Esta sección hace ruido en las páginas de la revista, al punto de causar la airada reacción de un lector rosarino cuya carta se publica, que protesta por el hecho de que se malgaste papel en "infrapelículas" que "no merecen compartir espacio con notas sobre Torre Nilsson, Murúa, Birri y otra gente que hace cine en serio". Y amenaza con comprar *Antena* "que en definitiva no es tan cara". La revista responde afirmando disentir con el lector, desde el momento que "una revista argentina tiene la obligación de ocuparse del cine que se produce en el país" y señala que se trata de films valorados por sectores del público "a los que conviene informar y que ojalá lean la revista".[544]

La polémica continúa en el número siguiente, cuando el mismo lector insiste y plantea que no se puede comparar a Brahms con Palito Ortega ni a Murúa con Saraceni. La revista responde que la cuestión debe ser planteada desde un punto de vista diferente, el periodístico:

> Sería por cierto insatisfactorio que un crítico se redujese a afirmar que ciertos directores u obras le gustan o no. Importa, en cambio, que explique el porqué de sus juicios, y los fundamente, una tarea más difícil. (…) Una misión del periodismo es la orientación (…) la experiencia indica que el lector está desorientado o peor aún, orientado hacia un rumbo erróneo. (…) *Tiempo de Cine* tiene una modesta tarea que cumplir (…). Para juzgar el cine argentino primero hay que verlo (…) No debe alimentarse el mito del círculo cerrado, esos círculos son asfixiantes.[545]

---

[542] Salgado, A. "Torre Nilsson 1962", *Tiempo de Cine,* 12, diciembre 1962, pág. 32-33.
[543] Salgado, A. "De lo nuestro…", *Tiempo de Cine,* 12, diciembre 1962, pág. 37.
[544] "Carta de un lector", De Cicco, W. *Tiempo de Cine,* 16, octubre-noviembre 1963, pág.48.
[545] "Cartas de lectores", De Cicco, W. *Tiempo de Cine,* 17, marzo-abril 1964, pág. 67.

Y concluye con una interesante definición de la misión de la revista:

> Aunque las publicaciones serias de cine sean minoritarias frente a las "Antenas" una misión las justifica: pueden incrementar el caudal de público exigente –con la colaboración de los cineclubes–. Un peligro acecha: el complejo de superioridad del espectador erudito. Vale la pena liberarse de los prejuicios –aunque sean bien intencionados– y seguir separando la paja del trigo.[546]

En el N°13 la encuesta sobre los films estrenados en 1962 incluyó también a críticos de otros medios especializados, de secciones de cine de medios masivos, y de revistas culturales y semanarios como *El escarabajo de oro* y *Primera plana*. También fueron consultados directores de cine de diversas características.[547] Los resultados coincidieron nuevamente a pesar de haberse abierto el juego hacia un arco más variado de opiniones y surgieron seis películas argentinas consideradas de primer nivel: *Los jóvenes viejos* (R. Kuhn), *Prisioneros de una noche* (D. Kohon), *Dar la cara* (J. Martínez Suárez), *Los inundados* (F. Birri), *La cifra impar* (M. Antín) y *Homenaje a la hora de la siesta* (L. Torre Nilsson). Se pueden apreciar, no obstante, algunas disonancias en las opiniones de los críticos de medios masivos, que incluyeron títulos como *El hombre de la esquina rosada* (R. Mugica), *Una jaula no tiene secretos* (A. Navarro), *Los viciosos* (E. Carreras) o *Propiedad* (M. Soffici). Entre las extranjeras, las más votadas fueron: *Jules y Jim* (F. Truffaut), *La noche* (M. Antonioni), *Amor sin barreras* (R. Wise), *Nazarín* (L. Buñuel), *Pather Panchali* (S. Ray), *Viridiana* (L. Buñuel), *Detrás de un vidrio oscuro* (I. Bergman), *El cochecito* (M. Ferreri) y *Hace un año en Marienbad* (A. Resnais).

En ese número se publicaron también los premios de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina a la producción estrenada en 1962, que también eligió a *Los jóvenes viejos* como mejor película, mientras que Manuel Antín recibió la distinción como mejor director por *La cifra impar*. Ambos films se repartieron la casi totalidad de los rubros. *La noche* (M. Antonioni) y *Viridiana* (L. Buñuel) fueron las películas extranjeras premiadas.

---

[546] Idem.

[547] "Encuesta 1962", *Tiempo de Cine*, 13, marzo 1963, pág. 17-21. Incluyó a colaboradores de la revista (J.C.Frugone, M. Itzcovich, J.A. Mahieu, F. Mogni, A.Salgado, S. Sammaritano, H. Vena) y críticos de otras publicaciones (J. Acevedo, *Radio Excelsior*; C.A. Burone, *La Prensa*; J. Cooke, *Clarín*; E. Cozarinsky, *Flashback*; B. De Vedia, *La Nación*; D. Di Núbila, *Diario del Cine, Heraldo del Cinematografista*; A. Liberman, *El escarabajo de oro*; T.E. Martínez, *Primera Plana*; J. Potenze, *Criterio, La Prensa*; L. Pico Estrada, *La Razón*; J. C. Portantiero, *Clarín*; R. Raschella, *Cinecrítica*; E. Schóo, *Tiempo de Cine, Vea y Lea*; A. Tabbia, *Flashback*). También incluyó la opinión de los siguientes realizadores: M. Antín, F. Ayala, J. Berend, F. Birri, C. Borcosque, E. Dawi, J. Martínez Suárez, L. Torre Nilsson; aunque informó haber consultado a todos los asociados a Directores Argentinos Cinematográficos (DAC) y haber recibido las respuestas de una lista más larga, que incluía a realizadores del viejo cine –Soffici, Demare, Del Carril–, del nuevo cine –Kohon, Kuhn– y otros más vinculados con la industria –Tinayre, Vieyra, Saraceni–, entre otros. No se explicitan los motivos de la selección de algunas respuestas del grupo de directores por sobre otras.

En 1963 solo hubo tres films nacionales dignos de consideración para el staff de *Tiempo de Cine*, dos de los cuales habían sido tapa de la revista el año anterior: *La terraza* (L. Torre Nilsson), *Paula cautiva* (F. Ayala) y *Los inocentes* (J. Bardem, coproducción con España). Entre las internacionales destacaron a *Ocho y medio* (f. Fellini), *El proceso* (O. Welles), *El ángel exterminador* (L. Buñuel), *El eclipse* (M. Antonioni), *Salvatore Giuliano* (F. Rossi), *Aparajito* (S. Ray), *Luz de invierno* (I. Bergman), *La dama del perrito* (I. Kheifitz), *Vivir su vida* (J. Godard). Hubo ese año una mayor cantidad de títulos con una o dos menciones, lo que habla de una apertura en contraste con los años anteriores, en los que cinco o seis films monopolizaban el podio.[548]

Los resultados de la evaluación de las películas de 1964 fueron presentados directamente sin discriminar, como se había hecho hasta ese entonces, quién opinó qué. La producción nacional –que atravesaba un momento crítico– ya no apareció entre los títulos mencionados y se dedicaron apartados especiales al análisis de la situación de las cinematografías de distintas regiones. Las más votadas en esa oportunidad fueron: *Saqueo a la ciudad* (F. Rossi), *Harakiri* (H. Kabayashi), *Doctor Insólito* (S. Kubrick), *El fuego fatuo* (L. Malle) y *Morir en Madrid* (F. Rossif). Aparecieron también, aunque más relegadas, las nuevas entregas de Bergman y Visconti.[549]

Repasando rápidamente los títulos elegidos en estas encuestas –y en diálogo con las tapas de la revista– se puede hacer un mapa bastante exacto del perfil de *Tiempo de Cine* y también de su época, con las características ya mencionadas: la preferencia por el cine europeo, la atención hacia las filmografías provenientes de países sin tradición productora, el entusiasmo militante en la defensa de la nueva generación de directores argentinos que seguían los pasos de los maestros europeos. La permanencia de Torre Nilsson junto con realizadores noveles como Antín, Kuhn y Kohon es por demás significativa. Por otro lado, en el último número mencionado, aunque no aparecieron títulos nacionales entre los mejores, se publicó una extensa nota del propio Torre Nilsson acerca de la crítica situación del cine argentino, que coincidió con la primera fase de lo que se consideraba el agotamiento de estos nuevos aires en el panorama nacional.

---

[548] "Encuesta 1963", *Tiempo de Cine*, 17, marzo-abril 1964, pág. 27. En el copete de la nota se explica que por razones técnicas, en esa oportunidad no pudo recopilarse la opinión de críticos de otros medios. Lo promete para el número siguiente, lo que se frustra porque ese año ya no aparece otro.
[549] "Lo mejor de 1964", *Tiempo de Cine*, 18-19, marzo 1965, pág. 13-15, 48.

2.5 Fichas, antologías y diccionarios

El equipo editor pensaba en la revista como un material coleccionable y de consulta permanente. De ahí el interés por ofrecer fichas y filmografías, así como recopilaciones que excedieran la mera enumeración de datos técnicos. Una sección que se mantuvo estable desde el primer número fue el "Fichero de estrenos y reposiciones con algunas notas críticas", a cargo de Héctor Vena, detallista y obsesivo, que pertenecía a una red mundial dedicada al archivo cinematográfico. Se trataba de un cuadernillo que presentaba la ficha técnica completa de cada película estrenada o repuesta en los cines de Buenos Aires. El "Biógrafo" o "Tiempos de biógrafo", otra creación de Vena, era por su parte una sección dedicada a la recopilación de fragmentos de revistas de cine antiguas, básicamente *Exelsior*, donde se relataban datos curiosos y de color acerca de las salas cinematográficas y los estrenos de viejas épocas.

La "Historia del cine en 120 films", que comenzó en el N°8 a cargo del francés Marcel Martin,[550] dedicaba un comentario a uno o dos films por año, desde los inicios de la cinematografía hasta 1952, cuando dejó de publicarse. Además del gusto cinéfilo de la época, era considerada causa de inclusión en la lista el haber renovado de algún modo los medios expresivos del cine o desarrollado nuevos géneros narrativos. Desde esta perspectiva *El ciudadano* fue vista como la inauguración de la historia moderna del séptimo arte, "combinando el aporte de Einsestein, el montaje de atracciones, y el de Renoir, el plano secuencia y la profundidad de campo". Anticipándose a posibles acusaciones de arbitrariedad en la confección del listado, Martin afirmaba: "Digamos que estos 120 films componen la cultura básica del cinéfilo debutante".[551]

En el N°9 comenzó el "Diccionario de la nueva generación de realizadores argentinos", a cargo de Salvador Sammaritano quien, a comienzos de 1963, afirmaba: "esperamos que tenga más utilidad que una simple enumeración, aunque en ciertos momentos es útil recapitular y repasar las fuerzas con que se cuenta". Esta colección se presentó bajo la invocación de cuatro realizadores que encarnaban para el crítico el "espíritu de autenticidad que preside o debería presidir la obra de los nuevos cineastas argentinos: José A. Ferreyra y Leopoldo Torres Ríos, y los otros dos, hombres en plena plenitud creadora, que son los padres

[550] Este material había sido publicado originalmente en *Cinéma*, la revista de la Federación Francesa de Cineclubes y se reproducía con autorización del autor.
[551] Martin, M. "La historia del cine en 120 films", *Tiempo de Cine*, 8, octubre-noviembre 1961, pág. 19.

inmediatos de esta nueva generación: Fernando Ayala y Leopoldo Torre Nilsson".[552]

Es interesante señalar que este diccionario incluía no sólo a realizadores, guionistas y técnicos, sino que también integra a los críticos que acompañaban la renovación, muchos de los cuales formaban parte del staff de la revista, como Mabel Itzcovich, Víctor Iturralde, José A. Mahieu, Roberto Raschella, Enrique Raab o Tomás Eloy Martínez. Los sumaba en tanto que, además de su labor crítica, realizaban tareas en el campo de la realización como guionistas o directores de cortos o largometrajes, lo cual muestra que el campo de la crítica y la realización tenían muchos lazos comunicantes. También se incluyó a Oscar I. Kantor, director de la revista *Cinecrítica* y socio fundador de la Asociación de Cortrometrajistas. Como hemos señalado, la operación de nombrar es clave al momento de configurar nuevas posiciones en un campo: "Al elaborar esta lista, agrupar nombres y vincularlos, *Tiempo de Cine* empezaba a construir la idea de la renovación generacional que con el tiempo se conocería como Generación del 60" (Kozak, 2013: 66).

