



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Del impresionismo a la 'intelectualización': la crítica de cine en la Argentina 1940-1960

Autores (en el caso de tesis y directores):

Yanina Berezán

Diego Gerzovich, tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2011

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



**Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Ciencias de la Comunicación
Orientación en Periodismo**



Tesina de Grado

"Del impresionismo a la 'intelectualización':
la crítica de cine en la Argentina 1940-1960"

Alumna: Yanina Berezán

D.N.I.: 30.393.181

yanina307@yahoo.com.ar

Tutor: Diego Gerzovich

Buenos Aires, julio del 2010.

Índice

1. Introducción.....	1
2. El auge del cine de oro. Los comienzos de la crítica impresionista	2
2.1 Del carácter industrial del cine.....	2
2.2 Industria Cinematográfica local. Nacimiento y desarrollo (breve introducción).....	5
2.3 El plano político argentino.....	8
2.4 La industria del cine no es ajena a la realidad mundial.....	10
2.5 El Heraldo del Cinematografista	10
2.6 Cine “Light”	16
2.7 Crítica.....	22
2.8 El Mundo.....	24
2.9 Cineclubismo y después.....	27
3. La “intelectualización” de la crítica. Adiós al Star System.	31
3.1 Camino a los gloriosos 60.....	31
3.2 Una industria sin rumbo.....	32
3.3 Más allá de la minifalda.....	34
3.4 Una gran bocanada de aire para el cine mundial.....	35
3.5 El cine del renacimiento.....	36
3.6 El adiós al cine “comercial”.....	41
3.7 Los realizadores en la mira.....	47
3.8 Ley, instituto y premios.....	50
3.9 Influencia de la cinematografía extranjera.....	54
3.10 Críticos protagonistas.....	56
4. Los ‘40 y los ‘60: un balance crítico.....	59
4.1 Sobre la tarea del crítico.....	59
4.2 Rutinas: espacios de producción e institución.....	62
4.2.1 Críticos versus cineastas.....	64
4.3 ¿De la crítica impresionista a la crítica formal?	65
4.4 Una nueva crítica. La intención de una crítica teórica.....	69
4.5 La revolución que no fue.....	72
4.6 Condiciones necesarias para una crítica teórica.....	75
4.7 Autoconciencia.....	78
5. Conclusiones.....	82
Bibliografía.....	85
Anexos.....	

1. Introducción

La siguiente investigación se propone dar cuenta de los modos en que el periodismo dedicado al cine plasmó en sus páginas a la industria cinematográfica argentina. El recorrido histórico atraviesa un gran período que comienza en el inicio de la década de 1940 y finaliza a mediados de los '60. El centro del análisis estará puesto en los dos momentos paradigmáticos de este período que son: los inicios del '40 y a comienzos de los '60, en los medios con mayor peso específico. Para lograr este objetivo podremos postular que estas dos instancias temporales marcaron sucesos trascendentes para la crítica de nuestro país. Las décadas que siguieron, en menor y mayor medida llevarían la impronta de varios elementos nacidos en estos quiebres de la crítica.

Cuando nos referimos a LA crítica como una disciplina, propia del sujeto moderno, está claro qué significa a nivel de su definición. Pero, cuando son los mismos integrantes de estos saberes o labores los que deben asumir su rol, o explicar su tarea es donde se encuentran las confusiones, los problemas.

Es por eso que en el primer momento de análisis no sólo se expondrán críticas sino también crónicas y notas con otros formatos que aparecían en las páginas de cine, parte de los diarios *Crítica* y *El Mundo* y de una revista, específicamente de cine como fue *El Herald del Cinematografista*. En el segundo momento de análisis observamos un cambio muy grande que tiene que ver con la variada cantidad de revistas que surgieron en la época y con la transformación en el estilo de la crítica. Esto es lo que justifica que el relevamiento de los medios de la época cobre mucho más sentido para hacerlo sobre las revistas específicas que sobre diarios. Las seleccionadas fueron *Tiempo de Cine*, *Gente de Cine* y *Cinecrítica*.

La propuesta entonces es ver estas transformaciones al interior del campo de la crítica y cómo afectaban directamente sobre la realidad industrial que era representada en sus páginas. Al mismo tiempo la crítica se transformaba en parte de esta misma industria.

La metodología principal que se va a utilizar es el análisis del corpus de críticas seleccionado de las revistas mencionadas. Para poder tener un panorama más completo de los contextos particulares que se van a describir tendremos en cuenta autores que trabajan sobre la historia del cine argentino como Agustín Mahieu, Claudio España, Domingo Di Núbila, Clara Kriger, Héctor Kohen y luego investigaciones académicas que estudian a la crítica y a los críticos en particular.

2. El auge del cine de oro. Los comienzos de la crítica impresionista.

2.1 Del carácter industrial del cine

Gran cantidad de análisis o estudios académicos sobre el cine y su historia se centran en el cine en tanto arte. En los denominados papers o ponencias a veces no puede darse cuenta de todos los elementos que componen al problema del cine por falta de espacio¹. En otras ocasiones esto es así porque justamente se busca recortar sobre un objeto de estudio de una manera particular, la cual tiene que ver con el investigador que está a cargo de ese análisis. La realidad o un intento de mirar una realidad un tanto más completa es aceptar que el cine es un arte pero también es una industria.

El cine es denominado, casi desde su nacimiento, como el Séptimo Arte. Es en 1911, en su “Manifiesto de las Siete Artes” que el teórico italiano Riccioto Canudo señaló al cine como tal y pidió que los empresarios cinematográficos asumieran un mayor compromiso artístico con lo que hacían, para ir más allá de la industria y el comercio. ¿Qué abarca esta denominación? Estas siete artes son consideradas “destacadas”. Se da una lucha entre artes discriminadas por altas o bajas. “Los críticos culturales distinguen el arte “alto” (la música clásica, la literatura “seria”, la pintura de los viejos maestros y demás) del arte de masas o popular, y casi siempre presuponen que es superior”.²

Arte e Industria eran considerados como términos antagónicos. Con lo cual definir al cine como arte implicaba oponerlo a la industria. Industria era asimilable a negocio, actividad mercantil no entonces al arte, la cultura. Sin embargo, hacia la década del ‘40, dos filósofos de la Escuela de Frankfurt, Theodor Adorno y Max Horkheimer introducen críticamente el concepto de Industria Cultural³. Así, se “resuelve” de alguna manera que dos términos, en

¹ La aceptación de las cualidades artísticas del cine (o de una parte de él) permitió que su historia pudiera organizarse a la manera de las historias del arte o la literatura: una sucesión de movimientos, escuelas, autores, o cinematografías nacionales, donde el interés puede residir en las variaciones de estilo de unos a otros, en la evolución técnica del lenguaje cinematográfico o las biografías de autor. Fuera queda, generalmente, Hollywood y el cine de los grandes estudios, de donde se rescatan figuras de autor u obras aisladas, salvo cuando es tratado en su aspecto meramente industrial o cuando se historizan algunos géneros, sobre todo aquellos que “ya son historia” porque no se producen en la actualidad como el *western* o la comedia musical. (Varela, Mirta: “Medios de comunicación e Historia: apuntes para una historiografía en construcción”. *Revista Tram(p)as de la Comunicación y la Cultura*. Número 22. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata, 2003. http://www.catedras.fsoc.uba.ar/varela/archivos/medios_de_comunicacion.doc).

² Carey, John: “¿El arte alto es superior?” en *¿Para qué sirven las artes?* Editorial Debate, Madrid, 2007.

³ “Por el momento la técnica de la industria cultural ha llegado sólo a la igualación y a la producción en serie, sacrificando aquello por lo cual la lógica de la obra se distinguía de la del sistema social.

teoría tan disímiles, puedan reunirse y dejar de desconocer u ocultar el carácter de actividad mercantil del cine y, todo el engranaje necesario que se erige para llevar a cabo una película (un bien de consumo), gracias al conjunto de actores que intervienen en el proceso.

Esto mismo ocurrió también con su desarrollo mediático en los inicios del siglo XX. El cine debía tomar un salto cualitativo. Su aparición fue como dispositivo transmisor de imágenes, el cinematógrafo de los hermanos Lumière; en esta línea siguieron los intentos de George Mèlies. Con David Griffith comenzamos a ver la conformación del cine como un medio⁴.

Los primeros grandes productores estadounidenses Loew, Zukor, Fox, pusieron en marcha las primeras salas de exhibición que, a partir de 1910, se fueron transformando en grandes y lujosos coliseos, ya que antes tenían que tomar prestado los espacios donde se presentaban obras teatrales. Es en este momento cuando las películas comenzaron a prolongar su duración a una hora y media o más, instalando la necesidad de contar con espacios propios, entonces surgió el concepto de circuito de salas para poder tener varias pantallas de proyección.

El primer paso importante lo dio Adolph Zukor en 1916 a través de la Famous Players/Paramount. Impuso dos métodos para conseguir la distribución de las películas: o comprometía a los exhibidores a llevarse una película “taquillera” con otras de menor importancia o a tener un contrato anual con una productora para la exhibición de todas sus películas sin saber cuáles serían. Estos mecanismos fueron llamados “por lotes” y “a ciegas”. En teoría esto se acabaría con las leyes antimonopólicas de 1949. Desde este momento, la distribución se divide entre el control de las multinacionales y los independientes.

Estos grandes productores estadounidenses crearon una estructura que contuvo de alguna manera al artista, al director, para que les respondiera a ellos y no a las aspiraciones individuales, románticas, del artista, que podían ser obstáculos en el camino de la rentabilidad, del lucro. Entonces la película sería obra de ese director, pero enmarcada en la producción de los grandes estudios, con una organización similar a la que podía tener cualquier fábrica, con la división del trabajo necesaria para lograr su fin.

Los productos de la industria cultural pueden ser consumidos rápidamente incluso en estado de distracción. Pero cada uno de ellos es un modelo del gigantesco mecanismo económico que mantiene a todos bajo presión desde el comienzo, en el trabajo y en el descanso que se le asemeja”. (Adorno, Horkheimer: 1944). La concepción frankfurtiana apela al sentido más abstracto, a algo realmente ligado a las transformaciones sociales que posibilitaron el nacimiento de la “industria cultural” y a los efectos que la misma genera en la sociedad. A través del entretenimiento (*amusement*) ocupa el tiempo de ocio, el tiempo “libre” del trabajador, ya que la diversión significa que “no hay que pensar”.

⁴ Desde la Semiótica se entiende al medio como el dispositivo técnico o el conjunto de ellos que -con sus prácticas sociales vinculadas- permiten la relación discursiva entre individuos y/o sectores sociales, más allá del contacto cara a cara (Teorías y sistematizaciones en los textos de Oscar Traversa, Oscar Steimberg, José Luis Fernández, Mario Carlón).

Entonces, ¿cuáles son los sectores que comenzaron a integrar este sistema que, crecerían con el avance de su desarrollo?

La industria cinematográfica está compuesta por realizadores, actores, camarógrafos, productores, distribuidores, exhibidores, guionistas, técnicos, periodistas, vestuaristas, fotógrafos, entre tantos otros integrantes.

Estos son los roles de las tres ramas principales de la industria cinematográfica:

Producción: se encarga de organizar todo el proceso para la elaboración de la película: selección de guionistas, director, actores, camarógrafos, equipo técnico, vestuaristas, músicos, entre otros. Por otro lado, negocia los derechos de comercialización con las distribuidoras nacionales e internacionales.

Hay empresas de producción independientes que carecen de estudios propios y no disponen de personal técnico estable: los lugares de filmación son alquilados y los técnicos son contratados temporalmente para la realización de cada film. A diferencia de las empresas estables no están obligadas a filmar para cubrir costos fijos, tienen generalmente un presupuesto medio o bajo, financiado con préstamos de las instituciones -el INCAA, en el caso de nuestro país-, o premios obtenidos en festivales y aportes de inversores privados.

Distribución: esta es la instancia que media entre los integrantes de la producción y la exhibición. Los productores suelen tener varios proyectos a la vez y no pueden ocuparse de distribuir todas las cintas para su posterior exhibición, entonces los distribuidores se toman el trabajo de negociar la comercialización de los films con los exhibidores. El ejercicio de la distribución se compone de las funciones de publicidad, comercial, programación, contabilidad y almacenaje de copias.

Su ganancia surge del porcentaje que cobran por la comercialización, o de la diferencia entre el producto de la venta de entradas (deducido el porcentaje que le corresponde al exhibidor y los impuestos) y el precio que pagan por la compra de un film y los gastos que las propias empresas realizan en la promoción.

Los porcentajes que reciben los distribuidores varían de acuerdo al tipo de película y según se hayan efectuado adelantos para el lanzamiento o no, y fluctúan entre 15-20% o 10-12%, respectivamente. El poder de negociación de los productores de cine independiente con las distribuidoras se basa, en parte, en el éxito y las críticas que haya tenido el *film* en festivales internacionales antes del estreno y en los sucesos de producciones anteriores.⁵

⁵ Perelman, Pablo y Seivach, Paulina: “La industria cinematográfica en la Argentina:

Exhibición: es la actividad encargada de que el espectador llegue a la sala de cine y vea la historia elegida. Los exhibidores alquilan las cintas a los distribuidores. Además se hacen cargo de un gran número de salas o de lo que, en la actualidad, son los complejos de múltiples salas. Luego de que la película es exhibida por el tiempo pactado, es devuelta a los productores.

Los porcentajes que recibe cada una de estas ramas luego de la recaudación de las entradas pueden variar con el tiempo y, seguro han variado históricamente. En la actualidad, en Argentina el cuadro es el siguiente:

Del precio de cada entrada de cine:

10% se destina al Fondo de Fomento.

90% se distribuye, aproximadamente:

45% al exhibidor.