Más adelante, desde el Nº16 hasta el último, Jorge Miguel Couselo publicó "Fichas sueltas para un diccionario del cine argentino", con material gráfico suministrado por el Centro de Investigaciones de la Historia del Cine Argentino de la Cinemateca. Abarcaba desde los inicios de la actividad cinematográfica nacional e incluía no sólo a directores, sino también a todos aquéllos que hubieran jugado algún papel de importancia en la constitución de la industria.

Por último, destacamos que en el Nº10-11 se incluyó un índice general de los números previos, con los títulos en castellano de los films argentinos y extranjeros que fueron estrenados o exhibidos localmente en ese lapso, los títulos originales de los films extranjeros y el detalle de sus directores.

2.6 Festivales de aquí y de allá

La cobertura de festivales internacionales fue una prioridad para la revista, dado que era en esos encuentros donde podían mantenerse actualizados sobre las principales novedades cinéfilas y también sopesar la recepción del cine argentino. Los principales eventos del cine mundial eran cubiertos por los corresponsales y, en ocasiones, por los mismos redactores. Punta del Este, Cannes, Venecia, Sestri Levante, Canadá, Karlovy Vary, Río de Janeiro, San Sebastián y el Festival de Cine Independiente Latinoamericano fueron observados con

[552] Sammaritano, S. "Diccionario de la nueva generación argentina", *Tiempo de Cine*, 9, enero-marzo 1963, pág. 3-9.

atención e interés hacia los nuevos valores y las nuevas formas de plantear el cine que allí surgían.

Durante 1965, en el que fue el último año de la revista, Oscar Yoffe fue a Venecia; Homero Alsina Thevenet, a Karlovy Vary (Checoslovaquia) y Alberto Ciria cubrió la Tercera Muestra Internacional de Cine Libre en Porreta Terme. Este último encuentro, iniciado en 1960 por Cesare Zavattini y Leonida Repaci le resultó opuesto a los festivales de moda, sin estrellitas ni cócteles, con muchas películas de largo y cortometraje, discusiones y coloquios con críticos y realizadores: "el tipo de actividad que solo puede agradar a quienes de veras amamos el cine". Allí, con Fernando Birri en el jurado, recibió el primer premio la "fascinante y compleja *Dios y el diablo en la tierra del sol*, del brasileño Glauber Rocha".[553]

También ese año Manuel Martínez del Carril escribió sobre el Primer Festival de Cine Independiente Latinoamericano (Sector Cono Sur), realizado en Montevideo, con la organización de Cine Club del Uruguay y la empresa General Electric, del cual participaron Argentina, Brasil, Chile y Uruguay. Hubo exhibiciones, debates, seminarios y un fallo resistido de un jurado internacional. Por la Argentina participaron *Los venerables todos* (M. Antín), *Circe* (M. Antín), *Pajarito Gómez* (R. Kuhn) y *Un lugar al sol* (D. Minitti). Si bien el jurado premió "la brillante calidad del conjunto de films brasileños", Cineclub del Uruguay le otorgó una distinción especial a *Pajarito Gómez*, "el film más aplaudido de toda la muestra". En esta nota, al igual que en la anterior, se destacaba que había gente haciendo cine a contrapelo de los intereses industriales, a menudo sin comunicación entre sí. Y que estos encuentros eran un primer paso para la comunicación y el entendimiento.[554]

2.6.1 Mar del Plata: un festival de críticos

Una mención aparte merece el seguimiento minucioso que la revista hizo de las ediciones del Festival de Mar del Plata de las que fue contemporánea, ya que eran ocasiones para revisar el panorama del nuevo cine nacional y comprobar la repercusión que estos films tenían en la crítica internacional. Era también la oportunidad de obtener entrevistas con las principales figuras de la industria cinematográfica mundial. Era habitual que una edición al año de la revista estuviera casi íntegramente dedicada al evento, sus visitantes y circunstancias.

---

[553] Ciria, A. "Porreta Terme", *Tiempo de Cine,* 18-19, marzo de 1965, pág. 31,43.
[554] Martínez del Carril, M. "Cine independiente latinoamericano", *Tiempo de Cine,* 20-21, primavera-verano 1965, pág. 20.

El primer número de 1961 dedicó muchas de sus páginas al Festival, tanto a la cobertura como a entrevistas a personalidades. En la nota José A. Mahieu hizo un balance de los tres años transcurridos desde que se inaugurara la segunda etapa del Festival, a cargo de la Asociación de Cronistas Cinematográficos.[555] Allí destacó la oportunidad para el cine argentino de salir al mundo desde adentro y la responsabilidad de los artistas de cine de realizar obras auténticas con las "armas del talento". Ante la inquietud por la utilidad de realizar este tipo de eventos, Mahieu señalaba:

> Un festival debe ser también, para nosotros, un arma. Un medio de conocer y ser conocidos. Un contacto dinámico que renueve nuestras prácticas marginales y quietistas. Una ventana al mundo que no sea simplemente la contemplación alejada y mimética de fiestas ajenas.[556]

Y en respuesta a los cuestionamientos por la falta de estrellas relevantes del firmamento de la cinematografía mundial, defendía la opción de dar relevancia a los aspectos culturales por sobre los frívolos: "la mayoría de los periodistas y teóricos extranjeros con los cuales hemos conversado elogia la tónica seria del festival y la declara, además, como la más apropiada para dar fisonomía propia a la Muestra".[557]

En este marco no es de extrañar que la vedette del Festival haya sido Cesare Zavattini, guionista de las películas neorrealistas de posguerra. Todo el staff de la revista aprovechó la ocasión para realizarle una larga entrevista que tomó la forma de una conversación en la que también participaron otros visitantes como Gillo Pontecorvo, Giulio Cesare Castello, George Fenin, Dino Minniti y Enrique Dawi, entre otros.[558] El Festival también fue sede del Segundo Encuentro Internacional de Teóricos, en el cual se conformó un movimiento contra los distintos tipos de censura. Este evento configuró "la mayor concentración de teóricos, escritores, críticos, directores, que jamás se haya visto en un acontecimiento internacional de esta clase".[559] Allí se propuso invitar a directores, autores y libretistas a establecer contactos más cercanos con críticos y teóricos. También se instó a los críticos locales:

> (…) que representan una gran fuerza, a mantener una campaña en sus respectivos diarios, revistas y periódicos para facilitar el desarrollo de talentos creadores; para agitar los diferentes problemas que enfrentan directores y autores; para contribuir de un modo

[555] Sobre las distintas etapas del Festival de Mar del Plata remitimos al capítulo 4.
[556] Mahieu. J. "Mar del Plata 1961", *Tiempo de Cine,* 5, febrero-marzo 1961, pág. 3-7.
[557] Idem.
[558] "Así habló Zavattini", *Tiempo de Cine,* 5, febrero-marzo 1961, pág. 10-15, 38.
[559] Fenin, G. "El Festival de Mar del Plata visto por un huésped", *Tiempo de Cine,* 5, febrero-marzo 1961, pág. 18.

> flexible a la creación de un frente espiritual común, apto para operar como una fuerza de ataque vis-a-avis con los productores, distribuidores y exhibidores.[560]

La crónica del Festival de 1962 abrió con una gran foto que reunía a los locales, Rodolfo Kuhn y Manuel Antín, con los visitantes François Truffaut y Elio Petri. Otra vez fue Agustín Mahieu quien escribió la nota principal, destacando la función de caja de resonancia para el cine argentino del evento, en un momento caracterizado como sombrío. Allí atribuía su comienzo a la Asociación de Cronistas Argentinos (dejando de lado los eventos organizados por el peronismo que hemos analizado anteriormente) y señalaba que se habían sumado a su organización y conducción la mayoría de las entidades que reunían la creación y producción fílmica, además de contar con el apoyo del INC y otros organismos y entidades de la ciudad balnearia. También consideraba una inspiración de los críticos el haber favorecido manifestaciones culturales que culminaron en los congresos de teóricos y destacaba la valiosa labor de Héctor Grossi, a cargo de la *Gaceta del Festival*. En ese sentido, quienes más aprovecharon las visitas extranjeras fueron cineclubistas, críticos de revistas especializadas y realizadores jóvenes que tuvieron la oportunidad de conocer y entrevistar a figuras importantes e intercambiar información con colegas y teóricos relevantes a nivel mundial.[561]

Ese año la presencia argentina, a cargo de *Los jóvenes viejos* (R. Kuhn) y *Tres veces Ana* (D. Kohon), representó cabalmente a la nueva generación y "proporcionó una imagen nueva, llena de atisbos de interpretación y crítica a una realidad compleja en tren de descifrarse". El Premio de la Crítica fue para al debut de Rodolfo Kuhn en el largometraje –que también obtuvo el premio *Tiempo de Cine*–[562] por sobre *Jules y Jim*, de Truffaut, con cierta polémica. Como representante local en el Jurado –junto con Ernesto Schóo y Domingo Di Núbila– Mahieu defendió la decisión dado que, a su juicio, se trataba de un galardón que debía descubrir lo nuevo, anticiparse, y por eso se otorgó "una obra abierta a posibilidades futuras, como la de Kuhn".[563] Al tiempo que hacía votos porque la situación del país y del cine mismo no interrumpiera una senda considerada promisoria y auspiciosa, el cronista exponía la pelea intestina en la conducción del Festival que debatía si continuar con una línea artístico-cultural o volcarse por opciones más comerciales.

---

[560] Idem.
[561] Mahieu, J. "Mar del Plata 1962", *Tiempo de Cine,* 10-11, agosto 1962, pág. 13-16, 54.
[562] En el último número de 1961, la revista anunció la instauración del Premio *Tiempo de Cine* a la mejor película presentada en el marco del Festival a partir del año siguiente, que sería otorgado por un Jurado compuesto por los redactores de la revista.
[563] Mahieu, J. "Mar del Plata 1962", *Tiempo de Cine,* 10-11, agosto 1962, pág. 13-16, 54.

> (…) con inconsciente y suicida espíritu comercial, desean eliminar todo aquello que consideran "intelectual" o inútil. Decimos suicida porque con la escasa visión que los caracteriza, no advierten que en la disyuntiva actual del cine argentino no pueden repetirse viejos y gastados esquemas de comerciantes minoristas; la repercusión internacional del certamen –y de nuestro cine– sólo puede surgir de una renovación total, artística y metodológica que pueda hacerlo competir aportando algo nuevo y distinto. Claro está que no pensamos que quienes mantuvieron durante muchos años el cine anquilosado puedan adaptarse. Creemos necesario luchar para que en sus pequeños intentos monopolistas no ahoguen la esperanza más concreta que en muchos años ha tenido el cine argentino.[564]

La cobertura del Festival de 1963 la realizó, por primera vez, Antonio Salgado, quien quedaría a cargo del tema los años siguientes. En su nota lamentaba que el evento no hubiera podido reunir a los mejores films nacionales, que se guardaban para los festivales europeos prestigiosos dejando una pobre muestra del cine más comercial para el certamen local. En esa edición, el premio *Tiempo de Cine* fue para la húngara *Tierra de ángeles*, de György Révész, considerada la revelación del encuentro.[565] Independientemente de esta evaluación, el evento fue aprovechado para entrevistar a visitantes como el director inglés Tony Richardson o Josef von Stenberg, a quien le dedicaron 14 páginas del número siguiente, incluyendo una entrevista de Alsina Thevenet, el análisis de su obra y la filmografía completa.

En 1964 el Festival se mudó a la ciudad de Buenos Aires con resultados decepcionantes, por la dispersión de las actividades que supuso más dificultades para la cobertura de la prensa especializada. La participación argentina fue muy floja y los premios principales fueron para *Los compañeros,* de Mario Monicelli. En el segundo número de 1965 se publicó la cobertura del regreso a Mar del Plata, la reedición del Congreso de Teóricos que permitió apreciar la posición de críticos destacados del todo el mundo, y se destacó la importancia de los ciclos retrospectivos y de la *Gaceta del Festival*: "El Festival de Mar del Plata no es el mejor festival posible pero sirve a la causa común del cine y la cultura argentinos". Los premios fueron para *Crónica de un niño solo,* de Leonardo Favio, y el premio de Núcleo se le otorgó a *Adorado John,* del sueco Lars Lindgren, a quien entrevistaron en otras páginas de la edición.[566]

En el número postrero de 1968, Salgado volvió a cubrir el noveno Festival, convertido entonces en evento oficial. El hecho saliente de ese encuentro fue la censura, denunciada en una declaración por críticos argentinos y extranjeros y distintas personalidades; y en protesta

[564] Idem.
[565] Salgado, A. "Mar del Plata 1963", *Tiempo de Cine,* 14-15, julio 1963, pág. 15-18, 65-68.
[566] Salgado, A. "Mar del Plata 1965", *Tiempo de Cine,* 20-21, primavera-verano 1965, pág. 25-27.

por la no promulgación de la ley de cine se registró la ausencia de intérpretes nacionales.[567] Muchas cosas habían cambiado a lo largo de la década.