20% al distribuidor.

25% al productor.⁶

Estas ramas en las que se articula la industria cinematográfica existieron casi desde su origen. Un origen que, como ya mencionamos, se basa en la estructura de los grandes estudios. La misma estuvo signada por otros dos elementos muy importantes: el sistema de estrellas (Star System) y el de géneros y, de esta manera, fue replicada en nuestro país.

2.2 Industria Cinematográfica local. Nacimiento y desarrollo (breve introducción)

En nuestro país el cine llegó muy joven, a través del “Cinématographe Lumière”. El 28 de julio de 1896 se realizó en el teatro Odeón la primera exhibición de filmes, de amplia repercusión. En 1897 ya comenzaron a importarse de Europa los primeros proyectores y cámaras. Ese mismo año el fotógrafo francés Eugenio Py inició filmaciones sistemáticas y realizó una película de 17m llamada “La Bandera Argentina”, instalando el primer laboratorio

Entre los límites del mercado y el fomento estatal”. CEDEM, Centro de Estudios para el Desarrollo Económico Metropolitano, Secretaría de Desarrollo Económico, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2005. http://estatico.buenosaires.gov.ar/areas/hacienda/sis_estadistico/ind_cine_arg2.pdf

⁶ Fondo Editorial Enerc. Escuela Nacional de Realización y Experimentación Cinematográfica. Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. Buenos Aires, 2008: Material de capacitación: “El cine argentino en 4 clases”. http://www.enerc.gov.ar/fondoeditorial/pdfs%202009/ENERC_FE_Introd_Cinematografia_04_Produccion.pdf

cinematográfico. En 1912 se fundó la Sociedad General de Cinematografía y se impuso con ella el sistema de alquiler de copias, en lugar de su venta. Se intensificó al mismo tiempo la distribución de películas extranjeras. El cine ya estaba tratando de abandonar su carácter de empírica aventura, para transformarse en una industria del espectáculo.⁷

Poco a poco se fue desarrollando una industria nacional que, gracias a las herramientas tecnológicas, pudo fortalecer una actividad que generaba fuentes de trabajo.

Con la llegada del cine sonoro (1927 a nivel mundial, 1933 en Argentina) se estabilizó esta industria que se volvió cada vez más popular. Se intentaba atraer al público tanto desde lo estético como desde un lenguaje coloquial y la cercanía con la vida cotidiana, con el pueblo. Esto produjo un salto cuantitativo y cualitativo al consumo del mismo. Los costos eran muy bajos. Cuánta más gente asistía a las funciones, más se empezaba a comprobar la conformación de un sector de la sociedad –de rápido crecimiento- que compraba diarios y revistas para saber cuáles eran las películas en cartel, de qué se trataban y si eran o no recomendables. La persona que les daba este veredicto era el crítico. ¿Qué quiere decir que cada vez más personas tendían a este consumo? Que las revistas cinematográficas o las secciones de espectáculos de los periódicos tenían un mercado en desarrollo al cual dedicarse. En términos de marketing moderno podemos decir que había un *nicho*. Este público iba a necesitar personas que se dedicaran a estos temas específicamente. Por tal motivo en las redacciones aparecieron figuras que comenzaban a formar un camino dentro del cine y de las secciones dedicadas a este arte. Las primeras revistas expertas en cine eran: *Cinegraph*, *El Heraldo del Cinematografista*, *La Película*, *Cinema Chat*, *Imparcial Film*, *Film Excelsior*, *Cine Revista*, *Film*. Las que nacen dedicadas a la radio también empiezan a ocuparse del cine: *Astros*, *Sideral*, *Cine Productor*, *Mundo Radial*, *Antena*, *Sintonía*, *Radiolandia*.⁸ Hay que aclarar que la mayoría de estas revistas cubrían todo lo relativo al cine y los chismes de los artistas, con muchísimas fotografías de los mismos que predominaban en la página ante la ausencia de textos elaborados sobre las películas o sobre el ritmo de la industria en general. Además, la presencia del cine local era muy baja al lado de las historias que se daban a conocer respecto de figuras del cine internacional.

⁷ Mahieu, José Agustín: *Breve Historia del Cine Argentino*. Eudeba, Buenos Aires, 1966.

⁸ Ana Broitman y Gabriela Samela (1993) postulan que las revistas especializadas pueden clasificarse en tres áreas, según sus propuestas: las que se dedicaron a la parte más industrial y la puja exhibidores – productores, las que se ocuparon del Star System llegando a un receptor masivo y las que comenzaron a tomar cuestiones propias de la teoría del cine, reservadas para un público más reducido e interesado en esto particularmente. En González, Horacio y Rinesi, Eduardo (comp.), *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino*, Manuel Suárez Editor, Buenos Aires, 1993.

La verdadera fiebre y etapa comercial exitosa del cine argentino arrancó con la producción de los Grandes Estudios (homología local del Studio System estadounidense) y las Grandes Estrellas (Star System). El primero se basaba en la magnitud y la red física de las grandes locaciones internas donde se rodaba. Todo lo que tenía que ver con los equipos técnicos quedaba contemplado allí, casi no se hacían exteriores porque se podían generar en el estudio y los “magnates” de la producción local eran siempre los mismos.⁹ En esta etapa, el cine de autor cedía espacio frente al enorme poder de las nuevas producciones que, a la manera de Hollywood, proponían las temáticas a ser filmadas, encargándoles a guionistas y directores llevar a cabo sus proyectos.

En 1933 con “Tango!” y “Los tres berretines”, (primeras películas sonoras) comenzaron a crecer los estudios cinematográficos. Sin embargo, las productoras del país estaban organizadas de modo tal que no acrecentaban su capital teniendo acciones sino que quedan en manos de una familia –como la de los Mentasti en Sono Film– o de un grupo de amigos – como Lumiton–, lo que resulta un círculo cerrado negativo para su crecimiento.

“La aparición del sonido viene a revelar, drásticamente, la condición industrial, su carácter de gran negocio del espectáculo, su lugar como generador de productos culturales de consumo masivo. El cine, que había nacido popular, ahora lo era de un modo cabal”.¹⁰

Las grandes empresas, en especial Argentina Sono Film, basaron su expansión en la producción masiva de películas. Con ello conseguían aumentar el poder de negociación con los exhibidores locales, y asegurarse la rentabilidad. Ésta también estaba garantizada convocando a las figuras más vendedoras para la gran pantalla. Era el caso de Luis Sandrini, Niní Marshall, Delia Garcés, Zully Moreno, entre tantas otras (Sistema de Estrellas).

Esto significaba que si un director llamaba a determinado conjunto de actores y actrices tenía el éxito asegurado de su película en términos de taquilla. El público veía la misma cara en los diferentes medios porque ellos trabajaban en el teatro, en la radio y ocupaban las páginas de las revistas del espectáculo por entrevistas o por alguna noticia de su vida privada. Se generaba un circuito de permanente legitimación y consagración de artistas que retroalimentaba a la industria del entretenimiento, cualquiera fuera su formato.

Así, disminuyó la calidad general y la individualidad de las obras al hacerse cada proyecto en función de algunas estrellas de gran popularidad, y fue algo que quedó marcado sin duda entre las páginas dedicadas al cine dentro de los medios gráficos más importantes del periodismo

⁹ En Estados Unidos comenzó esta práctica en 1920 y culminó en 1952 con un fallo judicial.

¹⁰ Pérez Llahí, Marcos Adrián: “Los arrabales de la periferia, Albores del sonoro en las cinematografías marginales de América Latina”, en Lusnich, Ana Laura (editora): *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*. Biblos, Buenos Aires, 2005.

local. Estos dos Sistemas signaron al cine argentino, en una etapa que fue denominada el Cine de Oro Argentino. Comenzó a mediados de la década del 30 y finalizó con las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial hacia 1945/6.

Entre la gran cantidad de títulos de este cine conocido también como “Clásico” podemos encontrar: “Así es la vida” (1939) de Francisco Mugica; “Casamiento en Buenos Aires” (1940) de Manuel Romero; “Orquesta de señoritas” (1941) de Luis César Amadori; “Peluquería de señoras” (1941) de Luis José Bayón Herrera; “La Guerra Gaucha” (1942) de Lucas Demare; “Secuestro Sensacional” (1942) de Luis José Bayón Herrera; “Cuando florezca el naranjo” (1943) de Alberto de Zavalía; “Safo” (1943) de Carlos Hugo Christensen; “La dama duende” (1945) de Luis Saslavsky; “El ángel desnudo” (1946) de Carlos Hugo Christensen; “Dios se lo pague” (1948) de Luis César Amadori; “Las aguas bajan turbias” (1952) de Hugo del Carril.

2.3 El plano político argentino

El fin de la década Infame (Roberto M. Ortiz asume en 1938 luego de ocho años de sucesión de gobiernos militares) produjo una transición económica y social definitiva para conformar un nuevo movimiento político en medio de los debates sobre qué posición debía tomar la Argentina frente a la Segunda Guerra Mundial. El gobierno de Ramón Castillo (reemplazó a Ortiz por enfermedad y continuó con sus mismas políticas) se dividía por los sectores pro-británicos -terratenientes agrícolas que afirmaban que el país debía mantenerse neutral- y los que apoyaban a Estados Unidos que, a partir de 1941, había entrado en la guerra de manera definitiva.

Ortiz mantuvo la neutralidad argentina en la guerra y gobernó con un fuerte grado de autoritarismo (tanto que cerró el Consejo Deliberante de la ciudad de Bs. As.). El 4 de junio de 1943 el Grupo de Oficiales Unidos (GOU) derrocó a este gobierno y puso en el cargo de presidente al General Pedro Ramírez. Durante su corto mandato de 7 meses, Ramírez fue duro con los sectores de la izquierda agrupados en la CGT 2, disolvió el Congreso y entregó la educación a la derecha católica. Su política de neutralidad en el conflicto bélico que azotaba a Europa durante aquellos años, le valió la reprimenda de los países aliados, que esperaban que la Argentina tomara una decisión explícitamente contraria al Eje. Esta presión provocó su efecto recién en el mes de enero de 1944, cuando Argentina rompió relaciones con Alemania y Japón, lo que suscitó la renuncia de algunos funcionarios de su gobierno, opositores a esta decisión. Ramírez abandonó la presidencia debilitado y sin apoyo entre sus pares en marzo de

1944. Lo sucedió el general Edelmiro Julián Farrell quien elegiría como vicepresidente a Juan Domingo Perón, por entonces encargado de la Secretaría del ministerio de Guerra y de la cartera de Trabajo y Previsión. Gracias a las influencias de Perón, este departamento fue elevado al rango de Secretaría. Desde aquella fortaleza que había construido y aprovechando que el Congreso estaba cerrado, Perón sancionó por decreto numerosas medidas que durante años habían sido vetadas por los sectores conservadores, ganándose además del apoyo de los sindicatos una popularidad inédita (para un político) entre los sectores de menos recursos (estatuto del peón, del periodista, aguinaldo, vacaciones para los trabajadores etc.). Pero así como ganaba apoyos en los sectores menos favorecidos, despertaba suspicacias y rencores entre los sectores dominantes, (industriales, terratenientes) y hasta en algunos sectores de las propias Fuerzas Armadas. Semejante presión de un lado y del otro promovió al presidente Farrell a pedir la renuncia de Perón y encarcelarlo en la Isla Martín García los primeros días de octubre de 1945. Esta situación se daría vuelta por completo luego de la histórica marcha del 17 de octubre y la convocatoria a elecciones para febrero de 1946. Perón ganó las mismas por amplia mayoría (56%), ante la autodenominada Unión Democrática, que era una alianza entre el Radicalismo, el Socialismo, la Federación Universitaria Argentina, el Comunismo y los Demócratas Progresistas (liderados por el embajador de los Estados Unidos, Spruille Braden) y asumió como presidente de la República Argentina el 4 de junio de 1946.

En el plano socio-cultural se observaba una industria editorial en ascenso (ampliación del mercado lector, nuevos géneros literarios) y un cine que estaba en pleno proceso de “industrialización” (En 1933 se habían filmado 6 películas. El salto cualitativo hacia 1942 es sumamente considerable, ya que alcanza la cifra de 56 producciones). Tal es así que, Argentina lideraba por cantidad y calidad entre las cinematografías latinoamericanas del momento. Una de las características principales en términos de “formatos” era la preponderancia de lo comercial y el entretenimiento en las historias llevadas a la pantalla grande.

Cuando Perón llegó al gobierno tuvo que lidiar con un estancamiento en la industria del cine producido por los efectos de la segunda guerra mundial. Las leyes, regulaciones y medidas proteccionistas que se destinaron al sector fomentaron relaciones dinámicas con y entre los agentes del campo cinematográfico, pero no se convirtieron en un control rutinario y generalizado de argumentos o formatos en los textos filmicos. Por eso es que dicha producción filmica se caracteriza por su pluralidad.