3. Diálogos y debates con otras publicaciones

Tiempo de Cine publicaba en todos sus números un anuncio por el cual ofrecía libros y revistas de cine y teatro mediante un sistema de pedidos y suscripciones organizado por Juan Carlos Bossetti, director del Departamento de Distribución de Publicaciones de Núcleo. De Argentina, además de las propias, *Tiempo de Cine* y *Cine Ensayo*, estaban disponibles: *Cuadernos Gente de Cine, Flashback, Revista de Teatro, Cinecrítica, Colección de Estudios Cinematográficos, Documento, Contracampo, Talía* y *El Heraldo del Cinematografista.* Del exterior: *Revista de Cinema* y *Cine Clube* (Brasil); *Film Ideal, Temas de Cine*, *Acento Cultural*, *Cinema Universitario* y *Esquemas* (España); *Cinéma 61, Cinéma 64* y *Premier plan* (Francia); *Celuloide* (Portugal); *Cuadernos de Cine Universitario* y *Cuadernos de Cineclub* (Uruguay); *Cinema Nuovo*, *Cinema II*, *Il nuovo spetatore cinematográfico* (Italia); *Film Culture* (EE.UU.), *Sight and Sound* y *Films and filming* (Inglaterra).

Esta extensa red de publicaciones no sólo da cuenta de la profusión de revistas de cine que circulaban en los sesenta, sino que también muestra que los cinéfilos las consideraban un material imprescindible para informarse de las novedades nacionales e internacionales. La intensidad de los vínculos al interior de esta red también puede apreciarse en el hecho de que muchas de las publicaciones extranjeras eran emprendimientos o contaban con la participación de corresponsales de *Tiempo de Cine.* Además de ocuparse de la distribución de estas revistas en la ciudad de Buenos Aires, Núcleo también ofrecía libros de las editoriales Omega, Iberia, Rialp, Taurus, Eudeba y Universitaria de Chile, así como novedades sobre cine local y extranjero.

Para reconstruir el contexto en el cual circulaba *Tiempo de Cine* y conocer sus interlocutores en el campo de la prensa especializada, revisaremos su sección "Bibliográficas", a través de la cual podemos rastrear las publicaciones con las que mantenía diálogos e intercambios. Y completaremos esta información con otros datos disponibles sobre revistas del período.

[567] Salgado, A. "Mar del Plata 68", *Tiempo de Cine,* 22-23, agosto-septiembre 1968, pág. 26.

3.1 Un mundo de revistas…

En los sesenta hubo una proliferación de revistas especializadas, en su mayoría con poca continuidad. En el capítulo 3 dimos cuenta de algunas de las numerosas publicaciones gestadas en el seno de los cineclubes y las carreras universitarias que surgieron en el periodo, muchas de las cuales abrevaban en la revista de Núcleo, reproduciendo sus notas. En el Nº2 de *Tiempo de Cine*, con la firma de Salvador Sammaritano,[568] se publicaron reseñas de: *Cinecrítica, revista de cultura cinematográfica* cuyo primer número también apareció en agosto de ese año; *Contracampo,* de los estudiantes de Cinematografía de la Universidad de La Plata; *Cinema Nuovo,* la revista de Guido Aristarco;[569] *Film Culture,* dirigida por Jonas Mekas, con notas de Fenin sobre el Festival de Mar del Plata; y *Celuloide,* revista portuguesa dirigida por Fernando Duarte.

Además de las reseñas, encontramos también avisos de publicaciones como algunas de las ya mencionadas u otras como *L'Avant-Scène* (que los lectores de *Tiempo de Cine* podían solicitar por correo y recibir un ejemplar gratis) o *Cinéma 64*, publicación de la Federación Francesa de Cineclubs; del curso de guión cinematográfico de Simón Feldman; de la audición *El cine y los días* (con Héctor Grossi, Edmundo Eichelbaum y Enrique Raab, que se emitía por Radio Municipal los sabados) y de la revista *Cine hoy*.[570]

Por fuera del circuito de cineclubes y universidades, *Cinecrítica* fue la revista contemporánea a *Tiempo de Cine* más importante. Publicó ocho números entre 1960 y 1962, dirigida por Oscar Kantor, con un consejo de redacción conformado por Fernando Birri, Ismael Arcella, Lautaro Murúa y Bernardo Verbistky. Tenía una orientación clara hacia el cine realista social y comprometido con la transformación de la sociedad (Campero, 2014). En el Nº6 Mahieu volvió a referirse a esta publicación, saludando como un hecho auspicioso la aparición de otra revista dedicada a estudiar seriamente los problemas del cine como parte de un complejo cultural y artístico. En la reseña destacaba el enfoque crítico y la homogeneidad teórica e ideológica, aunque abierta a la discusión y la polémica.[571]

---

[568] Sammaritano, S. "Bibliográficas", *Tiempo de Cine*, 2, septiembre 1960, pág. 7. Las reseñas incluyen equipo editorial de las publicaciones recibidas, índice, precio y otros datos.

[569] La editorial Jorge Álvarez lanzó, en 1964, la versión latinoamericana de *Cinema Nuovo*, de Guido Aristarco, de la que salieron solo dos números, uno ese año y otro en 1966. Tres de los cuatro miembros del comité de redacción de este emprendimiento provenían de *Tiempo de Cine*: Salvador Sammaritano, Alberto Ciria y Oscar Yoffe (Kozak, 2013: 28). Aristarco fue, a su vez, corresponsal y asiduo colaborador de *Tiempo de Cine*.

[570] De esta publicación, dirigida por Lázaro Pilkmam Serlin, con colaboraciones de Arnoldo Liberman, Domingo Di Núbila, Alberto Ciria, Atilio Dabini y Salvador Hernando, solo salieron dos números durante la segunda mitad de 1963.

[571] Mahieu, J. "Bibliográficas", *Tiempo de Cine*, 6, abril-mayo-junio 1961, pág. 23

En el cruce entre los cincuenta y los sesenta, la editorial Atlántida editó *Platea* (1959-1962) con el propósito declarado de incluir actividades de jerarquía artística: cine, teatro, televisión, radio, música, ballet. Sus editoriales se enfocaron en el nuevo cine argentino, con Torre Nilsson a la cabeza, y en la renovación europea como la *Nouvelle Vague* francesa, de acuerdo con el espíritu de la época. También merece destacarse *Cine 64/65,* una publicación dirigida por Juan Carlos Frugone y editada por la Asociación Amigos del Cine durante algunos meses de 1964 y 1965. Esta revista tenía los rasgos típicos de las publicaciones del período con espacio para las nuevas corrientes y movimientos, la incorporación de debates sobre arte y cultura, y la defensa de la libertad de expresión contra la censura. Su staff reunía a Jorge M. Couselo, Agustín Mahieu, Tomás Eloy Martínez; e incluso a los pioneros Roland y Calki, entre otros. Todos ellos realizaron rigurosos análisis sobre los logros y fracasos del cine de la Generación del sesenta, incluyendo el rol de la crítica (Kriger, 2003: 36-38).

En 1965, el Instituto Nacional de Cinematografía publicó la primera edición de su *Revista de Cine,* dirigida por Alfredo Grassi. Pese a ser un órgano oficial, que respondía las críticas a la gestión del organismo, plasmó un panorama valioso de la actividad, con entrevistas, encuestas y artículos de realizadores y críticos. En sus páginas, las firmas de Roland, Eduardo De Gregorio y Edmundo Eichelbaum nos retrotraen a la época de *Gente de Cine.*

Hacia finales de la década, el panorama de las publicaciones especializadas se había reducido sensiblemente, acosadas por la inestabilidad económica y la censura política. En el pasaje hacia los setenta solo encontramos la revista *Cine y Medios*, un emprendimiento de Pedro Sirera y su editorial El Lorreins, que editó cinco números entre 1969 y 1971. Con Miguel Grinberg al frente, muchos de nuestros antiguos conocidos integraron su consejo de redacción, como Homero Alsina Thevenet, Edgardo Cozarinsky y Agustín Mahieu.

En esta revista podemos observar una interesante transformación que da cuenta de un cambio de época. Si bien incluía notas, críticas y reportajes a directores del canon del cine de autor europeo del momento –suecos, polacos, checos, franceses–, publicaba también artículos sobre los nuevos cines latinoamericanos y de otras regiones como África. La sección "Documentos" ofrecía, en este sentido, una valiosa recopilación de manifiestos y declaraciones de cineastas militantes de diversas procedencias, en un momento de alta conflictividad social y política a nivel global.

Por otra parte, la mirada sobre el cine argentino era duramente crítica: las glorias del pasado ya no convencían (ni siquiera las del pasado más reciente de los primeros años de los sesenta) y se observaba con atención a los jóvenes protagonistas del denominado Tercer Cine,

que estaban surgiendo de modo contemporáneo a la revista, como Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo. Estas tendencias quedaron también reflejadas en las coberturas propias que hizo *Cine & Medios* de los festivales de Mar del Plata, Viña y Cannes de 1969 y 1970.

3.2 … libros y ensayos

Las notas bibliográficas en *Tiempo de Cine* no solo incluían revistas, sino que además comentaban libros u obras monográficas más ambiciosas, muchas de ellas de sus propios colaboradores, como el volumen sobre Eric Von Stroheim de *Cine Ensayo* (también editado por Núcleo) o la *Historia del cine argentino,* de Domingo Di Núbila. Sobre esta última obra escribió José A. Mahieu en el Nº4, considerándola una fuente de consulta indispensable, por la seriedad de su material y los datos históricos, económicos y artísticos que fundamentaban sus juicios. Y señalándola como un punto de partida para discusiones y polémicas sobre tendencias y valores del nuevo cine argentino.[572] En la misma edición se saludó la aparición del segundo número de *Flashback*, publicación monográfica dirigida por Alberto Tabbia y Edgardo Cozarinsky, que analizaba la obra de directores considerados clásicos, como Jean Renoir, René Clair, Charles Chaplin y John Ford.

En el Nº8 se acusó recibo de *La obra de Ayala y Torre Nilsson en las estructuras del cine argentino*, de Tomás Eloy Martínez, y de la colección de ensayos y documentos dirigida por Mabel Itzcovich (editada por Alberto Kipnis a través de Ediciones Lorraine) que incluía *Cine polaco,* de la propia Itzcovich; *Diálogos de Hiroshima mon amour*, traducción y síntesis guía de José Agustín Mahieu; y *Bergman, angustia y conocimiento*, también de Mahieu.

Finalmente, en 1965, Sammaritano publicó una extensa reseña de *Ingmar Bergman, un dramaturgo cinematográfico*, el libro de Alsina Thevenet y Rodríguez Monegal editado en Montevideo.[573] Allí se insistía sobre el carácter de adelantados de ambos críticos uruguayos, que en 1952 "descubrieron" a Bergman y lo proyectaron del Río de la Plata al mundo, desmarcándose de la mirada hegemónica de su época, centrada en el neorrealismo.

---

[572] Mahieu, J. "Bibliográficas", *Tiempo de Cine*, 4, diciembre 1960, pág. 30.
[573] Sammaritano, S. "Bibliográficas", *Tiempo de Cine,* 18-19, marzo 1965, pág. 69-70.

Conclusiones

En este capítulo pudimos apreciar las transformaciones que atravesaron la cinefilia, el cineclubismo y la prensa especializada en el pasaje de los cincuenta a los sesenta, plasmadas en la principal revista especializada del período. La actividad sostenida de los cineclubes a lo largo del país y la consolidación de un circuito de salas de cine arte potenciaron la posibilidad de conocer las principales obras que se estaba realizando en todo el mundo, eludiendo la tiranía de los circuitos tradicionales de exhibición y formaron a futuros realizadores a través de un examen crítico del lenguaje cinematográfico. En este contexto, las publicaciones vinculadas con los cineclubes y los grupos independientes realizaron una aproximación reflexiva a los problemas estéticos y de producción del cine argentino y los analizaron críticamente, apostando siempre a la renovación.

A falta de una organización que los nucleara, la encendida defensa que *Tiempo de Cine* practicó de estos nuevos valores, frente a las calificaciones desfavorables que el Instituto Nacional de Cinematografía otorgaba sistemáticamente a sus películas, los problemas con la censura y con los exhibidores, la colocaron en el lugar de ferviente promotora de una tentativa innovadora que tuvo igual duración que la propia publicación.

La crítica a las políticas cinematográficas estatales y a la falta de idoneidad de los funcionarios del INC fue frontal y permanente a través de editoriales encendidos, en los que se reiteraban los llamados a la producción independiente a unirse, material y moralmente para encarar planes comunes de difusión, distribución y ventas al exterior. Esta posición, junto con la denuncia inclaudicable de la creciente aplicación de normas de censura y la pluralidad de sus firmas, le valió a la revista la insólita calificación de marxista.

Por el contrario, y coincidentemente con nuestro análisis, Oubiña considera que el estilo de *Tiempo de Cine* "está marcado por el rigor en la investigación, la precisión metodológica, una pretensión de intervenir en la lucha contra la censura y el debate de políticas cinematográficas, cierto vuelo ensayístico y un esfuerzo por procesar las nuevas teorías provenientes de Europa" (2013: 12). También sostiene que la revista realizó una apropiación muy parcial de la política de los autores, ya que al influjo de la revista de André Bazin sumó el de la italiana *Cinema Nuovo,* dirigida por Guido Aristarco.[574] Así, en las

[574] Oubiña sostiene que, mientras la presencia de Aristarco funciona como instrumento de legitimación, las referencias a *Cahiers* son más conflictivas, ya que *Tiempo de Cine* se inscribe en la crítica "autorista" pero no comulga con el formalismo excesivo ni con la veneración por el cine industrial estadounidense. Pese a a lo cual,

páginas de *Tiempo de cine* se mezclan *Hiroshima mon amour*, *La dolce vita*, Ingmar Bergman o Jerzy Skolimowski junto con notas y entrevistas a los jóvenes cineastas argentinos de la época: "Lo que unos y otros tienen en común son las ideas de experimentación, de ruptura y de autoría propias de los nuevos cines de los 60" (Oubiña, 2016: 350).

A diferencia de lo planteado en la primera época de *Cahiers*, para *Tiempo de Cine* los autores no son aquellos directores que logran construir su estilo frente a las imposiciones de los grandes estudios sino los cineastas que trabajan de manera independiente, se vinculan con diversas expresiones modernas de las artes cultas y, a veces, manifiestan una preocupación social.

> La revista reflexiona a partir del contexto local: no sólo alberga, difunde y celebra las innovaciones de la Generación del sesenta sino que cumple un papel fundamental en la articulación de redes estéticas. Así, críticos y cineastas pasan a formar parte de una misma comunidad intelectual donde se discuten los postulados del cine futuro. Esta integración representa una inflexión de gran potencia en medio de un campo cultural que suele pensarse sobre la base de discursos incomunicados. (Oubiña, 2016: 350)

También Daniela Kozak (2013) coincide en señalar que *Tiempo de Cine* se propuso aglutinar a sectores dispersos que querían un modelo de cine alternativo al industrial y de ese modo trascendió la función de criticar y analizar películas para construir una suerte de programa y oficiar como vocera del grupo.

> Si los directores que renovaron el cine argentino en la década del sesenta han pasado a la historia como una formación artística e intelectual –la llamada Generación del 60–, fue en alguna medida gracias a la tarea articuladora de *Tiempo de Cine*, que fue capaz de ver el conjunto y expresarlo como tal en el momento en que ocurrían los hechos. (…) La idea de que había una comunidad generacional con rasgos distintivos y conciencia de sí misma se elaboró en *Tiempo de Cine*. (Kozak, 2013: 22-23)

Aunque atribuido a razones económicas, el fin de *Tiempo de Cine* fue coincidente con el agotamiento del impulso de un cierto tipo de renovación en el cine nacional que la revista acompañó y defendió, una etapa de repliegue y transformación de los sectores intelectuales argentinos, en una coyuntura fuertemente tradicionalista y represiva. El golpe militar de 1966 reconfiguró el campo de relaciones entre artistas, intelectuales y política, haciendo ingresar otras urgencias al debate cultural. Mientras la primera mitad de los sesenta fue fructífera en nuevas revistas dedicadas al cine, hacia el final del período esta producción decayó. A partir del año bisagra 1968, la radicalización de los postulados estéticos, ideológicos y políticos

---

la referencia a la revista francesa es ineludible: "así como toda revista contemporánea presupone el antecedente de *Cahiers du Cinéma*, no es posible pensar la crítica moderna al margen de Bazin" (2014: 119).

tensionó los debates sobre los límites entre cine y praxis social de nuevas formas. El cine, el cineclubismo y la prensa cinematográfica no fueron ajenos a este proceso.

CONCLUSIONES

FORMAS DE LA CINEFILIA

LA CONSTRUCCIÓN DE UNA MIRADA CRÍTICA SOBRE EL CINE

Durante la primera mitad del siglo XX el cine se convirtió en un espectáculo popular de alcance masivo. Mientras creaba un lenguaje narrativo propio, salas y espacios de proyección se expandieron por los centros urbanos de Europa, Estados Unidos y América Latina creando también distintas formas de ser público. Desde los años treinta, con la aparición del sonoro y su convergencia con otros medios y formatos, el cine fue uno de los principales entretenimientos disponibles en ciudades en expansión, que atravesaban procesos de modernización.

En esta tesis nos propusimos, sin embargo, reconstruir otro aspecto de la historia del cine que se desarrolló en los márgenes de su popularización como espectáculo popular, industria y negocio. Las opciones de exhibición alternativas al circuito de estrenos comerciales fueron protagónicas en este devenir. Cineclubes y salas de cine arte se articularon como formaciones culturales emergentes en las cuales se desarrolló y cultivó un modo diferente de ser público de cine. Se trata de un proceso cuyas expresiones pioneras se pueden encontrar desde comienzos de siglo, en diálogo con las vanguardias artísticas y los desafíos que las transformaciones tecnológicas y la cultura de masas les planteaban a artistas e intelectuales. Vimos así que hubo una primera ola de cineclubes en la década de 1920, que surgieron junto con archivos y festivales que rápidamente conformaron redes. Pero fue luego de la interrupción que supuso la segunda guerra mundial, que estas actividades tuvieron su época dorada. A partir de ese momento, un tipo particular de amor al cine caracterizado como cinefilia moderna, letrada o erudita –para diferenciarla de la afición popular por el cine industrial– se extendió desde el continente europeo hacia América con rasgos transnacionales.

Muchos de estos espacios fueron fundados y sostenidos por periodistas especializados, que se estaban formando como tales en el acto de ver (y rever) films. A lo largo de la tesis pudimos analizar cómo las publicaciones pioneras en tomar al cine como objeto de interés y análisis se desarrollaron inicialmente en los países europeos, con rasgos similares aunque con distintos énfasis. A medida que se fue construyendo un canon temprano de clásicos fílmicos, los espectadores frecuentes de este circuito fueron parte de una nueva generación de

realizadores y críticos que compartieron una mirada común sobre el cine; y se asignaron, respectivamente, roles de autores e intérpretes de obras con valor artístico.

En la Argentina, de modo contemporáneo a lo que ocurrió en las principales ciudades de América Latina, este interés por el cine como consumo culturalmente legítimo registró experiencias pioneras de las primeras décadas del siglo XX, a la par que surgían y se afianzaban los circuitos industriales de producción, las formas comerciales de exhibición y los primeros ensayos de la crítica en medios masivos y especializados. En un segundo momento, a partir de la década del cuarenta y hasta fines de los años sesenta, la actividad cineclubista se extendió como un reguero por muchas ciudades de la Argentina, que generaron sus propias entidades y se asociaron en redes de intercambio de películas e información. Este proceso fue nuevamente contemporáneo al ocurrido en otros países de América Latina, como quedó expresado en los casos que analizamos de Brasil, México y Uruguay.

En la ciudad de Buenos Aires surgieron los dos principales cineclubes argentinos del período: Gente de Cine, en la década del cuarenta, y Núcleo, en la década del cincuenta. El protagonismo de estas entidades estuvo marcado por las trayectorias profesionales de quienes los integraron y el lugar central que ocuparon en las asociaciones de entidades dedicadas al archivo y difusión de films, tanto a nivel nacional como internacional. Las revistas que produjeron, en un momento de madurez y como parte de una amplia actividad editorial, fueron una parte central de sus actividades. El análisis de *Gente de Cine* en los años cincuenta y *Tiempo de Cine*, en los sesenta, nos proporcionó una vía de acceso a un mundo de intensa actividad alrededor del fenómeno cinematográfico, entendido como expresión artística y cultural relevante de su tiempo, que incluyó debates y polémicas. Cineclubistas y críticos cumplieron un rol orientador para los cinéfilos y entre ellos, para una nueva generación de realizadores. O al menos exhibieron muy claramente sus pretensiones en ese sentido, en el marco de relaciones de distinción, competencia y cooperación.

Las prácticas de visionado cinéfilas estaban estrechamente vinculadas con la modernización a la que se asomaba el cine nacional. Más allá de la formación sistemática de los futuros directores, el gusto y la familiaridad con los géneros y la gramática del lenguaje cinematográfico y sus diversas posibilidades expresivas se desarrollaron inicialmente en el campo de la recepción: entrenándose como espectadores y reflexionando al respecto. Fue en el terreno de los cineclubes donde se desarrolló y tomó forma el interés (y la pasión) por la expresión cinematográfica entendida como manifestación artística, capaz de expresar a un creador individual (o colectivo) y también de hablar sobre su época. Esto se tradujo, en la ciudad de Buenos Aires, en una significativa oferta de salas y distribuidoras de cine arte, que

inicialmente funcionaron en redes de cooperación con cineclubes y cinematecas, pero que más tarde representaron una competencia por la misma franja de público, dando lugar a un principio de decadencia del formato cineclub.

A medida que avanzaba la década del sesenta, los nuevos cines se desarrollaban en el marco de las expresiones contraculturales que llegaban desde las capitales de occidente en lo relativo a la moral sexual, la experimentación con drogas, el auge de religiosidades orientales, el pacifismo y la impugnación del desarrollo tecnológico. La modernización de los consumos de la clase media, se observó también en la creación de las carreras de Sociología y Psicología en la Universidad de Buenos Aires, que se replicaron en otras zonas del país con gran repercusión en ese sector social. Como vimos, ese fue también el momento en que se formalizaron las carreras de cine en las universidades nacionales y se consolidó el interés por el cine como objeto del debate teórico cultural. La mirada crítica de los intelectuales hacia las pantallas se intensificó. Al sumarse la televisión al sistema de medios (tímidamente desde los cincuenta y plenamente en los sesenta) disputando el lugar hegemónico en la oferta de entretenimiento, el consumo cinematográfico en clave cinéfila se expandió desde los cineclubes hacia las salas comerciales. Y desde las revistas especializadas a los semanarios culturales y de interés general que abordaban las mismas temáticas que el nuevo cine, muchas veces tomándolo como punto de partida para ejemplificar debates.

Enmarcadas, con variantes, en la teoría del autor –y en diálogo no exento de tensiones con sus antecesoras locales–, las publicaciones surgidas en el seno de los cineclubes, las nuevas escuelas de cine y los grupos independientes de enseñanza y producción cinematográfica desarrollaron una labor sistemática de difusión, pedagogía, discusión y crítica. En sus páginas, se delineó la figura del crítico como portador de saberes específicos que lo posicionaron en el campo de la crítica de arte y el periodismo cultural, un lugar diferenciado del crítico de la prensa diaria. Aunque muchos de quienes gestaron la prensa especializada se desempeñaron simultáneamente en las secciones de cine de medios masivos de gráfica, radio y televisión, la labor que ejercían en *sus* revistas era claramente diferenciada. Aunque esto puede matizarse en el caso de los semanarios surgidos en los sesenta y las revistas político-culturales, donde las secciones de cine seguían una clave similar a la de las revistas especializadas.

En las revistas también hubo espacio para el análisis y la toma de posición sobre las políticas culturales y cinematográficas del Estado. Una porción significativa de los críticos y cineclubistas que ocuparon posiciones centrales en el campo durante los años cuarenta y cincuenta fue fervientemente antiperonista, al igual que gran parte de la intelectualidad

argentina de la época. Mientras que los sectores vinculados a la producción industrial del cine se manejaron con muy poca autonomía del gobierno durante esos años, la prensa especializada y sus asociaciones, al igual que los cineclubes y sus federaciones, tuvieron un funcionamiento más autónomo y cimentaron su prestigio en esa independencia crítica. De ahí que la consideración del cine de producción nacional –promovida y amparada por los gobiernos peronistas- fuera extremadamente crítica, primero en forma velada y, una vez derrocado Perón, de forma explícita y virulenta. En ese momento, los críticos vislumbraron la posibilidad de ocupar posiciones centrales en la reconfiguración del campo, colaborando con la redacción de una nueva ley de cine y reclamando lugares de decisión en las nuevas instituciones de fomento, calificación y enseñanza.