2.4 La industria del cine no es ajena a la realidad mundial

El comienzo de la Segunda Guerra Mundial marcó un cambio definitivo en el mercado cinematográfico a causa de la escasez de materia prima, ya que la nitrocelulosa que se usaba para fabricar película virgen era también un material indispensable para la fabricación de explosivos. La falta de insumos afectó a las cinematografías de todos los países, especialmente a Argentina. Los proveedores de celuloide europeos, Alemania y Bélgica, no pudieron continuar con sus exportaciones hacia nuestro país. Al mismo tiempo, Estados Unidos veía cerrados los mercados europeos y necesitaba plazas para su material. A partir de 1940, aparecieron noticias en revistas argentinas sobre la posibilidad de que llegaran al país capitales norteamericanos para rodar aquí con figuras nacionales; en la práctica esto no se realizó. Básicamente, Estados Unidos impuso un boicot económico debido a la posición de neutralidad que tomó nuestro país frente a la guerra. Además, nuestro mercado cinematográfico no estaba a la par del de Hollywood en términos de competencia. De todas formas, ya había instaurado su presencia y hegemonía en el latinoamericano en general y esto era algo que incomodaba particularmente a los intereses norteamericanos.¹¹

2.5 El Heraldo del Cinematografista

El *Heraldo del Cinematografista*, una de las publicaciones de esta industria que más vigencia tuvo en la historia gráfica argentina (1931-1980), estaba centrada en los intereses de los exhibidores principalmente. Su fundador, Israel Chas de Cruz, advertía en cada número acerca de la realidad del país y del mundo y sobre cómo los eventos que sucedían en ambos escenarios tenían repercusión directa en la industria cinematográfica argentina. Esto lo hacía no sólo a través de los editoriales o las notas de portada con que abría las ediciones sino, también con solicitudes y convocatorias a la acción. Chas de Cruz había creado este semanario con “Néstor” (Miguel Paulino Tato, con el tiempo “Tato” a secas, luego famoso por su política de censura en plena dictadura militar), pero la simpatía del segundo por el nacionalismo y el hitlerismo cada vez más crecientes hizo que se odiaran y separaran al poco tiempo. Chas de Cruz era un periodista que tenía plena conciencia de los mecanismos que se forjaban en esta especie de engranaje entre las ramas de la industria, como son las de la

¹¹ Kriger, Clara: *Cine y peronismo. El estado en escena*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2009.

producción, distribución y exhibición. Pero, además, estaba claro que varios actores más formaban parte del sistema y que cada vez cobraban mayor relevancia. Estos eran el Estado, las asociaciones de trabajadores en formación, entidades legislativas, cámaras empresariales, entre otras.

El Heraldo entendía el contexto histórico que afectaba directamente a la producción de la industria cinematográfica de la época. En este caso, hablamos de la falta de celuloide virgen. Desde que Estados Unidos decidió no proveer más materia prima a Argentina, esta publicación trató de crear conciencia sobre el tema. Realizó una campaña sin igual -que no se vio replicada en el resto de los medios- para que todos los sectores en cuestión abandonen recelos característicos de la lucha de intereses propia del negocio y se unan en la búsqueda de soluciones para evitar la caída total de nuestro cine.

En el año 1943 se hizo muy notorio el alerta de *El Heraldo* sobre las terribles consecuencias que ya se hacían presentes en el cine nacional. Por un lado, anunciaban la falta casi total de celuloide, por otro, declaraban el grave peligro que significaba para la cinematografía que grandes productoras como EFA y Lumiton, interrumpieran su trabajo dada la escasez de la materia prima para la labor.

En el primer mes del año, con el título “La Academia propiciará un movimiento para conseguir celuloide virgen”, *Heraldo* encuentra eco a sus llamados a la unión en la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina:

“La Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina, que preside Alberto de Zavalía, y que, como es sabido, reúne en su seno a representantes de los productores, directores, escritores, críticos, empresarios, técnicos, decoradores, músicos, distribuidores; en una palabra, a todos los que tienen relación directa con la industria y el espectáculo cinematográfico, ante la seria amenaza que se cierne sobre la producción argentina por la falta de celuloide virgen, que ya ha comenzado a sentir sus efectos, y que puede determinar el cierre de varios estudios importantes –San Miguel y EFA entre otros- desde marzo próximo, propiciará un vasto movimiento de todas las fuerzas vivas de la cinematografía, recabando la amplia colaboración de los poderes públicos, y haciendo las gestiones del caso ante el gobierno norteamericano para evitar la paralización de las actividades”.

Evidentemente, no eran muchos los sujetos con voluntad de transformación en pos de un beneficio común, como lo demostraba la Academia e intentaba promover *Heraldo*. Un artículo que denotaba gran alarma lo confirma:

“¡TODO EL GREMIO ESTÁ EN CONFLICTO!

Hay un terrible programa de lucha, dos monstruosas peleas de fondo:

Productoras nacionales vs. Exhibidores

Distribuidoras extranjeras vs. Exhibidores.

Cuánto MÁS NECESARIA es la unión de la familia cinematográfica para estudiar concienzudamente la forma de solucionar los problemas que a todos nos afectan por igual, y capear el temporal:

¡EL GREMIO ESTÁ MÁS DESUNIDO QUE NUNCA!

HERALDO formula un llamado a la conciliación. Unámonos todos para evitar la ruina de todos¹².

El problema entre los distribuidores norteamericanos y los exhibidores argentinos era de larga data. *Heraldo* ya lo hacía manifiesto en sus páginas, desde su primer año de vida, en 1931. Desde ese momento y a lo largo de muchos años los conflictos se fueron acrecentando cada vez más. Chas de Cruz los acusó siempre de perjudicar la libertad de prensa en relación al reparto de sus anuncios publicitarios, de obstaculizar el desenvolvimiento normal de la actividad con trámites irrisorios, tasas muy altas, abusos, calumnias, y demás elementos por los que sólo los distribuidores hollywoodenses se veían altamente beneficiados por comerciar con nuestro país. Pero, lógicamente, con las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial y, más exactamente, con el boicot económico impuesto desde Estados Unidos -relativo al comercio de celuloide, tema que habilita a la tensión entre ambos países-, se retroalimenta con los sectores de distribuidores y exhibidores. *Heraldo*, órgano periodístico que salvaguardaba los intereses de los exhibidores, asumía un rol fundamental en esta contienda, a través de la denuncia y la permanente convocatoria a todos los sectores que intervienen, cada uno, desde su rol específico.

Esta naturaleza que tenía *El Herald* de estar destinada al servicio de los exhibidores puso a la publicación en el lugar de mediador entre los sectores de la industria local. Más de una vez tuvo que recurrir a sus páginas para interceder, poder pedir una tregua, una resolución a tiempo, entre productores y exhibidores por ejemplo. Los productores estaban luchando por imponer una cuota de pantalla propicia a sus resultados mercantiles que tan golpeados estaban, debido a las consecuencias económicas de la Segunda Guerra Mundial. Antes de que surgiera el debate por el porcentaje de proyección de películas argentinas y la limitación a la cuota de las extranjeras, no parecía haber mayores entredichos, a excepción de algunas eventualidades naturales, como el caso de la calidad de los proyectores y las salas. Así lo vemos a continuación:

¹² Chas de Cruz: "En pocas palabras" en *El Herald del Cinematografista*. Artículo del 24 de enero de 1945, n° 700, año 15, Vol. XV.

“HERALDO es una revista de exhibidores, y por ello mismo tenemos la obligación de insistir en el grave problema. Sabemos que existe el propósito en algunas productoras, en salvaguardia de sus derechos –que son los mismos que los de los exhibidores-, de establecer una especie de “equipos técnicos”, que revisarían periódicamente las cabinas de proyección....La medida podría resultar molesta en ocasiones, pero no cabe duda que, de seguir las cosas en el actual estado, se justificaría ampliamente. Los exhibidores de barrio han observado que, en apariencia, de manera inexplicable, la concurrencia a los cines del centro ha aumentado... A este aumento no es ajeno el hecho de que esas salas tienen buenos equipos de proyección y sonido y NO SE ALTERA EN ELLOS LA VELOCIDAD”.¹³

Es decir, hay un llamado a la organización interna para que el público se mantenga fiel a las exhibiciones, demostrándolo con su asistencia a las funciones pero también para que las cintas no se vean deterioradas por el daño que les podía causar un proyector en mal estado o alguna otra condición de exhibición que no se encontrara como se la necesita. Entonces, más allá, de este tipo de sucesos, la lucha entre productores y exhibidores locales se haría más evidente como decíamos, con el debate surgido por la imposición gubernamental de un porcentaje mínimo para la proyección de películas argentinas y, por ende, la restricción de las extranjeras. Esta legislación fue solicitada y peleada por los productores, en tanto, querían ver la aparición y permanencia de sus películas en cartel. El entonces ministro de trabajo Juan Domingo Perón adujo que esto significaba un beneficio para la industria argentina y para los valores del pueblo y que se había intentado reunir en el decreto-ley la mayor cantidad de sectores en consenso. Esto, explicaría, por qué en adelante, los productores nucleados en APPA (Asociación de Productoras de Películas Argentinas) serían proclives al gobierno del General y los trabajadores en AGICA (Asociación Gremial de la Industria Cinematográfica Argentina) se le opondrían.¹⁴

Heraldo entonces expuso el rechazo de esta medida, por parte de los exhibidores que les respondieron a los productores con la negativa a poder cumplir las condiciones exigidas. Se sentían imposibilitados de “exhibir el 33% de películas argentinas en salas de primera línea y el 50% en las demás, por falta de material suficiente y señalan su deseo de cooperar para el mejor desarrollo del cine argentino, dentro de las medidas de lo posible”¹⁵.

¹³ Chas de Cruz: “En pocas palabras” en *El Heraldo del Cinematografista*. Artículo del 4 de agosto de 1943, año 13, Vol. XIII.

¹⁴ Unos años más tarde el sindicato AGICA cierra y, en 1946, es reemplazado por el Sindicato de la Industria cinematográfica Argentina –SICA–.

¹⁵ “Los exhibidores contestan a los productores” en *El Heraldo del Cinematografista*, mayo de 1944.

Incluso, en este conflicto de exhibidores contra productores se dieron situaciones que no eran comunes en el devenir cotidiano como la confluencia de exhibidores pequeños y exhibidores poderosos, habitualmente enfrentados:

“Siempre ha habido diferencias entre distribuidores y exhibidores. Es lo natural. Pero siempre las cosas se arreglaron “en familia”, sin intervención oficial o de terceros. El complejo mecanismo del negocio cinematográfico hace que sea muy difícil, para quien no tenga experiencia en el mismo, comprenderlo y justificarlo en sus leyes aparentemente absurdas. Los términos “protección” o “exclusiva” o “turnos” son familiares a todos nosotros...pero tienen tono dictatorial para quienes se asoman a las intimidaciones de la industria del espectáculo, suenan a imposición, a prepotencia”.¹⁶

Esta disputa se iría definiendo en el transcurso de varios años, a través de diferentes legislaciones, como es el caso de la ley 12.999 en el año 1947 (una especie de ampliación del decreto del porcentaje promulgado en 1944).

Heraldo, tal cual se define a sí mismo es una publicación semanal de exhibidores. Pero, este carácter que lo define, no va en contra de que pueda defender, en ocasiones, al espectador y, de esta manera también, al bien común de la industria en general. Aceptaba que debía proteger y promover las estrategias comerciales exitosas que tanto bien le hacían al negocio pero le parecía que ya era momento de ir más allá, poniendo a la luz las responsabilidades para cada sector (productores, exhibidores y distribuidores). Es por eso, que en pleno apogeo de un cine que, no dudó en denominar, “absolutamente comercial”, se creyó en la necesidad de convocar a un desafío para el cine argentino. El mismo residía en modificar la producción, salir del estancamiento “cualitativo”.

Hacia fines de 1940 dedicaba varias de sus páginas para advertir que sólo se haría cine comercial para 1941, que nuevamente se recurría a las fórmulas que garantizaban éxito como la incorporación de las Grandes Estrellas y el cine cómico. No se estaba buscando diversificar la oferta.

“Efa, Lumiton y Argentina Sono Film ya han dado a conocer su plan de acción para 1941, y Pampa Film, que cierra el cuadrilátero de las productoras importantes del país¹⁷, lo hará dentro de poco tiempo. “Cine comercial cien por cien” es lo que ha de hacerse en 1941. En apariencia, ello ha de satisfacer las aspiraciones del negocio, y HERALDO, en calidad de publicación técnica consagrada al servicio del exhibidor, debería aplaudir¹⁸ esa

¹⁶ “Realidad y perspectivas del negocio del cine” en *El Heraldo del Cinematografista*. 23 de agosto de 1944, n° 677, año 14, Vol. XIV.

¹⁷ El subrayado es de la autora. La estructura de la industria era develada con normalidad por los medios.

¹⁸ El “Deber Ser” que le correspondía como órgano propio de un sector se contraponía en ocasiones con las características cotidianas de la práctica industrial.

política utilitaria. Ni una sola de las productoras norteamericanas –espejo en que debemos mirarnos- es otra cosa que una entidad comercial. Todas y cada una tratan de obtener mayores beneficios materiales. Y, sin embargo,... Se hurga, con verdadero sentido de producción, en la sensibilidad del público. Los productores, así, no son meros capitalistas...ni los directores deben eternizarse sobre ya gastados moldes que, eficaces ayer, han tenido ya síntomas inequívocos del cansancio del público. El traje ya no acepta más “dadas vueltas”. De Derecho, o de revés, es viejo, abrumadoramente viejo. Y lo será mucho más en 1941.

Las grandes productoras argentinas que han encontrado el franco apoyo del público tienen obligación de olvidar la sección caja, aunque parezca paradójal la afirmación. El momento es peligroso. Y HERALDO lo hace conocer abiertamente, antes de que la encrucijada no ofrezca escapatoria. A la postre, el exhibidor paga las consecuencias de los errores de producción, tanto o más que el productor. Y es en defensa de lo primeros que HERALDO inicia la campaña”.¹⁹

Las temáticas o géneros a filmar no variaban y no se indagaba en promover el sentido de conocimiento en el espectador. Es decir que se buscaba entretener al público con una ficción amena, grandes figuras y sin ahondar demasiado en elementos políticos o de la realidad social. Títulos de películas que confirman esta tendencia pueden ser “Los martes orquídeas”, de Francisco Mugica, “Peluquería de señoras”, de Luis José Bayón Herrera, “Orquesta de señoritas”, de Luis César Amadori, “Papá tiene novia”, de Carlos Schlieper, “Celos”, de Mario Soffici, entre tantas otras. Bayón Herrera, junto a Manuel Romero y Luis César Amadori conforman un trío de “pestitas de la revista porteña” que adoptó el cine argentino durante su gran período de oro.