Intelectuales del nuevo cine: críticos, cineclubistas, directores

Nos interesa en este punto precisar los alcances de las transformaciones del rol de los intelectuales en el período, dado que cineclubistas, críticos e incluso algunos cineastas se ubicaron en un lugar de guía y orientación sobre lo que el nuevo cine debía ser y cómo lograrlo. Desde esa perspectiva, ejercieron influencias –o pretendieron hacerlo– en los realizadores de la nueva generación con quienes entablaron relaciones de cooperación, no exentas de tensiones. En el curso de la tesis describimos y analizamos estos vínculos, que se expresaron de modo muy claro en las publicaciones a partir de afinidades estéticas y políticas.

Salvador Sammaritano siempre recalcó que la relación simbiótica que se estableció en ese momento entre realizadores y críticos era inevitable, porque el cine era parte importante de la vida cultural de los años sesenta:

> En ese momento había una interna entre el viejo y el nuevo cine; una lucha por el reconocimiento de lo novedoso. El estado del cine en ese entonces era como la televisión ahora: militantemente anticultural. Los muchachos del 60 tuvieron que luchar contra tantas cosas –la censura, la exhibición– que a veces se olvidaban de que estaban haciendo una película. A pesar *del apoyo incondicional de la crítica*, corrieron la suerte de los pioneros, de los que van al frente. (Broitman y Samela, 1993a; las itálicas nos pertenecen)

En este sentido, nos interesa la definición del concepto de "intelectuales" de Carlos Altamirano (2013), se trata de quienes forjan definiciones sobre los grupos y polemizan en torno a los mismos, desafiando al poder y las ortodoxias de su tiempo: "Al obrar como

críticos sociales o como moralistas públicos, hay en ellos la propensión a concebirse como clase ética, como grupo que se describe y se define en términos de una misión" (p. 14).[575]

Adoptamos aquí esta perspectiva que señala que la condición de intelectual no remite a "una ocupación determinada en algún sector del saber o de la creación literaria o artística, sino al comportamiento de tales personas en relación con la esfera pública, es decir al desempeño de un papel en los debates de la ciudad" (Altamirano, 2013: 111). La interpelación a una audiencia, a las distintas esferas que conforman la opinión pública, siempre está presente en sus intervenciones. Si bien se dirigen, en primer término, a sus pares, también buscan alcanzar un auditorio más amplio, aunque no siempre lo logren.

La figura de intelectual es ineludible para vincular política y cultura, dado que implica una toma de posición en relación con ambos campos a partir de sus revistas, la crítica como procedimiento y los debates programáticos sobre la función del arte en la sociedad, acompañados por la consolidación de un nuevo público en el marco de las transformaciones de las prácticas de consumo. En ese sentido nos resultó relevante la noción de época, trabajada por Gilman (2012), como campo de posibilidad de existencia de un sistema de creencias, discursos e intervenciones.

Por otro lado, la perspectiva de Bourdieu ([1967] 2003) nos permitió abordar la descripción del campo intelectual y artístico del período como relativamente autónomo, para caracterizar entonces las distintas posiciones en él delineadas, junto con las estrategias en juego para alcanzar definiciones legítimas acerca de lo que se consideraba que el cine, en tanto que arte, debía ser. Esto sucede muy especialmente en el momento de renovación del cine nacional, en el que se registran alianzas entre productores, realizadores y críticos, pero también hay competencia por quien tiene la potestad de consagración de los proyectos creadores de aquellos cineastas que reivindican una posición autoral, siempre en relaciones de tensión con los campos político y económico.

Varias cuestiones que han sido postuladas para la vida universitaria e intelectual pudimos observarlas también en el campo cinematográfico, incluyendo en el mismo a las entidades cinéfilas y el periodismo especializado. A partir de sus intervenciones, los directores más prestigiosos, tanto de la generación anterior como de la nueva, junto con algunos críticos de cine, se ubicaron en una posición de intelectuales guía, apoyándose en un cierto saber para funcionar como agentes de circulación de valores culturales y artísticos. Esto

[575] Para una historia (y discusión) del concepto de intelectuales, su devenir como "tribunal de los hombres de cultura" a partir del caso Dreyfuss a fines del siglo XIX, y el surgimiento del intelectual comprometido tanto en Europa como en América, ver más extensamente Altamirano, 2013.

no depende sólo de la decisión individual de asumir ese papel, sino también del sentido público que adquiere su palabra en las publicaciones culturales y especializadas, tanto en notas de opinión como en entrevistas.

Las trayectorias personales están entrelazadas con las de grupos de sociabilidad organizados más o menos institucionalmente "en forma de movimientos, sociedades de ideas, capillas literarias o filosóficas, revistas" (Altamirano, 2013: 126). La importancia del colectivo pudimos también vincularla con los conceptos de formación cultural y estructura del sentir de Williams ([1977]1997), que nos permitieron indagar en la construcción de una mirada y una palabra cinéfilas como un proceso con dimensiones objetivas y subjetivas, en el seno de tendencias y movimientos (literarios, artísticos, filosóficos o científicos) que no llegan a ser instituciones formales.

En un período caracterizado como de crisis de hegemonía del campo intelectual, por el cual quienes ingresan al mismo rehúsan el reconocimiento de los ya distinguidos y apelan a autoconsagrarse entre sí, con movimientos horizontales, durante el decenio 1955-1966 se va conformando una cultura crítica de la cual es parte la cinefilia. Las lecturas y relecturas del peronismo, en el poder y una vez depuesto, constituyeron uno de los rasgos político-culturales fundamentales del período, que tomó forma en la búsqueda de un espacio independiente entre el campo liberal y la ortodoxia tradicionalista que habían sostenido las instituciones culturales. Este movimiento que Terán (1993) analiza en la revista *Contorno* (1953-1959), dirigida por Ismael y David Viñas, pudimos observarlo también en las publicaciones de los cineclubes, especialmente en el paso de la postura más liberal y decididamente antiperonista de *Gente de Cine*, a otra más inclinada a incluir distintas variantes del compromiso político en *Tiempo de Cine*.

De este modo pudimos pensar la cuestión de la crítica desde la intervención, como lo propone Emilio Bernini (2016), considerando el modo en que despliega una potencia de transformación o redisposición. En ese sentido, el rasgo más importante de la crítica vinculada con la llamada Generación del sesenta es haber sido una crítica cinéfila, un saber afectivo que no puede asimilarse al saber contemporáneo mediado por las instituciones escolares. Más aun, la crítica creó sus propias instituciones que incluyeron no solo la visión y la escritura sobre cine, sino también la enseñanza y la divulgación; y tuvieron pretensión de hegemonizar el escenario cultural: "la crítica cinéfila es la crítica del devenir cineasta y de la formación del crítico, cuyas funciones van juntas. La crítica cinéfila tiende a no diferenciar la crítica de la realización porque el sujeto crítico es o puede ser, o será, el sujeto cineasta" (Bernini, 2016:

SP). Producto de esa voluntad hegemónica se nombró a la Generación del sesenta y mediante esa operación se consolidó su misma existencia.

Esto nos lleva a considerar que el rol de intelectuales guía alcanzó también a algunos cineastas activos en los años cincuenta y sesenta. En este sentido, son paradigmáticas las trayectorias de Fernando Birri y Leopoldo Torre Nilsson, cuyas manifestaciones públicas (notas periodísticas de su autoría, reportajes, manifiestos, conferencias) se referían a la estética cinematográfica pero también la excedían al sentar posición sobre problemáticas de política artística y cultural, preguntarse por los espectadores reales y potenciales de los films, y marcar líneas de acción para otros integrantes del campo.

Mientras que Torre Nilsson proponía debates vinculados con la noción de autor y la independencia del artista frente a la industria, convirtiéndose en guía de la renovación del cine argentino en clave autoral,[576] Birri sostenía preocupaciones sociales que fueron retomadas por el cine militante de fines de los años sesenta. La noción de compromiso tuvo entonces distintos significados, ya fuera que se dirimiera en relación con la obra y la posición ideológica o con acciones en el entorno social.

Hacia fines de la década del sesenta, la radicalización política de los cineastas que se reconocían como militantes, y de una fracción mayoritaria de artistas e intelectuales, supuso la crítica a las formas previas de la cinefilia que fueron caracterizadas como prácticas de recepción burguesas y poco comprometidas con la lucha política. Llegó así a su fin una época donde el cine fue protagonista del escenario cultural urbano, en la que fue, por momentos, más grande que la vida. Un tiempo de cine.

[576] Este "segundo cine", como denominaron posteriormente Osvaldo Getino y Fernando Solanas al cine de autor, no se proponía borrar, como sí ocurrió a finales de los sesenta, la barrera entre el arte y la praxis social (Wolkowicz, 2013: 136-137).

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía teórico-metodológica

- Aguilar, Gonzalo (1998). "Todos los juegos, el juego", en *Causas y Azares*, Nº7, Invierno, pp. 45-54, Buenos Aires.
- Altamirano, Carlos (2013). *Intelectuales. Notas de investigación sobre una tribu inquieta.* Buenos Aires: Siglo XXI.
- Alvarado, Maite (1994). *Paratexto. Enciclopedia semiológica*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC, UBA.
- Arnoux, Elvira (2006). *Análisis del discurso. Modos de abordar materiales de archivo.* Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Bajtin, Mijail (1982). "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Becker, Howard (2008). *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Benjamin, Walter ([1936] 1989). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Bermúdez, Nicolás (2012). "Tipología y discurso político", en *Signo y Seña*, Nº22, pp.139-163, [disponible en línea] http://revistas.filo.uba.ar/index.php/sys/index
- Bourdieu, Pierre ([1967] 2003). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Quadrata.

_____ (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura.* Buenos Aires: Siglo XXI.

- Bourdieu, Pierre y Wacquant, Loic (1995), "La lógica de los campos", en *Respuestas por una antropología reflexiva,* México: Grijalbo.
- Bürger, Peter (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Charaudeau, Patrick (2004). "La problemática de los géneros. De la situación a la construcción textual", en *Signos*, 37(56), pp. 23-39 [disponible en línea] http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-09342004005600003&script=sci_arttext
- Darnton, Robert (1987). *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa.* México: FCE.

- De Certeau, Michel (1986). *La invención de lo cotidiano. I- Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, A.C.
- Fernández, José Luis (2006). "Límites de la crítica a los medios de sonido", en *La trama de la comunicación*, vol. 11, pp. 369-380. Rosario: Editorial UNR.
- Fiorucci, Flavia (2007). "La administración cultural del peronismo. Políticas, intelectuales y estado", en *Working Paper*, Nº 20. Latin American Studies Center University of Maryland, College Park.

_____ (2011). *Intelectuales y peronismo 1945-1955*. Buenos Aires: Biblos.

- Gilman, Claudia (2012). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
-Gramuglio, María Teresa (1993). "La summa de Bourdieu", en *Punto de vista*, Nº47, diciembre, pp. 38-42, Buenos Aires.
- Herram, Yamila (2013). *La crítica de televisión en la prensa durante la formación de los multimedios. Modernización del medio, mutación del género e integración académica.* Tesis de doctorado. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Jauss, Hans Robert (1967). "La historia literaria como desafío a la ciencia literaria", en Gumbrecht, Hans Ulrich (comp.) (1977) *La actual ciencia literaria alemana. Seis estudios sobre el texto y su ambiente*. Salamanca: Anaya.

_____ (1975). "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura", en Mayoral, José A. (comp.) (1987). *Estética de la recepción.* Madrid: Arco/Libros.

- Lahire, Bernard (2002). "Campo, fuera de campo, contracampo", en *Colección Pedagógica Universitaria,* N°37-38, enero-junio y julio-diciembre 2002, pp. 1-37. México: Universidad Veracruzana.
- Longoni, Ana y Davis, Fernando (2009). "Vanguardias, neovanguardias, posvanguardias: cartografías de un debate", en *Katatay*, año V, N°7, La Plata, septiembre, pp. 6-11.
- Maltby, Richard (2012). *Cinema audiences and modernity: new perspectives on European cinema history*. Abingdon, Oxon, New York: Routledge.
- Mangone, Carlos y Warley, Jorge (1994). "El discurso político", en *El discurso político, del foro a la televisión*, Buenos Aires: Biblos.