Algunos directores integrados en este cine de estudios se inclinan por el relato a la manera de Hollywood, otros tienen como exponentes a Francia o a Rusia. Entre los últimos había dos tendencias, los que hacían una copia idéntica de esas historias y los que adaptaban sus guiones de acuerdo a determinadas influencias o elementos interesantes que pudieran sumar a la creatividad local.

¹⁹ Chas de Cruz: “Excesiva comercialización del cine argentino” en *El Heraldo del Cinematografista*. Artículo del 23 de octubre de 1940, nº 481, año 10, Vol. X.

2.6 Cine “Light”

¿Por qué es riesgoso mostrar la realidad? En 1947 se dictó la ley de protección al cine argentino o de exhibición obligatoria (ley 12.999, anteriormente mencionada); esta norma exige la proyección obligatoria de cada filme argentino durante una semana en cines de la ciudad de Buenos Aires y a lo largo de dos semanas en cines del interior; pero resultó un arma de doble filo: Los productores descansaban con la seguridad de que las películas tienen sala garantizada e iban a dar ganancia a pesar de su baja calidad y, así, proliferaron los “quickies”, filmes rodados en pocos días y de ganancia segura.²⁰

Sin embargo, tanto aquí, como en el resto del mundo el desarrollo del cine no avanzaba desde un cine ligado a los hechos políticos o de la realidad más visible. Desde fines de la década del 30 en adelante se produjeron gran cantidad de películas que tenían como protagonistas mujeres ingenuas, ficciones “livianas”, historias de amor, comedias, musicales.

La denominación de este tipo de cinematografía en el exterior es la de “teléfonos blancos”, que surgió en Italia, tratando de imitar a las comedias de enredos estadounidenses. En Italia fue breve, se extendió entre 1937 y 1941, debido a que algunos directores convocaron a la reflexión sobre este cine que reflejaba opulencia y que les parecía que debía cambiar de rumbo. En Estados Unidos, en cambio, la Gran Comedia Americana fue una etapa que duró casi dos décadas entre 1930 y 1950. En nuestro país, se desarrolló entre fines de los 30 y fines del 40, con actrices como Elsa Daniel, Silvia y Mirtha Legrand, María Duval, Amelia Bence, Mecha Ortiz, Delia Garcés, Olga Zubarry, Zully Moreno, por las que este cine fue llamado como el “cine de las ingenuas”. Pero también, el cine de la faceta estrictamente cómica con actores como Luis Sandrini, Pepe Arias, Niní Marshall. Algunos actores cómicos se desempeñaban como coprotagonistas acompañando el resplandor de la estrella del film y otros interpretan personajes secundarios muy importantes que funcionan como pivote de todos los conflictos dramáticos. El caso de Olga Zubarry es muy particular porque con la actuación estelar que hizo en “El ángel desnudo”, saltó definitivamente a la fama, despegándose del rol que desarrollaban las demás actrices e inauguró una nueva categoría como fue la de la “contra-ingenua”. Este papel había sido ofrecido anteriormente a Mirtha Legrand que lo rechazó porque prefirió sostener su imagen en las comedias familiares.

²⁰ Fondo Editorial Enerc. Escuela Nacional de Realización y Experimentación Cinematográfica. Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. Buenos Aires, 2008: Material de capacitación: “El cine argentino en 4 clases. Clase 2: El cine de estudios”.
www.enerc.gov.ar/fondoeditorial/pdfs%202009/ENERC_FE_El_Cine_Argentino_en_cuatro_clases_02.pdf

Estas actrices se convirtieron en modelos a seguir para un amplio público femenino. Sus historias de amor, sus hábitos de vida y sus estilos de vestir comenzaron a ser difundidos por las revistas dedicadas al género. El de las ingenuas fue un cine elegante, las críticas que recibía por lo general eran negativas pero la respuesta de los espectadores fue incondicionalmente masiva. Este mundo alejado de la realidad se agudizó con otras películas de esta época basadas en la adaptación de clásicos extranjeros.

Vemos por ejemplo, el extracto de una nota de diario *Crítica*, de octubre de 1940:

“Sinvergüenza es un Film Nacional Cómico. Sigue el cine nacional buscando la manera de entretener al público alejándolo de toda preocupación grave e insistiendo con películas cómicas de fácil eco en auditorios nutridos. La adaptación de la pieza de Cabral, “Sinvergüenza”, parece responder a ese mismo propósito. Y asevera esa manifiesta inclinación del séptimo arte, corroborada por Hollywood con su abultada serie de comedias lunáticas o absurdas destinadas a hacer reír...”.

Entonces, una vez más, observamos la preocupación o el aviso de los medios por el protagonismo en la escena cinematográfica de un contenido que no busca generar otra cosa que el efecto de la risa, el pasatiempo, y llenar las salas de todo el país. Había excepciones como en el caso de las historias dirigidas por Lucas Demare, Luis Saslavsky, Alberto de Zavalía, entre otros. Sus films exponían géneros como el drama épico, histórico, lo gauchesco, lo popular, el policial, algunos argumentos con marcados elementos estéticos, etc. Una de las diferencias fundamentales que encontramos en las publicaciones analizadas en este trabajo es la óptica con la que cada uno trata la misma cuestión. Es decir, la predominancia de lo comercial, de lo efectista por sobre cualquier otra posibilidad filmica aparece en las páginas de todos los diarios y revistas; pero, en el caso de *El Herald* podíamos distinguir una faceta que tenía que ver más con su carácter de órgano del exhibidor, una de las ramas pilares de la industria. Es así que su cobertura del tema es desde un punto de vista interno, propio del “engranaje” del negocio. Por lo que las notas no se concentran tanto en la película en sí misma, en sus escenarios, en su equipo de realización como es el director, el guionista, el elenco, el equipo técnico, entre otros, sino que el enfoque tiene que ver con una situación más en general de los sectores intervinientes, o los aspectos que pueden demostrar varios filmes a la vez, sin tomar los casos individuales.

En cambio, diarios como *Crítica* y *El Mundo* que, para entonces, tenían una página exclusivamente dedicada al cine, hacían un periodismo de espectáculos dirigido a conocer las intimidades del rodaje de cada película, el proceso de producción de cada film en particular, sobre todo enfocados a cargo de qué estudios estaba la filmación, de sus protagonistas, del

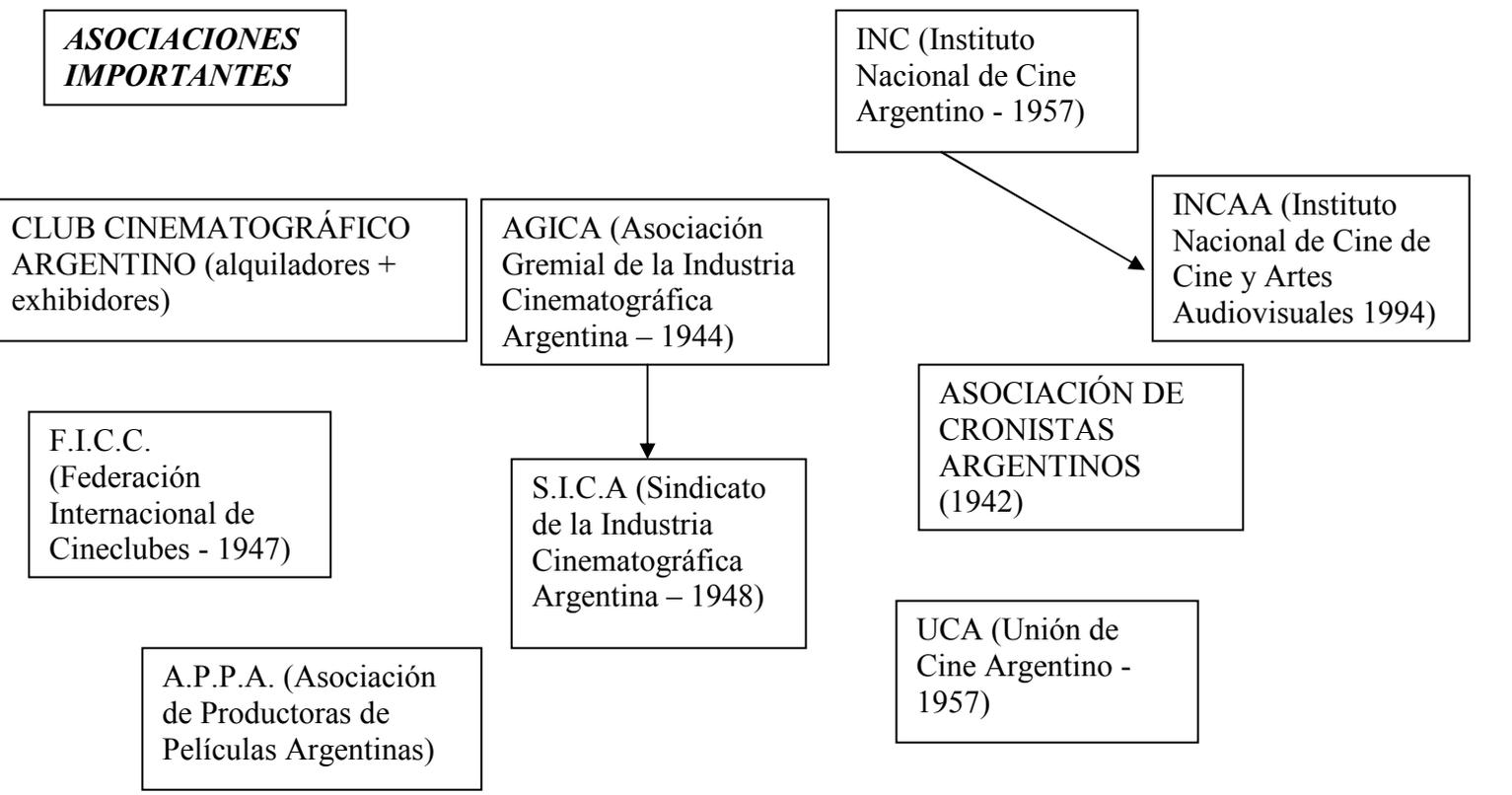
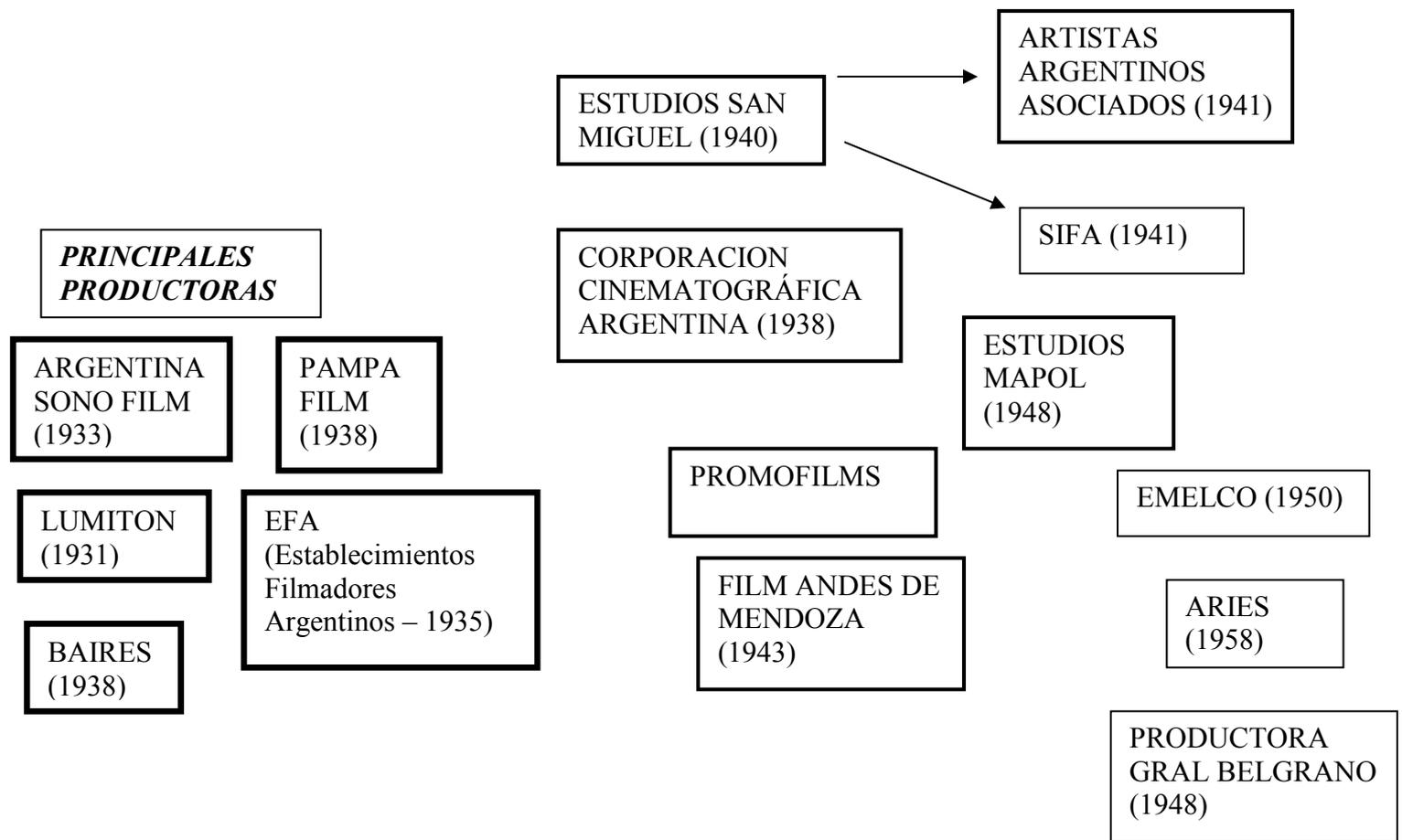
argumento, del circuito de cines donde se iba a estrenar y, en menor medida de su valor artístico. La diferencia es que podían advertir la hegemonía de lo comercial pero, atendiendo al anuncio de estos elementos mencionados.

Se hacía imposible no advertir este escenario tan marcado por el avance de la consolidación del cine de los estudios. No había modo de escapar al retrato del aspecto del proceso productivo ya que era eso lo que imperaba en el mundo de nuestro cine y, en muchas partes del globo, también.

El auge de la producción cinematográfica nacional se consolidó en la década del cuarenta. En los primeros años de este decenio, la industria local contaba con alrededor de treinta estudios y galerías de filmación, principalmente afincados en la Ciudad de Buenos Aires, que empleaban a unas cuatro mil personas. En esta ciudad ya existían 168 salas de cine hacia el año 1940. En 1942 se produjeron 56 largometrajes, una cifra récord. Con todo, los mayores beneficiados por el auge del cine nacional fueron los empresarios de la distribución y de la exhibición, que retenían para sí una alta proporción de la recaudación. Las películas eran comercializadas a un valor fijo que, si bien permitía asegurar la rentabilidad de las inversiones, dejaba en manos de los intermediarios – varios de ellos asociados a capitales extranjeros- los beneficios generados por los numerosos éxitos de taquilla que los filmes argentinos lograban en el país y en el exterior.²¹

Observemos más detenidamente cómo estaba compuesta la industria del momento con el siguiente cuadro.

²¹ Perelman, Pablo y Seivach, Paulina: “La industria cinematográfica en la Argentina: Entre los límites del mercado y el fomento estatal”. CEDEM, Centro de Estudios para el Desarrollo Económico Metropolitano, Secretaría de Desarrollo Económico, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2005.
http://estatico.buenosaires.gov.ar/areas/hacienda/sis_estadistico/ind_cine_arg2.pdf



Las primeras productoras de peso que se instalaron en el país fueron Lumiton (1931), Argentina Sono Film (1933), EFA (Establecimientos Filmadores Argentinos, 1935) y Pampa Film (1938). Argentina Sono Film, fue protagonista de los diarios de la época gracias a la producción de la primera película sonora argentina: “Tango!”. Luego, Lumiton salió a competir en el mismo terreno y, en el mismo año, con “Los Tres Berretines”.

“Tango!” surgió cuando el director y guionista Luis Moglia Barth le presentó su idea a Ángel Mentasti con la propuesta de llevarla al cine. Mentasti se había convertido en un importante comerciante de películas después de haber conseguido una gran cartera de clientes como corredor de vinos por la provincia de Buenos Aires y algunos lugares en Santa Fe. Con las muestras de vino llevaba los títulos de películas que un amigo tenía en distribución. Así pudo armar su escritorio de cinematografía en el barrio de los distribuidores. Con el contrato de Azucena Maizani, Luis Sandrini, Libertad Lamarque, Mercedes Simone, Tita Merello, Pepe Arias, Alberto Gómez, Alicia Vinoli, Juan Sarcione y varios músicos importantes para realizar la primera obra cinematográfica sonora del país, dio nacimiento a ASF. El origen de Lumiton (que significaba “luz y sonido”) es diferente. Su fundación fue gracias a los llamados “locos de la azotea”, famosos por haber logrado la primera transmisión radial en Argentina en 1920. Ellos eran Enrique Susini, Luis Romero Carranza y José Guerrido. Compraron el terreno que pertenecía a una estancia y levantaron los estudios, inspirados en Hollywood.

A lo largo de toda la historia del cine argentino, desde sus orígenes, se llamó productores a los propietarios o dirigentes de productoras. En la enorme mayoría de los casos ellos han asumido la responsabilidad de la producción pero no más que eso, porque por lo general se han limitado a dar su visto bueno al libro y reparto, dejando todo lo demás a cargo de los directores. “Tango!” se rueda en un garaje de la calle Bulnes durante la noche, porque sus protagonistas trabajaban durante el día grabando discos o actuando en la radio o en el teatro. Luego de los textos fundacionales comenzaron a producirse gran cantidad de comedias, dentro de este género cobró importancia el formato de la comedia musical y el auge del tango se evidenciaban en los films. Las historias aludían al esquema del musical norteamericano donde los pensamientos y las respuestas del personaje se instalaban desde la canción. El tango aparece así, no sólo como excusa para explotar ese nuevo recurso que fue el sonido óptico, ni sólo como el objeto alrededor del cual se instalaron historias de cantores en la noche porteña sino que aparece, además, estructurando el relato de las “Revistas Musicales” en las que una serie de tangos cantados estaban relacionados entre sí por una línea argumental que por lo general era muy débil.

Los programas de cine, con sus reseñas argumentales y repartos actorales, se incorporaban al ritual del espectáculo.

Otros intentaron la producción de películas –incluido Luis Sandrini, el músico Francisco Canaro o el realizador Daniel Tinayre quien, con Natalio Botana, el dueño del diario *Crítica*, fundó Baires, empresa que duró muy poco tiempo-; sin embargo, no son muchos los que sobreviven. Es decir, el grueso de la producción quedó en unas pocas y –devenidas, poderosas- manos. En 1940, en Bella Vista, comenzaba su producción Estudios San Miguel, propiedad de la familia Machinandiarena. De aquí, van a desprenderse Artistas Argentinos Asociados y la productora SIFA de Armando Bó, a partir de 1941 y a fines de los '40, respectivamente.

El hecho de que Botana mismo quiera intervenir ya no como un *outsider*, a través de su diario y del relevamiento periodístico de la industria, sino como empresario de la misma nos da una idea muy acertada del peso que tenían las productoras y del éxito que auguraban.²²

Las grandes productoras eran dueñas de sus propios espacios y locaciones, distribuían directamente sus producciones y tenían el 90% de la producción. El resto correspondía a las llamadas independientes. Estas, en su mayoría, carecían de estudios propios para la filmación y debían alquilarlos por el lapso de tiempo específico que durará el rodaje. Además no tenían un trabajo continuo asegurado para toda una temporada era interrumpido, irregular, cuando se lograba la oportunidad. Magnus Film, Alton Film, Loreta Film, Esmeralda, Aladino, Interamericana, Difa, Cosmos, Films Mundiales, Artkino, Lux Mar, eran, entre otras las empresas “independientes” del momento.

Es importante destacar que este tipo de emprendimientos también existía, porque en algunos textos se resaltaba la década del '60 como la del surgimiento de todo lo alternativo, independiente de los poderes tanto políticos como económicos, expresiones autónomas. Pero ya, entre los años '40 y '50 había productoras de muy diferentes características conviviendo en un mismo mundo artístico. Entre las diferencias fundamentales que las distanciaban, era evidente el grado de recursos que tenían unas y otras. Una de las cartas que estaban acostumbradas a jugarse las productoras más importantes era apelar a las figuras taquilleras que, como mencionamos anteriormente, integraban el denominado Sistema de Estrellas.

²² Botana se asocia en Baires Films, productora que es criticada desde un comienzo porque no conforma la serie de expectativas que se habían tejido a su alrededor (sus capacidades en cuanto a su potente planta, sus propósitos y el éxito esperado).

En “Los tres berretines” y en “Tango!” intervino Luis Sandrini, quien se convirtió en la primera figura vendedora del cine argentino. Su personaje de Inocencio se transformó en un éxito y Sandrini en una estrella.

Cuando una figura vendedora no lograba que la película recuperara los costos y obtuviera ganancia, en poco tiempo se la dejaba “en libertad de acción”, es decir, se la despedía. De los actores para abajo, en la organización de un estudio, los demás profesionales que intervenían en la realización de una película se encontraban marcadamente descalificados, sobre todo, en lo relacionado a los salarios.

Era tal el lugar subalterno de los directores en este período que, por presión del empresario Ángel Mentasti, el filme “Historia de una noche” (1941) es hecho por Luis Saslavsky en veinte días, en un rincón de los galpones de Argentina Sono Film, porque el propósito es imponer rápidamente al actor español Pedro López Lagar entre el público argentino.

Es así que las páginas de los diarios transmiten el lugar de estos “pesos pesados” al público, con un lugar de absoluta prioridad en el tratamiento de la noticia cinematográfica, de sus crónicas, de sus críticas.

2.7 Crítica

El diario *Crítica* nace en 1919, de la mano de Natalio Botana. Muchos estudios de periodismo argentino lo consideran como el origen de las publicaciones sensacionalistas, por su explotación del suceso policial. No fue el único de los aspectos en que fue precursor. Fue el primero en enviar cronistas y fotógrafos a cubrir coyunturas de guerra y en crear las más diversas secciones: *deportes, mujer, vida cotidiana*. En su equipo convivían integrantes de una amplia gama de ideologías y metodologías de trabajo. La importancia que Botana les daba a sus trabajadores se traducía en el pago de los mejores sueldos del mercado editorial. Luego de la muerte del fundador, en 1941, el diario quedó en manos de Eduardo Bedoya y comenzaba una historia de censuras, clausuras, expropiaciones y juicios que finalizó con el cierre definitivo en 1963. En 1939 había alcanzado su máxima tirada: 811258 ejemplares.

El cronista cinematográfico estrella del diario era Rolando Fustiñana, alias “Roland”, pero muchas de las notas dedicadas al cine nacional iban sin firma (creadas entonces por el equipo en general o por algunos cronistas sin reconocimiento público). Roland había entrado al diario en 1936, a través de un concurso. Su crítica por esos años se ocupaba más de las películas extranjeras que de las locales y todo lo que fuera cine argentino era más bien tratado como anuncio del estreno, de curiosidades o avisos de la película en general que sobre el

argumento, su calidad, etc. Guardaba una cierta “neutralidad informativa” que no aportaba más que lo que quería: datos, precisos y útiles pero sólo datos al fin.

Como por ejemplo este caso muy común de un pequeño recuadro con fecha de julio de 1943: “Soffici Terminará su Nueva Película. El lunes próximo se dará comienzo a la filmación de los exteriores de “Cuando la primavera se equivoca”, película que dirige Mario Soffici en base a un libro de Enrique Amorin y Román Gómez Masía, dándose así fin a la misma”.

Además de dar estos anuncios o comentarios que podían resultar de gran interés para el público en general y, sobretodo, para los que seguían con continuidad las páginas de cine, tanto *Crítica* como *El Mundo* colmaban sus páginas de noticias que se restringían a la faceta más contractual y específicamente organizativa de la estructura de la industria. Como por ejemplo que, un director como Mario Soffici ingresaba a la productora Pampa Film como productor asociado, disponiendo de “una suma que pasa de los 600.000 pesos para la realización de cuatro películas”.²³

Aún más intrínsecas de la labor industrial eran las notas que daban a conocer los mecanismos de integración y trabajo de los distintos sectores, especialmente de los popes de la distribución y la exhibición. Las mismas, no sólo que no aportaban datos al espectador común y corriente sino que servían sólo a aquellos vinculados propiamente a alguno de los actores en cuestión. El contenido sólo tenía datos duros y, muchas veces, se nombraban ciertas empresas que solamente podrían conocerse mirando la ficha técnica de un film, que no todos los medios publicaban (*El Herald*o sí lo hacía) o quedándose a ver los títulos en la sala al terminar la expectación de una película.

Como por ejemplo, un recuadro de *Crítica* titulado “Distribuirá el Material Pampa Film la Ariston Internacional”, en el cual se explicaba que los dirigentes de la productora y la distribuidora, respectivas, habían firmado un contrato por el que a partir del mes siguiente Ariston se encargaría de la distribución general del material cinematográfico de Pampa en Argentina, Uruguay y Paraguay.

Muchas veces ocurría que este tipo de informaciones salían a la luz para poder destacar las acciones o la performance empresarial de los grandes sellos. La prensa gráfica de la época no escatimaba en adjetivos para elogiar las intenciones de las productoras como a los integrantes de las mismas, (sin embargo no se puede decir que actuaran igual respecto de los directores y sus obras).

²³ “Soffici y Torres Ríos en Pampa”, *Crítica*, 16 de enero de 1940.

En un artículo de noviembre de 1941, *Crítica* anunciaba que Francisco Mugica renovaba contrato con Lumiton y que, esto formaba parte de los auspiciosos planes que tenían para la temporada de 1942:

“Y como siempre, los dirigentes de Munro, se esfuerzan por procurar que la calidad de su próxima producción mantenga y aún mejore, el alto nivel que siempre ha mantenido, para lo cual no omiten esfuerzo alguno en la contratación de los elementos más cotizados y de probada capacidad, que habrán de dar vida a las películas de su sello. Según el contrato suscripto con Lumiton, Mugica actuará con carácter exclusivo por dos años más para su sello.”²⁴

Un recurso que se puede reconocer muy a menudo en las páginas de este diario es la fotografía de primer plano del artista en pleno papel para una película a estrenar o recién estrenada. Por ejemplo, un pequeño cuadro titulado: Nicéforo Mistón, debajo está la foto del actor personificado en este sujeto de la ficción y un epígrafe en el que se lee que es Luis Sandrini, en el papel de Nicéforo Mistón, peluquero y boxeador de afición, para la comedia “Peluquería de señoras”, junto a otras actrices, integrantes por supuesto, de esta misma *constelación*. De esta manera se daba una doble identificación: el público vinculaba una película con sus protagonistas y, luego, a sus protagonistas con sus personajes inmortalizados en la pantalla como en la gráfica y con historias de su vida real.