_____ (1995), *El manifiesto. Un discurso entre el arte y la política*. Buenos Aires: Of. de Publicaciones del CBC.

- Maingueneau, Dominique (1996). *Términos claves del análisis del discurso*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- Moguillansky, Marina y Papalini, Vanina (2017). “Los públicos de artes combinadas en la Argentina. Una revisión de las agendas de investigación”, en *Pilquen*, Vol. 20, Nº3. Viedma: Universidad Nacional del Comahue.
- Montaldo, Graciela (2016). “Espectáculo”, en *Museo del Consumo. Archivos de la cultura de masas en Argentina.* Buenos Aires: FCE.
- Reale, Analía y Vitale, María Alejandra (1995). “El discurso polémico”, en *La argumentación. Una aproximación retórico-discursiva.* Buenos Aires, Ed. Aires.
- Rothe, Arnold (1976). “El papel del lector en la crítica contemporánea alemana”, en Mayoral, José A. (comp.) (1987) *Estética de la recepción*. Madrid: Arco.
- Sarlo, Beatriz. ([1988]2003). “Buenos Aires, ciudad moderna”, en *Una modernidad periférica.* Buenos Aires: Nueva Visión.

_____ (1992a). *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina.* Buenos Aires: Nueva Visión.

- Sigal, Silvia (1991). *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Puntosur.
- Terán, Oscar (1993). *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966*. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- Verón, Eliseo (1985). “El análisis del ‘Contrato de Lectura’, un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media”, en *Les Medias: Experiences, recherches actuelles, aplications.* Paris: IREP.

_____ (1987). “La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política”, en Verón, E. *et. al. El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*. Buenos Aires: Hachette.

- Williams, Raymond ([1977]1997). *Marxismo y Literatura.* Barcelona: Península.

_____ (1994). *Sociología de la cultura.* Barcelona: Paidós.

Bibliografia sobre prensa gráfica y periodismo cultural

- Alvarado, Maite y Rocco-Ruzzi, Renata (1984). “Primera Plana: el nuevo discurso periodístico de la década del '60”, en *Punto de Vista* Nº 22, Buenos Aires.
- Beigel, Fernanda (2003). “Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana”, en *Utopía y Praxis Latinoamericana*, vol. 8, núm. 20, enero-marzo, 2003, pp. 105-115. Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela.

- Cernadas, Jorge (1997). "Notas sobre la desintegración del consenso antiperonista en el campo intelectual: *Sur,* 1955-1960", en Oteiza, E. (coord.), *Cultura y política en los años '60*. Buenos Aires: Of. De Publicaciones del CBC, UBA.
- Fritzsche, Peter (2008). *Berlín 1900. Prensa, lectores y vida moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Mochkofsky, Graciela (2003). *Timerman. El periodista que quiso ser parte del poder (1923-1999)*. Buenos Aires: De Bolsillo.
- Moraña, Mabel (2003). "Revistas culturales y mediación letrada en América Latina", en *Travessia 40*. Ilha de Santa Catarina, segundo semestre 2003, pp. 67-73.
- Patiño, Roxana y Jorge Schwarz (2004). "Introducción", en *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, Nº208-209, julio-diciembre 2004, pp.647-650.
- Pita González, Alexandra (2014). "Las revistas culturales como soportes materiales, prácticas sociales y espacios de sociabilidad", en Hanno Ehrlicher y Nanette Ribler-Pipka (eds.). *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*. Augsburg: Universität Augsburg, pp. 1-19.
- Pita González, Alexandra y Grillo, María del Carmen (2015). "Una propuesta de análisis para el estudio de las revistas culturales", en *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales* RELMECS, vol. 5 Nº1, junio. Recuperado de http://www.relmecs.fahce.unlp.edu.ar/article/view/relmecsv05n01a06
- Rivera, Jorge (1995). *El periodismo cultural.* Buenos Aires: Paidós.

_____ (1998). *El escritor y la industria cultural.* Buenos Aires: Atuel.

- Rocca, Pablo (2004). "Por qué, para qué una revista (Sobre su naturaleza y su función en el campo cultural latinoamericano)", en *Hispamérica*. Año 33, Nº 99, diciembre, pp. 3-19.
- Román, Claudia (SF). "*El Escarabajo de Oro*. Presentación", *Archivo General de Revistas Argentinas* [disponible en línea] http://www.ahira.com.ar/revistas/el-escarabajo-de-oro/.
- Romano, Eduardo (comp.) (2012). *Intelectuales, escritores e industria cultural (1898-1933)*. Buenos Aires: La Crujía.
- Santibáñez, A. e Infante, J. (1997). *Géneros periodísticos.* Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Sarlo, Beatriz (1992b). "Intelectuales y revistas: razones de una práctica", en *Les discours culturel dans les revues latino-americaines* (1940-1970). París : Centre de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, pp. 9-15.

- Tenewicki, Inés (1995). *Curso de periodismo*. Buenos Aires: Troquel.
- Tortti, María Cristina (2017). "*Che* y las tempranas redes de la nueva izquierda", en *AMERICALEE. El portal de publicaciones latinoamericanas del siglo XX* [disponible en línea] www.americalee.cedinci.org
-Traversa, Oscar (2005). "Las tapas de los periódicos como dispositivo: una discusión crítica", *Encrucijadas*, Nº33, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Verbitsky, Horacio y Sztulwark, Diego (2018). *Vida de perro*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Bibliografía sobre cinefilia, cineclubismo y prensa cinematográfica

- AAVV (2003). *60/90 Generaciones.* Buenos Aires: Malba.
- AAVV (2005). *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia. Pequeña antología de Cahiers du Cinéma*. Buenos Aires: Paidós.
- Agudo de Córsico, María y Satas, Hugo (2014). *Ideales: aquellos jóvenes que buscaban a sus maestros*. La Plata: La Colmena.
- Aguilar, Gonzalo y Jelicié, Emiliano (2010). *Borges va al cine*. Buenos Aires: Libraria.
-Amieva Collado, Mariana (2010a). "'El auténtico destino del cine': fragmentos de una historia del Festival Internacional de Cine Documental y Experimental, SODRE, 1954-1971", en *Revista 33 Cines*. Año 2, Nº 2, pp. 7-30. Montevideo: FCC-MEC.
_____ (2010b). "Comentarios poco rigurosos sobre fragmentos de la crítica de cine en Uruguay (1936-los 60 más o menos), en *Revista 33 Cines*, Año 2, Nº3, pp.26-35. Montevideo: FCC-MEC.
_____ (2016). "La crítica de cine y el movimiento cinéfilo en el Uruguay de la década del noventa: crisis y pérdida de hegemonía", en *Cuadernos del CLAEH*, segunda serie, año 35, Nº 104, pp. 187-208. Universidad Centro Latinoamericano de Economía Humana.
_____ (2017). "El 'amateur avanzado' como cine nacional: el caso del cine uruguayo en la década de 1950", en *Imagofagia* N° 16, Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual.
- Ansolabehere, Pablo (2018). *Homero Manzi va al cine.* Buenos Aires: Libraria.
- Aprea Gustavo (2008). "La muerte y la resurrección del autor en el cine argentino: las lecturas del cine político y la vanguardia estética", en Steimberg, O.; Traversa, O. y Soto, M., *El volver de las imágenes. Mirar, guardar, perder.* Buenos Aires: La Crujía.

- Berlanga, Luis García (1990). "Prólogo" a Mahieu, J. A. *Panorama del cine iberoamericano*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, Agencia Española de Cooperación Internacional. [en línea] http://www.berlangafilmmuseum.com/archivo/escrito/prologo-de-panorama-del-cine-iberoamericano/
- Bermúdez, Julia (2012). "Ulyses Petit de Murat, la escritura como puente entre la vanguardia y el cine" (Dossier "Palabras sobre imágenes. La producción de los críticos cinematográficos en la Argentina), en *Imagofagia*, Nº5. Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual.
- Bernini, Emilio (2000). "Ciertas tendencias del cine argentino. Notas sobre el 'nuevo cine argentino' (1956-1966)", en *Kilómetro 111, Ensayos sobre cine,* Nº1, Buenos Aires.

_____ (2016). "La cuestión de la crítica (Ya no habrá un nuevo cine argentino)", en Jornadas *La imagen argentina*. *Segunda edición,* 14 y 15 de diciembre de 2016. Ponencia. Buenos Aires: ENERC, Instituto Nacional de Cinematografía. Mimeo.

- Bertone, Agustina y Speranza, Claudia (2018). "Los cinéfilos encuentran su espacio: Los cineclubes en Tandil", en Campo, Javier y Juan Manuel Padrón (eds), *Historia(s) del cine y el audiovisual en Tandil.* Tandil: UNICEN. En prensa.
- Bettendorff, Paulina (2017). *El archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de Buenos Aires (DIPBA) ante los espectáculos "independientes". Una aproximación retórico-discursiva a la vigilancia a grupos de teatro y cineclubes (1958-1981)*. Tesis de Maestría, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Broitman, Ana (2016) "La trinchera de la cinefilia. Intervenciones políticas desde los editoriales de *Tiempo de Cine* (1960-1968)", en *Imagofagia,* Nº 14. Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual.

_____ (2014a). "Aprender mirando. Los cineclubes y sus revistas como espacios de enseñanza-aprendizaje del cine en las décadas del 50 y 60", en *Toma Uno*, Nº 3, pp. 233-245. Córdoba: Departamento de Cine y Televisión, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.

_____ (2014b). "*Tiempo de Cine*: una revista y su época. La renovación de la crítica de cine en la década del 60". *Actas del IV Congreso de la Asociación Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual "Documental/ficción: cruces interdisciplinarios e imaginación política"*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Artes y Humanidades.

- Broitman, Ana y Eseverri, Máximo (2014). "Una película, muchas batallas. Una aproximación a la circulación y recepción de la película *La batalla de Argelia* (1966) en Argentina y Uruguay". *Actas del XVI Congreso de la Red de Carreras de Comunicación Social y Periodismo de la República Argentina (RedCom)*, La Matanza: Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de la Matanza.
- Broitman, Ana y Samela, Gabriela ([1993]2016). "Del celuloide al papel: las publicaciones cinéfilas en la Argentina", en Eduardo Rinesi y Horacio González, compiladores en *Decorados, apuntes para una historia social del cine argentino.* Reedición ampliada. La Plata: Estructura Mental de las Estrellas y Editorial Caterva (primera edición Buenos Aires: Manuel Suárez editor, 1993).

_____ (1993a) Entrevista a Salvador Sammaritano. Mimeo.

_____ (1993b) Entrevista a Víctor Iturralde. Mimeo.

- Campero, Tamara. "Consideraciones para la construcción de un campo de la crítica cinematográfica argentina desde los inicios del cine hasta los años sesenta: para una lectura inicial de *Cine crítica* (1960-1962) y la reflexión acerca del cine nacional". *Actas de las Jornadas de Sociología*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Campos, Minerva (2018). "Lo (trans)nacional como eje del circuito de festivales de cine. Una aproximación histórica al diálogo Europa-América Latina". En *Imagofagia* Nº 17, pp. 11-40. Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual.
- Casas Moliner, Quim (2006) *Análisis y crítica audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.
- Castagna, Gustavo J. (1994). "La generación del 60: Paradojas de un mito" en: Wolf, Sergio (comp.), *Cine argentino. La otra historia*. Buenos Aires: Ediciones Buena Letra.
- Cossalter, Javier (2018). "Del centro a la periferia. Las escuelas de cine nacionales, las rupturas del cortometraje y las nuevas formas de representación de los sectores populares en la transición del cine clásico al moderno", en *Folia Histórica del Nordeste*, N°32, mayo-agosto, pp.7-33. Chaco: Universidad Nacional del Nordeste.

_____ (2017). "El Fondo Nacional de las Artes y el cortometraje argentino. Modernización cultural y estética, en *Sociohistórica*, Nº 40, 2° Semestre de 2017, Centro de Investigaciones Socio Históricas, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

_____ (2014). "El cine experimental de cortometraje en la argentina de los años sesenta y setenta: apropiaciones y vinculaciones transnacionales", en *European Review Of Artistic Studies*, vol. 5, n. 4, pp. 32-49.