Los “astros” se hacían presentes en el periodismo de espectáculos de la época, como nunca. El diario *El Mundo* no se quedaba afuera de esta tendencia aunque con algunas variaciones de lo que hemos analizado hasta aquí.

2.8 El Mundo

El Mundo nació en 1928, con la intención de competir a la mañana, con el público del vespertino *Crítica*. No buscaba atraer al lector conservador, intelectual o político de *La Nación*, sino convocar a los sectores medios y populares a que puedan consumir artículos breves, notas de color, etc.

El cronista cinematográfico estrella era Raimundo Calcagno, “Calki”. Entró al diario, como cronista de turf, pero luego pudo comenzar a deslumbrar en la página de cine gracias a la salida de “Néstor”, que se había ocasionado porque sus críticas perjudicaban a las empresas

²⁴ “Renovó contrato Francisco Mugica”, *Crítica*, 3 de noviembre de 1941.

norteamericanas que tanto pagaban por publicidades a *El Mundo*. En materia de anuncios, *El Mundo* no dudaba en seguir la corriente general y dar a conocer los nuevos contratos que se habían formalizado en la industria. En el caso que vemos a continuación se da a lugar a explicaciones de mero tinte comercial como analizamos más arriba que no se relacionaban con el interés del público en general:

“Un importante contrato suscribió ayer la “Argentina Sono Film”, por medio de él se asegura la intervención, en carácter exclusivo en películas de su sello de la festejada actriz Niní Marshall, hasta el año 1943 inclusive. El convenio incluye para esta empresa su derecho sobre todos los personajes radiales o cinematográficos presentados hasta hoy por Niní Marshall. La personalísima actriz intervendrá, en 1941, en una película comprometida con anterioridad con la “EFA”, única excepción del contrato que anunciamos para pertenecer luego en forma exclusiva al convenio firmado ayer con Argentina Sono Film”.²⁵

Niní Marshall había comenzado en la radio en 1934. Por entonces nacieron sus primeros personajes. Su voz representó a los movimientos que se originaban al interior de la sociedad entre los estratos bajos y medios argentinos. A cada estudio le dio un personaje: La EFA tuvo contratada a *Cándida* (su director fue Bayón Herrera); Lumiton se hizo cargo de *Catita* (la dirigió Manuel Romero en la trilogía) y; Argentina Sono Film difundió una figura llamada simplemente *Niní*, en un tipo de comedia en la que se veían los casos de sustitución de personajes.

Entre todas estas noticias inherentes a la industria, sus procedimientos, dignos de un “engranaje” con lógicos desajustes, Calki comenzó a imprimir en su sección un estilo que comenzaría a cambiar las cosas. Durante toda la década del ‘40 y mitad de los ‘50 hay una convivencia de los dos formatos. Por un lado, entonces, se encuentra la crónica que no tiene por objeto más que el anuncio, la presentación, el relato de hechos concernientes al cine nacional e internacional. Del otro lado, sin llegar a ser un perfecto extremo, la mirada incisiva de Calki con evaluaciones y juicios críticos sobre la performance de los actores, la calidad técnica, de dirección, el argumento y el estado del cine como industria y como arte.

El siguiente fragmento publicado en *El Mundo*, comenzando el año 1941 es una muestra, un poco extrema, de lo que intentaba comenzar a plasmar en su labor cotidiana:

“Un Año Aleccionador

Es menester que 1940 haya pasado como un año aleccionador para el cine nacional. No es un secreto para nadie que ha sido un año decepcionante, sin films destacados, que señalaran un progreso con respecto al anterior, y con un porcentaje terriblemente elevado de fracasos.

²⁵ “Del cine nacional”, *El Mundo*, 5 de enero de 1941.

En un principio éstos han contado con un público entusiasta y cariñoso, por razones patrióticas. Cabía el estímulo, la tolerancia hacia sus defectos, cubierta por la esperanza de un lógico perfeccionamiento. Desde estas mismas columnas ha habido una firme participación hacia ese estímulo, una ausencia premeditada de crítica severa. Nuestro cine necesitaba, más que nada, de comprensión y ayuda e sus primeros pasos vacilantes. Pero hoy ya ha alcanzado su madurez técnica, y aquella actitud tolerante perdió su razón de ser. Mucho más cuando el cine nacional, en su otro aspecto, el espiritual, ha defraudado casi por completo a las esperanzas.

Puede atribuirse la culpa a todos en general; a los productores encasillados en sus recetas de aparente infalibilidad “comercial”; en sus costosas primeras figuras, marchando sobre cualquier improvisado armazón argumental; sobre media docena de canciones, etc. No se han visto esfuerzos serios, de labor inteligente y esfuerzo artístico”.

Calki.²⁶

Calki se concentraba mucho en tratar de explicar que las intenciones en el campo del cine eran muy buenas pero que los resultados terminaban siendo decepcionantes, por lo menos en materia artística. La cantidad de films producidos y la asistencia masiva a las salas ayudaban a dirigir el ojo de los popes de la industria hacia otra perspectiva que resultaba muy satisfactoria. Las salas estaban organizadas en circuitos. En la capital se dividía entre los cines de barrios y los cines del centro. Luego, estaban todas las que pertenecían al interior del país. Pero a su vez, un orden interno importante era el que se hacía a través de los que controlaban la exhibición. Entre esas empresas, había una pequeña porción que tenía algunas salas pero otros como Clemente Lococo o Lauteret y Cavallo habían edificado grandes imperios en materia de salas. Como hemos confirmado con un fragmento ya expuesto anteriormente, lo que más difería entre una y otra era la capacidad del lugar, la calidad de los proyectores utilizados, etc. Allí, se explica el número del público asistente a unas o a otras.²⁷

La realidad es que, para la época, era muy importante en qué cine iba a ser exhibida la película. Casi sin excepción, cuando se publicaba una crítica o una nota que anunciaba el estreno de un nuevo film se nombraba como dato relevante en qué sala se iba a dar. Muchas veces esta información se destacaba ya desde el título: “Estrenará el miércoles 16 en el Petit Splendid, la película nacional *Los ojazos de mi negra*”. Otra situación a la que se le dedicaba un gran espacio era cuando una película se cambiaba de lugar, por ejemplo: “*La Mentirosa* pasará al Cine Monumental”. Incluso, en bastante ocasiones, el anuncio sobre en qué cine se exhibiría el film tenía tanta o más importancia que quién lo había dirigido o quienes eran las figuras que lo protagonizaban. Luego, de dar a conocer ese dato, se introducía tal vez el testimonio de un director, dando cuenta de su trabajo y de sus expectativas ante la recepción del público o una breve síntesis de detalles técnicos del rodaje.

²⁶ Calcagno, Raimundo: “Un año aleccionador” en *El Mundo*, 7 de enero de 1941.

²⁷ Kriger, Clara: *Cine y peronismo. El estado en escena*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2009.

Volviendo al enfoque de Calki, podemos agregar su preocupación no sólo por las instituciones y todos los mecanismos internos de la industria cinematográfica sino también por el campo de la crítica como espacio en sí mismo. Como lo deja demostrado en varios de sus editoriales en las páginas de *El Mundo*. Este es un ejemplo de una sección que se titulaba: “Pro y Contra del Cine Nacional”:

“Set de Lumiton: algo bueno notado en una visita a un estudio nacional: fervor en hacer cine. ¿Qué se ha hecho de aquella excelente idea del Instituto Cinematográfico Argentino, consistente en la realización de varios Films de corto metraje, con sentido artístico, para probar directores, argumentistas y técnicos? Hace ya un año que se lanzó la iniciativa, y nada práctico se ha podido ver hasta la fecha. Que no se quede, por favor, en buena idea. Que esto, en cine nacional, es lo que sobra...”

¿Qué espacio en la industria ocupaba la crítica?

2.9 Cineclubismo y después

Los periodistas y apasionados por el cine comenzaban a desarrollar sus carreras desde diferentes lugares: secciones de diarios, revistas. Durante el siglo XIX se discutía la legitimidad artística de la fotografía, si era un arte o exclusivamente una técnica, así también ocurrió con el cine o con medios masivos como la radio y la tv por su calidad de dispositivo, de soporte o de medio de comunicación. Una de las artes que les llevó ventaja a todas estas discusiones fue la literatura. Es así que los primeros cronistas de cine fueron grandes figuras de la literatura que se acercaban al cine por diferentes motivos.

De la mano de la convergencia con la crítica literaria y tratando de encontrar un camino cada vez más específico, la década del 30 va a encontrar a los apasionados del cine en las redacciones de los periódicos masivos, en las secciones de espectáculos de los mismos. Desde allí se ejercía una denominada “crítica impresionista” (retomaremos este concepto cuando profundicemos sobre las características de estilo y organización del discurso de las críticas).

Hacia la década del ‘40, los críticos son protagonistas de un evento fundacional que será muy influyente en la práctica profesional. Comienzan a reunirse en ciertos reductos de intelectuales, cinéfilos, organizando la proyección de un film y abriendo el debate sobre el mismo como sobre las diferentes teorías que cada uno quería desplegar.

Los antecedentes a este fenómeno que fue la constitución de cineclubes se encuentran hacia fines de la década del 20 con el primer cineclub porteño, en la Asociación Amigos del Arte, al que se llamó Cineclub de Buenos Aires. El cineasta León Klimovsky compromete la adhesión

de Jorge Romero Brest, Horacio Cópola, Héctor Eandi, Ulises Petit de Murat, Jorge Luis Borges, José Luis Romero, Leopoldo Hurtado, Néstor Ibarra, Guillermo de Torre, Marino Casano, César Tiempo y otros intelectuales.

Con estos eventos precursores y junto a un movimiento que se estaba dando que fue el llamado Cine de Museo comenzó la época más representativa y protagonista de los cineclubes. El denominado cine de museo fue una tendencia que estaba integrada por personalidades del ámbito cinematográfico con importantes colecciones y conservaciones particulares y que, hacia la década del '40, intentaban suplir la ausencia de un sistema de enseñanza cinematográfica. “Manuel Peña Rodríguez, que desde que asumió la jefatura de la sección de cine de *La Nación* en 1933, se había convertido en figura relevante de la crítica cinematográfica, fundó el primer museo cinematográfico argentino...”²⁸

Esto también propició la creación del cineclub Gente de Cine, el 6 de junio de 1942 por parte de Roland. Algunas de sus funciones tendrían lugar en Cine Arte. Siete años más tarde, daría origen a la Cinemateca Argentina y, tan sólo dos años después, a la publicación que llevaba el mismo nombre del cineclub. Paralelamente, en grandes centros del interior del país como Mar del Plata o Santa Fe se abrían otros cineclubes, transformándose en un fenómeno nacional que representa una alternativa a los circuitos de distribución tradicionales proyectando tanto films nacionales, extranjeros como cortometrajes.

Este suceso tiene un valor por sí mismo que es el de nuclear a este pequeño círculo de mentes apasionadas por el cine, comenzando a hablar en términos que tal vez no lo podían hacer en las redacciones, en sus propias notas o críticas, dada la falta de espacio en la prensa gráfica diaria o por falta de público interesado.

Podemos establecer a los cineclubes como un espacio “libre” para la reflexión, la discusión, como un “caldo de cultivo” para nuevos films, proyecciones distintas, charlas entre pares, “colegas”. Entonces, por un lado el cineclub tenía su valor en sí mismo por sus características intrínsecas y de desarrollo a través de las proyecciones cotidianas y, por otro lado, se añadía un segundo valor con las publicaciones que ellos mismos impulsaban. El club *Gente de Cine* supo lanzar, como ya mencionamos, la revista homónima en 1951, el de Mar del Plata con *Contracampo* y el otro de los cineclubes que marcaría un hito muy importante en esta historia sería Núcleo con *Tiempo de Cine*. Núcleo fue fundado por Salvador Sammaritano en 1952, que hacía muy poco se había iniciado como crítico de cine en las publicaciones de la Editorial Abril. Su hijo Alejandro continúa hoy su tarea: “Un núcleo de gente que amaba el cine y decidió

²⁸ Peña, Fernando Martín, compilador: 9º Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires, 2007.

juntarse. Conseguían películas de arte, de coleccionistas y embajadas. Iban con un proyector de 16 milímetros y una sábana blanca y armaban las funciones en sótanos a veces imposibles. Era un tiempo en el que la gente percibía el cine no sólo como un entretenimiento, sino también como una herramienta de formación y de conocimiento. Por eso se consumían publicaciones especializadas”.²⁹

El Heraldo del Cinematografista le daba poco lugar al personaje del crítico, rol intrínseco de la industria. Se ocupaba más que nada de anunciar el ingreso de nuevos cronistas, corresponsales con foto y breve descripción de los datos personales de cada uno, pero no más que eso. La importancia de la firma se encontraba muy disminuida ya que la personalidad más destacada del staff era Chas de cruz. Él abría las ediciones de la revista con un amplio editorial donde daba su opinión y, por ende, la de la publicación, sobre diversos eventos que hacían a la vida gremial, de la rutina industrial o de conflictos entre los sectores inherentes a la cinematografía local. El resto de los miembros del equipo no era visible frente al lector. La mayor parte de las críticas aparecía como si fueran reproducciones de una gacetilla de prensa o de un folleto explicativo del estreno en cuestión.