- Costa, Antonio (2007). *Saber ver el cine.* Buenos Aires: Paidós.
- Couselo, Jorge Miguel (2010). *Los orígenes del cineclubismo en Argentina y 'La Gaceta Literaria'*. Buenos Aires: Ed. del Cardo.
- Cozarinsky, Edgardo (1974). *Borges y el Cine.* Buenos Aires: Sur.
_____ (2006). *Palacios plebeyos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cunha, Paulo y Manuela Penafria (editores) (2017). *Crítica do cinema. Reflexoes sobre um discurso.* Covilhã: Universidade da Beira Interior, Labcom.IFP
- Da Costa Campos, Marina (2017). "Cineclubismos: uma história do Cineclube Antônio das Mortes", en *Significação*, São Paulo, v. 44, n. 47, p. 114-133, jan-jun. 2017
- Damaso Martínez, Carlos (2007). "Estudio preliminar", en Quiroga, Horacio. *Cine y literatura*. Buenos Aires: Losada.
- De Valck, Marijke (2007). *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Dimitriu, Christian (2007). "Entrevista a Guillermo Fernández Jurado", en *Journal of Film Preservation*, Nº74-75, pp. 15-34.
- Dufuur, Luis (2018). "La Cinemateca del Tercer Mundo (una Cinemateca poco conocida)", en *Toma Uno* N°6, pp. 27-40. Córdoba: Depto. De Cine y TV, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.
- Elsaesser, Thomas (2005). "Cinephilia or the uses of disenchantment", en De Valck, M. y Hagener, M. (2005). *Cinephilia, movies, love and memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 27-43
- Eseverri, Máximo (2007). *Enrique Raab: claves para una biografía crítica. Periodismo, cultura y militancia antes del golpe.* Buenos Aires: Prometeo.
_____ (2011). "Introducción. La tierra tiembla: episodio del río", en Eseverri, M. (coord.), *Raab / Visconti. La tierra tiembla.* Buenos Aires: Eudeba.
_____ (2017) "Charla a fondo con Alberto Kipnis. Vida y obra del Lorraine", en *Cineismo* 21/10/2017, [disponible en línea] http://www.cineismo.com/temas/lorraine-central.htm.
_____ (2019) "Víctor Iturralde y la especificidad de lo infantil. Un primerísimo primer acercamiento", en *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]* N° 74, septiembre, pp. 213-228. Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo.
- España, C. (dir.) (2000). *Cine argentino, industria y clasicismo 1933-1956.* Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

_____ *Cine argentino, modernidad y vanguardia 1957-1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

- Evans, Owen (2011). "The Many Ways of Looking at Cinema: *Sight and Sound* and the Value of Film", en Hubner L. (eds) *Valuing Films*. Londres: Palgrave Macmillan, pp. 167-182.
- Feldman, Simón (1990). *La generación del '60*. Buenos Aires: INC-Legasa.
- Félix-Didier, Paula (2003). "Introducción" y "La crítica", en Peña, Fernando (comp.), *60-90 Generaciones, cine argentino independiente*. Buenos Aires: Museo Latinoamericano de Buenos Aires-Colección Constantini, Instituto Torcuato Di Tella, Revista Film.
- Félix-Didier, Paula y Peña, Fernando (2000). "Educar al soberano" (dossier revista *Film*), en *Filmonline* [no disponible en línea] (acceso 02/09/2003).
- Fernández, Ezequiel (2003). "Gente de cine", en Kriger, Clara (dir.) *Páginas de cine*. Buenos Aires: Archivo General de la Nación, pp. 97-99.
- Fernández Irusta, Diana (1997). "El cineclubismo y la nueva concepción de lo cinematográfico en los '60". *Actas. III Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*. Mendoza: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional de Cuyo.
- Ferrari, Germán (2012). "Hollywood en castellano. Las críticas cinematográficas de Ignacio Anzoátegui en la revista Criterio (1928-1929)", en Romano E. (comp.) *Intelectuales, escritores e industria cultural en la Argentina (1898-1933)*. Buenos Aires, La Crujía.
- Ferreira, Fernando (1995). *Luz, cámara, memoria. Una historia social del cine argentino*. Buenos Aires: Corregidor.
- Ferreira, Gerardo y González Estévez, Andrés (2014). *Horacio Quiroga: contexto de un crítico cinematográfico. Diálogos con Caras y Caretas y Fray Mocho (1911-1931). Cuadernos de Literatura 7*. Montevideo: Biblioteca Nacional.
- Fontana, Patricio (2009). *Arlt va al cine*, Buenos Aires: Libraria.
- García Falco, Marta y Méndez, Patricia (2010). *Cines de Buenos Aires, patrimonio del siglo XX*. Buenos Aires: Cedodal y Publicaciones Especializadas [disponible en línea] http://www.academia.edu/3625851/Cines_de_Buenos_Aires._Patrimonio_del_Siglo_XX
- Gaudreault, André (2007). "Del 'cine primitivo' a la 'cinematografía atracción'", en *Secuencias, revista de Historia del Cine,* Nº 26. Madrid. Universidad Autónoma de: Madrid.

- Gené, Marcela (2005). *Un mundo feliz. Imágenes de los tabajadores en el primer peronismo 1946-1955*. Buenos Aires: FCE, Universidad de San Andrés.
- Getino, Octavio (1999). *Cine argentino, entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus.
- Gil Mariño, Cecilia (2015). *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30.* Buenos Aires: Teseo.
- Gil Mariño, Cecilia, *et. al.* (2018). "Ir al cine en Buenos Aires en los años del cine clásico. Apuntes para la construcción de un archivo de los públicos", en Kriger, C. (2018) (comp.). *Imágenes y públicos de cine argentino clásico.* Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
-Gomes dos Santos, Diogo (2017). "Cineclubes brasileiros, em rápida panoramica", [disponible en línea] https://diogo-dossantos.blogspot.com (post del 04/11/2017; acceso 18/08/2018).
-Grilli, Daniel (2008). *Promotor y organizador de cineclubes.* Buenos Aires: CEFOPRO-INCAA.
- González, Lelia (2012). "Leo Sala, la crítica como mediación" (Dossier "Palabras sobre imágenes. La producción de los críticos cinematográficos en la Argentina"), en *Imagofagia*, Nº5. Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual.
- González Centeno, Carolina (2012). "Raimundo Calcagno. El periodismo como vocación" (Dossier "Palabras sobre imágenes. La producción de los críticos cinematográficos en la Argentina"), en *Imagofagia*, Nº5. Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual.
- Gorodischer, Julián (2017). *Sammaritano en Radiolandia.* Blog Asociación Amigos del Museo del Cine. Buenos Aires: Museo del Cine de la Ciudad de Buenos Aires [disponible en línea] http://museodelcineba.org/blog/salvador-en-radiolandia/
_____ (SF). *H.A.T. en Primera Plana.* Blog Asociación Amigos del Museo del Cine. Buenos Aires: Museo del Cine de la Ciudad de Buenos Aires [disponible en línea] https://museodelcineba.org/blog/h-a-t-en-primera-plana/
- Hagener, Malte (2007). *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939.* Amsterdan: Amsterdam University Press.
- Houston, Pamela (1982), "The Critical Question", en D. Wilson (ed.) *Sight and Sound: A Fiftieth Anniversary Selection.* London: Faber and Faber, pp. 129-40.

- Hudson, Dale y Zimmermann, Patricia (2009), "Cinephilia, technophilia and collaborative remix zones", en *Screen,* 50:1, pp. 135-146. Oxfod: Oxford University.
- Jullier, Laurent y Leveratto, Jean-Marc (2012). *Cinéfilos y cinefilias*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Kairuz, Mariano (2008). "El despertar de la cinefilia", *Página 12*, Buenos Aires, 14/12/2008 [disponible en línea] http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4992-2008-12-16.html (acceso 12/12/2017).
- Karush, Matthew (2012). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.
- Kelly Hopfenblatt, Alejandro (2010). "El concepto de argentinidad en la crítica de la década de 1930". *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*.
- Kozak, Daniela (2013). *La mirada cinéfila. La modernización de la crítica en la revista Tiempo de Cine*. Buenos Aires: Ediciones Festival de Mar del Plata.
- Kriger, Clara (2003). *Páginas de Cine*. Buenos Aires: Archivo General de La Nación.

_____ (2004). "Inolvidables jornadas vivió Mar del Plata. Perón junto a las Estrellas", en *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen* 46, 118–131.

_____ (2009). *Cine y Peronismo. El Estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.

_____ (2012) (coord.). Dossier "Palabras sobre imágenes. La producción de los críticos cinematográficos en la Argentina", en *Imagofagia*, Nº5. Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual.

_____ (2018) (comp.). *Imágenes y públicos de cine argentino clásico*. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- Lacruz, Cecilia (2018). "1965. Contra el desconocimiento mutuo en el Cono Sur", en *Cine Documental,* Nº 18, pp. 39-61 [disponible en línea] http://revista.cinedocumental.com.ar/indice-18/
- Locatelli, Marina (2014). "Los programas de mano. Una forma particular de la crítica de cine", en *Figuraciones, teoría y crítica de artes,* Nº 11. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional de Arte, IUNA Crítica de Artes [disponible en línea] http://www.revistafiguraciones.com.ar.
- Lopez Ruiz, Angela (2010). "Arqueología de la imagen", en *Revista 33 Cines*. Año 2, N°3, pp. 41-47. Montevideo: FCC-MEC.

- Luaces, Franco (2016). *Cuando el cine fue negocio. Crisis y conflictos empresariales en el campo cinematográfico argentino (1930-1935).* Tesina de grado. Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Macedo, Felipe (2017). "Bibliografía cineclubista brasileira (2000/2017)", en *Cineclube: apontamentos* [disponible en línea] https://felipemacedocineclubes.blogspot.com/2017/10/reuni-aqui-os-principais-textos.html (post del 02/10/2017; acceso 13/08/2018).

_____ (2018a). "Pouco se escreve sobre cineclubes", en *Cineclube: apontamentos* [disponible en línea] https://felipemacedocineclubes.blogspot.com/ (post del 06/05/2018. Acceso: 15/08/2018).

_____ (2018b). "Nova cronología do cineclubismo brasileiro", en *Cineclube: apontamentos* [disponible en línea] https://felipemacedocineclubes.blogspot.com/ (post del 13/07/2018. Acceso: 15/08/2018).

- Madedo, Fernando (2014). "Un fenómeno llamado cine argentino. La noción de 'cine nacional' en los primeros textos historiográficos de nuestra cinematografía". En Manetti y Rodríguez Riva (comp.) *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano.* Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras UBA.
- Mahieu, José Agustín (1961). *Historia del cortometraje argentino.* Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Maldonado, Leonardo (2006). Surgimiento y configuración de la crítica cinematográfica en la prensa argentina (1896-1920). Buenos Aires: I Rojo.
- Manetti, Ricardo y Valdez, María (2000). "El Festival de Mar del Plata (1959-1970)", en España, C. (dir). *Cine argentino, modernidad y vanguardia 1957-1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Maranghello, César (2000). "El espacio de la recepción. Construcción del aparato crítico", en España, C. (dir.) *Cine argentino, industria y clasicismo 1933-1956*, vol II. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

_____ (2005). *Breve historia del cine argentino.* Buenos Aires: Laertes.

- Marchese, Cristina (2009). "Los cineclubes en Argentina", en *El cine en Santa Fe*. Proyecto Aula-Ciudad / Fascículo N° 6. Santa Fe: Secretaría de Cultura, Gobierno de la Ciudad de Santa Fe.
- Massari, Romina (2006). "El motor sincrónico. El Departamento de cinematografía de la UNLP, su historia", en Vallina, C.; Massari, R.; y Peña, F. *Escuela de cine*

Universidad Nacional de La Plata: creación, rescate y memoria. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

- Medina Avila, Virginia (2013). "Cultura y espíritu: La UNAM en la formación de la cultura cinematográfica en los años cincuenta, sesenta y setenta del siglo XX", en *Multidisciplina,* Nº 15, mayo-agosto, pp. 107–128.
- Mestman, Mariano (2011). "Pescadores sicilianos en las redes del conde rojo milanés", en Eseverri, M. (coord.) *Raab/Visconti La tierra tiembla*. Buenos Aires: Eudeba.
- Mestman, Mariano (coord) (2016). *Las rupturas del 68 en América Latina.* Buenos Aires: Akal.
- Mestman, Mariano y Ortega, María Luisa (2012). "John Grierson visita Montevideo", en *Revista 33 Cines,* segunda época Nº2, noviembre, Montevideo.
- Minucci, A. (2010). "Cine, cultura y dictadura. El Grupo Cine en Tandil, 1968", en Barandiarán, L; Fuentes, T., Iriondo, L y J. M. Padrón (coords.) *Ensayos sobre vanguardias, censuras y representaciones artísticas en la Argentina reciente*. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, pp. 82-93.
- Moguillansky, Marina y Re, Valeria (2009). "Pactos, promesas, desencantos. El rol de la crítica en la génesis del Nuevo Cine Argentino", en Ignacio Amatriain (coord.), *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005) Industria, crítica, formación, estéticas,* Buenos Aires: CICCUS.
- Moreschi, Oscar y Ramírez Llorens, Fernando (2013). "Un espacio interminable de intercambios culturales. Conversaciones con Oscar Moreschi sobre el cine en Córdoba en las décadas del 60 y el 70", *Red de Historia de los Medios*. Año 2, Nº 2 [disponible en línea] www.rehime.com.ar/escritos/entrevistas/entrevista_02_moreschi.php (acceso 08/01/2019).
-Muñiz, Enriqueta (1962). "El cineclub, una secta de nuestro tiempo", en *Vea y Lea*, pp. 46-49, Buenos Aires.
- Nieto Ferrando, Jorge (2015): "De las 'stars' al estructuralismo. Evolución de la crítica y la prensa cinematográfica en Barcelona bajo el franquismo", en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico.* Vol. 21, Núm. 1 (enero-junio), págs. 145-160. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense.
- Núñez, Fabián (2015). "Notas para um estudo sobre a Unión de Cinematecas de América Latina", en *Significacao, Revista de Cultura Audiovisual,* vol 42, Nº 44, pp. 63-81, Sao Paulo: Universidade de Sao Paulo.