La situación era diferente en *Crítica* y en *El Mundo*. De la mano de Roland y de Calki (sobre todo) se va a desarrollar una transición, una transformación en la figura del crítico, que tiene en la formación de cineclubes, una instancia fundamental. Con esta experiencia veremos cómo las notas en tono exclusivamente descriptivo, colmado de adjetivación son las que predominan en un principio. Prima la calificación de las películas, por su grado de entretenimiento y valor comercial, la exposición de los principales hechos del argumento, sus personajes y, obviamente a qué sello pertenece el film. Luego, con un cambio en el contexto nacional y propiamente al interior de la industria cinematográfica veremos cómo poco a poco cambia la situación que engendra una crítica con características muy diferentes y que dará a luz a publicaciones con elementos coherentes con estos elementos. A partir de 1945 y hacia inicios de los ‘50 se produce un progresivo paso hacia el estancamiento. No sólo un estancamiento dado por la crisis y escasez de la película virgen, sino por la falta de colaboración entre los sectores, como expusimos a lo largo este capítulo. La desunión de empresas productoras aumentaba. En vez de trabajar juntas, lo hacían en competencia. Este panorama empujó a la industria a solicitar la ayuda del Estado para la supervivencia, ya que sin la misma resultaba imposible seguir filmando en la Argentina, con estrellas que exigían sueldos que implicaban más de la mitad del presupuesto y con una salida al mercado con pocas copias por falta de material.

²⁹ Ulanovsky, Carlos: “Cumple 55 años el Cineclub Núcleo”. *La Nación*, Buenos aires, 2007. Tomado por el boletín de TEA IMAGEN. Escuela de Producción Integral de Televisión: Gacemail n° 210: <http://www.gacemail.com.ar/Detalle.asp?NotaID=7425>.

Este contexto que influye en el desarrollo de los cineclubes tiene que ver con una situación de estancamiento en el cine, una parálisis de la industria por los motivos económicos, pero también un modelo de los grandes estudios desgastado. La consecuente falta de ideas, de renovación, hace que los cinéfilos comiencen a concentrarse cada vez más en el cine extranjero y en una corriente de cine argentino que intentaba abandonar un poco el cine de “entretenimiento” a secas.

3. La intelectualización de la crítica. Adiós al Star System.

3.1 Camino a los gloriosos 60

Como mencionamos al final del capítulo anterior la transición entre los dos momentos que marcamos como paradigmáticos para este trabajo está signada por la crisis de los grandes estudios que fueron los responsables del denominado “cine de oro argentino”.

Este segundo momento es el que marcamos hacia fines de la década del ‘50. Luego de 9 años de gobierno de Juan Domingo Perón, nuestro país sucumbe nuevamente a la sucesión de golpes de facto y períodos democráticos. El más largo de estos últimos fue el del presidente Arturo Frondizi (1958-1962).

Dentro de la esfera civil se daba un crecimiento cada vez más intenso del nivel educativo y de la vida política sobre todo en la juventud. La fuerza de la expresión política en la vida diaria provenía del auge de movimientos sociales, que se empezaron a reunir por causas de liberación, confluencia de pensamientos y objetivos para combinar reflexión y praxis. Había una gran influencia de la reciente Revolución Cubana, la época de posguerra en la que se encontraba el mundo y un hervidero de experiencias de contracultura. Años más tarde seguirían en esta línea sucesos como el Cordobazo, el Mayo Francés, etc. La juventud lideraba estas transformaciones (“los jóvenes se consideran una generación "sin maestros", para la cual la juventud tiende a convertirse en un valor en sí mismo”³⁰), la reflexión teórica plasmada en acciones se inscribió en ellas dado el creciente nivel de intelectualismo surgido en la presidencia de Arturo Frondizi (luego derrocado por los militares a cargo del Gral Poggi que pone en funciones al presidente José María Guido Guido).

El crecimiento de los sectores medios y el papel protagónico que asumió la educación universitaria en la época posterior a Perón crearon un nuevo público mucho más amplio y con ansias de modernizarse y actualizarse (en el caso del cine, esto se intensifica a partir de la esperada exhibición de numerosas películas extranjeras a partir de la ley de 1957)³¹.

En este sentido se entiende el nacimiento de la sociología modernizadora de Gino Germani, por la que la carrera comenzaba a intervenir en la vida pública; el crecimiento del psicoanálisis, la creación del Instituto Di Tella. El 22 de julio de 1958 nació este centro de investigación cultural sin fines de lucro. En sus inicios albergó a las vanguardias del teatro, la

³⁰ Broitman, Ana: “La generación crítica. Crítica de cine, campo cinematográfico y campo cultural en la Argentina (1956-1966), para Sociología de los intelectuales, titular Ricardo Sidicaro, 1998.

³¹ Aguilar, Gonzalo: “La difícil tarea de la modernización. El campo cultural en los años 60” en Peña Fernando Martín (comp.): *60-90 Generaciones, cine argentino independiente*, Buenos Aires: Museo Latinoamericano de Buenos Aires - Colección Constantini, Instituto Torcuato Di Tella y revista *Film*, 2003, p. 284.

música y la pintura. Su actividad marcó una nueva era en el arte local. Posteriormente el centro fue ampliado para abarcar todas las ciencias sociales con el objeto de apoyar la investigación social. Se pusieron en funcionamiento un Centro de Artes Audiovisuales, uno de Experimentación Audiovisual y un Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales. Para completar este marco de semejante ebullición cultural, tenemos que mencionar el surgimiento del Nuevo Periodismo, una combinación entre las herramientas del periodismo de investigación y los recursos narrativos de la ficción (precursores: Truman Capote en Estados Unidos y Rodolfo Walsh en Argentina) que, con la influencia de sus técnicas se hizo presente en las revistas de interés general y también en las especializadas en cine.

3.2 Una industria sin rumbo

Para la industria cinematográfica, uno de los hechos más relevantes del período peronista fue el nombramiento de Alejandro Apold como Subsecretario de Informaciones de la Presidencia de la Nación en 1949. Con esta designación se convertía en el zar del cine. En la práctica, la entrada de películas norteamericanas ya estaba prohibida; pero, durante su gestión llegó a un acuerdo para que ingresen algunas películas de Hollywood. Para que la producción nacional no se vea amenazada, Apold convocó a los productores para indicarles que debían mejorar la calidad de sus filmes. Incluso, en declaraciones a diversos medios periodísticos, admitía el bajo nivel en que había caído el cine argentino.

Por otro lado, incentivó el intercambio con el extranjero a través de la firma de acuerdos de reciprocidad con Italia y con Francia, por los que llegaron al país actores y directores italianos, y varios de ellos intervinieron en películas argentinas; al mismo tiempo, los filmes nacionales se proyectaban en estos dos países.

Pero, la política de exportaciones no tenía un grado de planificación como el que era necesario ni siquiera existía un equipo capaz de llevar a cabo este tipo de acciones. Luego del Festival en Mar del Plata realizado en 1954, el estado puso en marcha “su decisión de liderar la posibilidad de acuerdos y coproducciones con empresas extranjeras. Esta política, que apenas había comenzado a dar sus primeros frutos, fue interrumpida por el golpe de estado al año siguiente”.³²

El cine de ficción no había sido tan sometido a la censura y a la propaganda como sí había ocurrido con el documental (dentro de él existían los denominados “docudramas”) o la radio y el periodismo gráfico dentro de la década peronista. Entonces la falta de resultados positivos

³² Kriger, Clara: *Cine y peronismo. El estado en escena*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2009.

no estaba vinculada con el poder o la omnipotencia estatal. Hacia 1953 se dio el paso definitivo para el establecimiento del color en el film gracias a las iniciativas de Carlos Connio Santini y Alfredo Rosiano, de los laboratorios Alex.

En 1957, por decreto 62, se creó el Instituto Nacional de Cinematografía –INC–; el instituto que iba a encargarse de otorgar premios en dinero a películas, realizadores, actores y técnicos de primera línea, como modo de fomento al alicaído cine argentino. Pero la industria cinematográfica estaba paralizada. Este tipo de política de subsidios no funcionaba como la del peronismo y los resultados de la entrega de premios eran duramente cuestionados por el periodismo y los directores en general, debido a la oscuridad y la ilegalidad que mostraban en la práctica. Los grandes estudios habían cerrado. Había celuloide pero también conflictos internos. El público dejó de responder de manera masiva al cine nacional porque había sido filmado con anterioridad. Las entradas aumentaban el precio y el costo de vida era muy elevado. Las salas estaban en manos de unos pocos y en alianzas con los monopolios de Estados Unidos que van en contra del cine local. Se inició una ola de presiones y manejos contra el cine nacional; mucho material rodado antes del golpe de Estado se exhibió años después porque en él intervenían figuras que adherían al peronismo. En la película *Amor prohibido* (1955; basada en la novela *Ana Karenina* de León Tolstoi), por ejemplo, aparece como director Ernesto Arancibia pero es filmada por Luis César Amadori, quien por persecución ideológica no aparecía como realizador; esta película, rodada en el '55 se estrena recién en el '58. Así, comenzó otra larga lista de prohibidos y exiliados: Amadori se radica en España con Zully Moreno y no vuelve a rodar en Argentina nunca más; Hugo del Carril, Tita Merello, Malisa Zini, Fanny Navarro, Pedro Maratea y otros son prohibidos...³³

En lo que respecta a las producciones cinematográficas en sí mismas había una gran cantidad de obras extranjeras, o de piezas literarias locales que se adaptaban para cine, como el caso de Beatriz Guido y David Viñas, con Torre Nilsson y Ayala, respectivamente.

Aparecían entre otros, los personajes y las situaciones creados, por Marco Denevi (“Rosaura a las diez”, Soffici, 1958), Osvaldo Dragún (“Los de la mesa diez”, Feldman, 1960), Dalmiro Sáenz (adaptando con, el crítico Jaime Potenze y Soffici, *Propiedad*, Soffici, 1961, o adaptado por la Guido en *Setenta veces Torre Nilsson*, 1962). Lo que se empezó a entender como un proceso de “intelectualización” llegó de la mano de una joven generación conformada por “intelectuales de la imagen”, gente de formación (en su mayoría) técnica, que intentaba

³³ Fondo Editorial Enerc. Escuela Nacional de Realización y Experimentación Cinematográfica. Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. Buenos Aires, 2008: Material de capacitación: “Introducción a la cinematografía. Producción”. http://www.enerc.gov.ar/fondoeditorial/pdfs%202009/ENERC_FE_Introd_Cinematografia_02_Produccion.pdf

expresarse e interpretar la realidad con los recursos propios del lenguaje cinematográfico (encuadres, ritmo, montaje, manejo de actores, silencios). Surgieron entonces David José Kohon con “Prisioneros de la noche”, 1960; “Tres veces Ana”, 1961; Rodolfo Kuhn, con “Los jóvenes viejos”, 1962; “Pajarito Gómez”, 1965; Lautaro Murúa con “Shunko”, 1960 y “Alias Gardelito”, 1961; Fernando Birri con “Los inundados”, 1962; entre otros.

3.3 Más allá de la minifalda

En el panorama internacional se producían fenómenos políticos como la Revolución Cubana, la Guerra Fría, movimientos como el hippismo, la liberación femenina con la figura de Simone de Beauvoir a la cabeza, un incremento muy significativo de la población educada en universidades, avances científicos, el auge de una banda como The Beatles. A fines de la década de 1950, la figura del “intelectual comprometido” –que había propuesto Jean Paul Sastre desde su revista *Les Temps Modernes*- se había transformado en un tema de debate que exigía de intelectuales y artistas una toma de posición. A diferencia del primer momento paradigmático, fechado en los ‘40, con el peso directo de la Segunda Guerra Mundial y el problema de la película virgen, en esta etapa, la influencia del mundo se produce muchísimo más desde lo cultural, lo teórico, desde lo específicamente cinematográfico que desde lo económico. Sin embargo, había también factores vinculados a las exportaciones que seguían siendo muy evidentes. Por ejemplo, comenzó a haber una preocupación acerca de la posible falta de apertura en los mercados. Como veremos a continuación, cada país impulsó su propia “nueva ola” dentro del cine y, había, entre los intelectuales o realizadores una suerte de búsqueda por un cine autónomo³⁴, lo que podía afectar a la venta de las películas al exterior.

³⁴ En este contexto del cine argentino el significado de autonomía tenía que ver con que los circuitos de producción habían cambiado. Es decir que los nuevos directores decían que tenían libertad de creación en sus películas y eso era porque no dependían de la inversión de una productora a la que se debían restringir o subordinarse. De todas maneras, muchos recibían créditos o subsidios estatales ya que, sin este tipo de recursos era muy difícil llevar a cabo el desarrollo de un film.

3.4 Una gran bocanada de aire para el cine mundial

En los inicios de la década del '60 se observaba una presencia muy fuerte a nivel mundial de los denominados Nuevos Cines. Esta suerte de “contagio” de nuevas corrientes cinematográficas que se dio alrededor del globo, tanto en países desarrollados tecnológicamente como en los que no, tomó sus primeros pasos con el neorrealismo italiano. El que le da origen a este concepto en 1943 es el crítico y guionista Humberto Barbaro como respuesta al cine de los “teléfonos blancos” (Telefoni Bianchi, de 1937 a 1941) una etapa de ostentación y de imitación de las comedias de enredos norteamericanas pero, también en busca de poner en escena parte de los traumas de 20 años de fascismo.

La primera película que será verdadera expresión de este movimiento es “Roma, ciudad abierta” (1945) de Roberto Rosellini. En los 50, vuelven a crecer las estrellas y los grandes estudios, pero en los '60, el movimiento neorrealista resurge sobre todo a través de sus prolongaciones en el exterior: el Cinema Novo brasileño, el Cine de Québec, de Suiza, el New American Cinema, El Free Cinema en Inglaterra, el Nuevo Cine español y, sobre todo, la Nouvelle Vague. Este último, será un claro exponente de lo que estos cinéfilos alrededor del mundo querían representar: la libertad de expresión, la importancia del concepto de “autor”³⁵, la libertad técnica. Los cinéfilos franceses comenzaron a frecuentar cineclubes y la cinemateca. Allí adquirirían un bagaje cultural cinematográfico y términos del lenguaje específicos sobre este arte; del cineclub -práctica que cobraría su máximo auge alrededor del mundo- salió la publicación emblema que, en este caso, sería la de *Cahiers du Cinéma* fundada en 1951 por André Bazin. De manera muy similar funcionaría este tándem cineclub- revista aquí con *Gente de Cine* y *Tiempo de Cine*. (Tan sólo un año después la primera y casi una década más tarde la segunda).