- Olivera Mazzini, María y Marrero Castro, Carmela (2010). "Vigilar y criticar: el Festival y su crítica", en *Revista 33 Cines,* pp.31-39. Montevideo: FCC-MEC.

- Oubiña, David (2013). "Una mirada sobre la cinefilia". Prólogo a Kozak, D. *La mirada cinéfila. La modernización de la crítica en la revista Tiempo de Cine.* Buenos Aires: Ediciones Festival de Mar del Plata.

_____ (2014). "Bazin, Deleuze y la crítica cinematográfica en la Argentina", en *AdVersus,* XI, 26, junio, pp. 116-132. Roma-Buenos Aires: IIRS.

_____ (2016). "Una *política de autores* para Latinoamérica (Nuevos cines y nueva crítica: Argentina, Brasil, México en los sesenta)", en *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 8 (diciembre 2016), págs. 347-361.

-Ozollo, Javier (2011). *Informe sobre la historia y actualidad de la cinematografía mendocina*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo [disponible en línea] https://www.ungs.edu.ar/wp-content/uploads/2012/03/JO-Informe-sobre-la-historia-y-actualidad-de-la-cinematograf%C3%ADa-mendocina.pdf (acceso 10/01/2019).

- Paulinelli, María y Reynoso, César Gustavo (2013). "Los cineclubes en Córdoba: procesos de legitimación". Ponencia en *VI Encuentro Panamericano de Comunicación*, Universidad Nacional de Córdoba [disponible en línea] www.panam2013.eci.unc.edu.ar (acceso 07/01/2019).

- Peña, Fernando M. (2006). "Seminario de Mediateca", en Vallina, C.; Massari, R.; y Peña, F. *Escuela de cine Universidad Nacional de La Plata: creación, rescate y memoria*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

_____ (2012). *Cien años de cine argentino.* Buenos Aires: Biblos / Fundación OSDE.

- Pistoia, Marco (2003). "Cinema Nuovo", en *Enciclopedia del Cinema*. Italia; Treccani. [disponible en línea] http://www.treccani.it/enciclopedia/cinema-nuovo_(Enciclopedia-del-Cinema)/ (acceso 26/07/2018).

- Quintar, Aida y Borello, José (2014). "Evolución histórica de la exhibición y el consumo de cine en Buenos Aires", en *H-industri@* N°14 (8), primer semestre, pp. 81-120. Buenos Aires: FCE-UBA.

-Ramírez Llorens, Fernando (2013). "Católicos entre el mercado y el estado: la calificación moral de películas por parte de la Dirección Central de Cine y Teatro de la Acción Católica Argentina", en *Secuencias. Revista de Historia del cine*. IV época, Número 37, Primer semestre, pp. 83-103. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

_____ (2016). *Noches de sano esparcimiento. Estado, católicos y empresarios en la censura al cine en Argentina 1955-1973*. Buenos Aires: Libraria.

- Rivera, Jorge (1994). "Reynaud, el inventor de sueños", en *Postales Electrónicas*. Buenos Aires, Atuel.
- Robles, Nadia y Bilbao, Sofía (2011). "Vanguardia, Universidad y Cinematografía: La experiencia del Instituto de Cine de la Universidad de Buenos Aires". *IX Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires [disponible en línea] http://www.aacademica.org/000-034/514
- Rocca, Pablo (2003). "Horacio Quiroga ante la pantalla", en *Anales de Literatura Hispanoamericana.* Año 3, Nº 32, pp. 27-36.
- Rodríguez, H. (2014). "La organización del poder: estudio de tres instituciones de la ciudad de Santa Fe sobre los factores que permiten la permanencia en el poder sin recambio de autoridad". Ponencia en *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP Memoria académica.* Ensenada: UNLP [disponible en línea] http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4683/ev.4683.pdf (acceso 10/01/2019).
- Rodríguez Álvarez, Gabriel (2014). "Raíces y metamorfosis del cineclubismo universitario", en C*ine TOMA. Revista Mexicana de Cinematografía*, Nº32, enero-febrero. México: Paso de Gato, Ediciones y Producciones Escénicas [disponbible en línea] https://www.filmoteca.unam.mx/pages/articulos-revista-toma/raices-y-metamorfosis-del-cineclubismo (acceso 29/09/2018).
-Romanguera, I Ramio y Alsina Thevenet, Homero (1989). *Textos y manifiestos del cine.* Madrid: Cátedra.
- Rosas Mantecón, Ana (2017). *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*. México: Gedisa / UAM.
- Rud, Lucía (2011). "Palabras de los templos oscuros. Bibliografía sobre las salas de cine". Ponencia en *IV Jornadas Hum.H.A*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.
- Saitta, Sylvia (2008). "Mirar con otros ojos: el cine en la literatura argentina (1900-1950)", en Nitssch, W., Chihaia, M. y Torres A. (eds.). *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna.*Köln, Universitars und Stadtbibliothek Köln, pp.111-123.
- Sammaritano, Salvador (1977). "La influencia de los cineclubes en el negocio cinematográfico". En *Guía Heraldo 77*, Buenos Aires: Amonpul, pp. 179-180.

-Sangouard, Isabelle (2010). “The Cinema Authorship of Lindsay Anderson: Anderson’s Directorial Practice”, en *Networking Knowledge: Journal of the MeCCSA Postgraduate Network*, Vol. 3, N°1.

- Santos Fontenla, César (1974). “La ‘política de los autores’, veinte años después”, en *La política de los autores*. Madrid: Ayuso.

- Sasiain, Sonia (2018). “Construir una Buenos Aires moderna, entre lo material y lo imaginario. Espacios y agentes modernizadores en el surgimiento del cine industrial (133-1942)”, en Kriger, C. (comp.) *Imágenes y públicos de cine argentino clásico.* Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

- Sel, Susana y Gasloli, Luis (2002), *A propósito de “Reflexiones sobre una estética del cine” (1913)*, Coloquio Georgy Lukács, UBA-CEDINCI.

- Silveira, Germán (2015). “Un cine sin espectadores. La teorización sobre el público en el *nuevo cine latinoamericano* de los 60”, en *Dixit* N°23, pp. 40-55. Montevideo: Universidad Católica del Uruguay [en línea] http://revistas.ucu.edu.uy/index.php/revistadixit/article/view/684

_____ (2019). *Cultura y cinefilia. Historia del público de la Cinemateca Uruguaya*. Montevideo: Cinemateca Uruguaya.

- Solis, Gabriela (2012). “H.A.T., el hombre de la mirada distante” (Dossier “Palabras sobre imágenes. La producción de los críticos cinematográficos en la Argentina”), en *Imagofagia*, Nº5. Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual.

- Sontag, Susan (1996). “The Decay of Cinema”, en *The New York Times*, 25/02/1996.

- Sorlin, Pierre (1996). *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*. Barcelona: Paidós.

- Spadaccini, Silvia (2012). “Carlos Alberto Pessano, de la opinión a la gestión” (Dossier “Palabras sobre imágenes. La producción de los críticos cinematográficos en la Argentina”), en *Imagofagia*, Nº5. Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual.

- Spinsanti, Romina (2012). “Miguel Paulino Tato: el crítico censor” (Dossier “Palabras sobre imágenes. La producción de los críticos cinematográficos en la Argentina”), en *Imagofagia*, Nº5. Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual.

- Stam, Robert (2001). *Teorías del cine.* Buenos Aires: Paidós.

- Tadeo Fuica, Beatriz (2019). “Tracing Pas Exchanges between European and South American Cinematheques. A Key to Understanding the Impact of Sharing”, en *Film Archives and Sharing*, *Iluminace,* vol. 31, Nº1 (113), pp. 27-42.
- Tal, Tzvi (2003). “Cine y Revolución en la Suiza de América. La cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo”, en *Araucaria*. Año 5, Nº 9, primer semestre.
- Tassara, Mabel (2014) (coord.). Dossier “Crítica de cine en los sesenta”, en *Figuraciones, teoría y crítica de artes,* Nº 11. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional de Arte, IUNA Crítica de Artes [disponible en línea] http://www.revistafiguraciones.com.ar (acceso (15/10/2019).
- Tonelli, Julián (2014). “Sobre el periodismo de cine en *Primera Plana*. Aproximaciones a un estilo de época”, Dossier Crítica de cine en los sesenta, en *Figuraciones, teoría y crítica de artes* Nº 11, Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional de Arte, IUNA Crítica de Artes [disponible en línea] http://www.revistafiguraciones.com.ar (acceso (15/10/2019).
- Torterola, Emilano (2015). “La ciudad, los cines y sus públicos. Equipamiento de exhibición y prácticas de consumos de filmes en Buenos Aires: del encuentro colectivo al espectáculo minoritario (1960-2014)”, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política,* N°36, mayo-octubre, pp. 153-166. México: UAM [disponible en línea] http://version.xoc.uam.mx/
- Triana-Toribio, Nuria (2007). “El festival de los cinéfilos transnacionales: el festival cnematográfico internacional de la República Argentina en Mar del Plata, 1959-1970”, en *Secuencias. Revista de historia del cine,* Nº25, pp. 25-45. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid [disponible en línea] https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/4080/4349
- Valdez, María (2014). “1957-1960. No todo es autenticidad la de la imagen realista”, en Manetti, R. y Rodríguez Riva, L. (comp.) *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano.* Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras UBA.
- Vallina, C.; Gómez, L.; Caetano, A. (2015). “Crítica, cine e historia. Una aproximación a *Contracampo*”, en *Boletín de Arte*, año 15 (15), pp. 44-50. La Plata: Facultad de Bellas Artes, UNLP.
-Viñas, David ([1993] 2016). “Nicolás Olivari: cronista de cine, precursor y viajero imaginario”, en González H. y Rinesi, E. (comps.) *Decorados, apuntes para una historia social del cine argentino.* La Plata: EME y Caterva.

- Watson, Nora (1957). *Elementos para un cine-debate*. Colección Enfoques Nº3. Buenos Aires: Dirección de Cine y Teatro de la Acción Católica Argentina.
- Wolf, Sergio (1996). *El periodismo cinematográfico: construcción de los públicos cinematográficos en la década del 20*. Tesina de grado. Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Wolkowicz, Paula (2013). "Imagen, palabra y acción. El cineasta como intelectual a finales de la década del sesenta en la Argentina", en *Toma Uno*, N° 2, págs.135-151. Córdoba: Departamento de Cine y TV, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.
- Zanca, José (2010). "La fe de Prometeo. Crítica y secularización en el catolicismo argentino de los años '50", en *Prismas, Revista de historia intelectual*, Nº 14, pp. 95-114. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Zarhy-Levo, Yael (2010). "Looking Back at the British New Wave", en *Journal of British Cinema and Television*, vol.7, Nº 2, agosto, pp. 232-247.
- Zylberman, Dana (2014). "Luis César Amadori y la construcción de una industria cultural en la Argentina en la década de 1930", en Manetti y Rodríguez Riva (comp.) *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras UBA.