La mayor parte de estas nuevas iniciativas dentro de las cinematografías de cada país fueron llevadas adelante por la juventud. Una juventud que deseaba oponerse a todo lo hecho hasta el momento y, que quería tomar los acontecimientos que se estaban sucediendo alrededor del planeta como influencia directa para su accionar cotidiano. Querían combinar todo lo aprehendido de la teoría y la reflexión con la práctica cotidiana, en este caso del cine. Veían en él la manera de incitar a la sociedad a movilizarse.

³⁵ La política de los autores aseveraba que el cineasta es su propio guionista, término cuya procedencia deriva del francés *auteur* (autor). Se podía ser realizador sin ser “autor”. Se originó en Francia en la década de los años 1950, promovida por François Truffaut, Jean-Luc Godard y la revista *Cahiers du Cinéma*.

3.5 El cine del renacimiento

Al caerse el modelo del Studio System en nuestro país y, luego de la crisis que provocó esta ruptura, surgió una fuerte iniciativa por tomar el camino de la producción independiente, de la creación de cortometrajes y de cambiar la mirada del cine en general. Además, tenían encima la influencia del devenir de los movimientos internacionales.

Por ejemplo, en Estados Unidos, integrantes del New American Cinema, reunidos en una organización denominada “The Group” se alzaron contra todos sus antecedentes en el campo:

“El cine oficial de todo el mundo está perdiendo fuerza. Es moralmente corrupto, estéticamente decadente, temáticamente superficial y temperamentalmente aburrido. Aún los films aparentemente válidos, que pretenden tener altos niveles morales y estéticos y que han sido aceptados como tales, tanto por los críticos como por el público, revelan la decadencia del film de producción”.³⁶

En Argentina, hacia 1960 una gran cantidad de periodistas y directores empezaron a notar un movimiento similar al interior de la industria local, al que llamaron “*Generación del 60*”.

En su libro *Generación del 60*, Simón Feldman (miembro de la misma), la define de esta manera:

“entre fines de la década del 50 y mediados de la del 60, se produjo un hecho hasta ese momento inédito en la historia del cine argentino: una numerosa cantidad de directores, productores, autores, intérpretes y técnicos hizo su entrada en la actividad con más de 400 cortos y largometrajes realizados en formato profesional de 35 mm, mientras, simultáneamente, se iniciaban nuevos críticos y ensayistas”.³⁷

Además de Feldman, nombres como Ricardo Alventosa, Manuel Antín, Leonardo Favio, David José Kohon, Rodolfo Kuhn, Lautaro Murúa, eran considerados parte de este movimiento. De todas maneras, esta noción de “movimiento” es muy discutida hasta el día de hoy por historiadores de cine y arte en general.

El mismo Feldman reconocía que se había sobredimensionado la caracterización que se hizo de este conjunto de obras, directores y demás elementos que configuraban la red de la industria del momento:

“En el extremo de los elogios y magnificaciones se ha hablado en su momento de ‘ruptura total con el viejo cine’ o movimiento renovador que ‘cambia totalmente’ la faz

³⁶ Manifiesto de “The Group” en Material de Capacitación: “Prácticas de Guión”. Fondo Editorial Enerc. Escuela Nacional de Realización y Experimentación Cinematográfica. Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. Buenos Aires, 2008: http://www.enerc.gov.ar/cefopro/fondoeditorial/pdfs/CEFOPRO-Practicas_de_guiion.pdf

³⁷ Feldman, Simón: *La generación del 60*. Editorial Legasa. Buenos Aires, 1990, p. 7.

del cine argentino. Total exageración. Debe reiterarse además que nunca existió un movimiento. Cada uno de nosotros lo ha declarado repetidamente, desde los mismos comienzos. Hubo sí, una coincidencia en la irrupción de una cantidad de ‘nuevos’, no sólo en el ámbito del cine, sino –como hemos dicho- también en la literatura, en el teatro, en el diseño, en el medio científico”.³⁸

Una de las confusiones que surgía a partir de la irrupción de los miembros de la Generación del ‘60, sobre si significaban una continuidad o una ruptura, es que, parecía que venían a terminar con los cánones conocidos hasta el momento y que postularían un manifiesto al estilo del New American Group. Esto es así porque tanto los realizadores como los críticos creían que todo lo que se había hecho hasta el momento era estrictamente comercial y que ellos vendrían a desarrollar el verdadero arte que significaba el cine. No querían quedarse afuera, querían “llevar” el cine a la sociedad, pero no como ocio de masas sino como producto elevado, obra artística y, que pudiera significar un compromiso tanto político como intelectual.

“En 1959, la Asociación de Críticos Cinematográficos de Argentina logró de la FIAPF (Federación Internacional de Productores de Films)³⁹ la autorización para su Primer Festival Internacional, que liquidó al pequeño y prestigioso Festival de Punta del Este”.⁴⁰ Este fue uno de los hechos que comienza a consolidar la participación conjunta de directores y críticos (antes sólo cronistas). Los nuevos directores asistían a los encuentros en los cineclubes junto a los cronistas de larga trayectoria y, también a los que estaban por comenzar su labor en nuevas publicaciones. Así es que se daba origen a una configuración diferente del estado de la industria, antes conformada por los estudios-productoras y las grandes estrellas. La transformación derivaba a un engranaje acorde entre directores y críticos.

La situación en la que se encontraban los críticos cinematográficos era muy diferente a la que habían atravesado en los inicios de 1940 o 1950.

Dentro del ámbito periodístico se dio una situación de esplendor, tanto por el número de publicaciones existentes, como por su variedad y calidad. Entre las revistas de interés general, las más destacadas eran *Análisis*, *Panorama*, *Criterio*, *Primera Plana*. Esta última estuvo

³⁸ Feldman, Simón: *La generación del 60*. Editorial Legasa. Buenos Aires, 1990, p. 101.

³⁹ La FIAPF, creada en 1933, es una organización internacional que reúne a 26 asociaciones de productores cinematográficos de 23 países. El objetivo es representar los intereses de las mismas con respecto a políticas de derechos de autor, estándares técnicos y libertad de comercio. Adicionalmente, tiene la función de regular los festivales cinematográficos de todo el mundo, acreditando los mismos y estableciendo jerarquías de calidad de acuerdo a criterios tecnológicos y organizativos.

⁴⁰ Ferro, Hellén: “El periodismo cinematográfico en la Argentina” en Ferreira, Fernando. Compilador: *Luz, cámara, memoria. Una historia social del cine argentino*. Editorial Corregidor, Buenos Aires, 1995.

dirigida por Jacobo Timerman y con periodistas como Ramiro de Casabellas, Tomás Eloy Martínez y Ernesto Schoo impusieron un estilo que modificaría los estándares seguidos hasta el momento. El primer secretario de redacción, Luis González O'Donnell, recordaba como decisiva la influencia del semanario en la vida cultural: “Las críticas de Ernesto Schoo dictaban lo que había que ver y las críticas de libros de Tomás Eloy Martínez lo que se debía leer...”⁴¹

La realidad es que Primera Plana comenzó a cambiar muchas categorías establecidas hasta el momento, sobre todo las del periodista, el lector y el estilo de la redacción. Se pretendía guiar al lector por la redacción y la narración de una realidad aparentemente objetiva pero con cierta interpretación sobre la misma que se denotaba en los recursos típicos del nuevo periodismo, surgido de la combinación de literatura y sucesos verdaderos: adjetivación, ficcionalización, etc. El periodista adquirió con esta figura casi de detective mucha mayor presencia sobre el texto y como con la firma que ponía al término de cada nota, además de la presencia en los eventos tanto nacionales como internacionales y como enviados y corresponsales. El lector al que apuntaba este tipo de revistas modernas era de un target con alta disponibilidad de recursos, excluyendo a la clase media-baja, un público con intereses modernos como el boom de la sexualidad, el psicoanálisis, la moda.⁴²

Para un director como Timerman el periodista era más importante que el personaje a entrevistar, los integrantes de la redacción eran jóvenes y el tema de la firma era muy importante porque por un lado le daba protagonismo y prestigio al periodista pero también responsabilidad, por el contenido a elaborar, como una cuestión moral, ética.

En este conjunto de revistas que no eran exclusivamente de cine había, de todas maneras, una dedicación a este arte a través de una sección específica, un número de páginas en cada edición que empezaba a incorporar a la crítica como elemento fundamental de la cultura. Esto se profundiza aún más en las publicaciones que sí se abocaban solamente al cine. Entre las que salían entre fines de los '50 y principios de los '60 podemos mencionar: *Gente de Cine*, *Revista de Cine*, *Cine Hoy*, *Cinecrítica*, *Tiempo de Cine*, *Platea*, *Contracampo*, *Flashback*, *Cinedrama*, *Cine 64*, *Apuntes Cinematográficos*, *Entreacto*.

El hecho de que comenzaban a surgir revistas especializadas es sinónimo de una actitud de reconocimiento del cine como una forma artística propia. Y aquellos que se encargaban de

⁴¹ Aguilar, Gonzalo: “La Generación del 60. La gran transformación del 60” en Peña Fernando Martín (comp.): *60-90 Generaciones, cine argentino independiente*, Buenos Aires: Museo Latinoamericano de Buenos Aires - Colección Constantini, Instituto Torcuato Di Tella y revista *Film*, 2003, p. 171.

⁴² Alvarado, Maite y Rocco-Cuzzi Renata: “Primera Plana: El nuevo discurso periodístico de la década del 60” en *Apuntes de la cátedra Bernetti – Diseño de la Información Periodística- Carrera de Ciencias de la Comunicación*. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires, 2007.

difundirlo eran los críticos que ya no se dedicaban a recomendar películas o explicar sus argumentos, sino que ayudaban a ver una “segunda historia”.

Las revistas que elegimos para analizar en mayor profundidad en este capítulo, para ver de qué manera ilustraron a la industria del momento son: *Gente de Cine*, *Tiempo de Cine* y *Cinecrítica*. Estas tres publicaciones fueron las más representativas de la época y las que más permanecieron en el tiempo. Sobre todo, las primeras dos. Esto es algo para destacar ya que muchas revistas que salían a la venta no se podían mantener y tenían que dar por terminada su impresión al cabo de dos o tres ediciones.

Lo que tenían en común *Gente* y *Tiempo de Cine* era que ambos eran producto de la actividad cineclubista. Eran publicaciones especializadas, elaboradas por críticos con saberes específicos y para un público atento al devenir del ámbito.

El historiador Héctor Kohen nos plantea que en estos proyectos “ya tenemos una parte de aventura, también en el sentido que con *Gente de Cine* y *Tiempo de Cine* que son emprendimientos personales, tenían que tener un público específico, para que exista un campo de la crítica fuerte tenía que existir un cierto mercado”.⁴³

Pero el hecho de que *Núcleo* naciera más de 10 años después de *Gente de Cine*, colaboró en que se encontrara en una posición con mayores ventajas: se habían producido avances en lo social, en lo tecnológico, otros factores que influían, otro era el contexto.

El crítico Ernesto Schoo explica que:

“*Núcleo* fue una escisión de *Gente de Cine*. Y acabó pasándole por encima, porque su criterio fue otro: apuntó a un público que *Gente de Cine* nunca tuvo. *Núcleo* sumó mucha gente joven. En espacios como este comenzó a ser exhibida de manera sistemática la cinematografía de izquierda, de la vanguardia rusa de Eisenstein, Pudovkin o Vertov a realizaciones cubanas como las de Santiago Álvarez”.⁴⁴

El propio Salvador Samaritano, director de *Núcleo*, reconocía que su cineclub “ampliaba” el espacio de la convocatoria: “*Núcleo* fue el primer cineclub que dio funciones en horarios normales. Los otros funcionaban en trasnoche o a la mañana. La gran explosión se produce en el Lorraine, en la década del 60. Antes hacíamos ciclos más bien de revisión”.⁴⁵

La revista *Gente de Cine* comenzó su circulación en 1951 y culminó en 1958. Tenía bastantes secciones fijas en las que se reproducían traducciones de revistas de Francia e Italia más que nada. Se incluía mucha reflexión teórica, exclusiva para especialistas en el campo, entre las temáticas más recurrentes se podía leer sobre: neorrealismo, cine italiano en general, cine

⁴³ Entrevista a Héctor Kohen realizada por la autora el 18/9/09.

⁴⁴ Eserverri, Máximo: *Enrique Raab: claves para una biografía crítica. Periodismo, cultura y militancia antes del golpe*. Prometeo, Buenos Aires, 2007.

⁴⁵ “El cine según ... Salvador Samaritano”, entrevista en Revista *El Amante*, abril 1993, n° 14, Año 2.

checo, francés, brasilero, de autor; sobre roles cinematográficos como el director, el vestuario, el estilo del film, la estética, historia, cine mudo, censura, entre muchos otros más.

Los primeros años se dedicaban más a este panorama que al cine nacional. Esta situación se revierte recién llegando a los fines de la década, cuando comienzan a incluir páginas enteras para analizar la producción autóctona o la revisión histórica sobre la misma. A partir del número doce, en junio de 1952, se empezó a incluir color en tapa y contratapa, sobre todo en los títulos. Al principio no había fotografías, sólo algunas pequeñas ilustraciones.

Tiempo de Cine fue una de las publicaciones que más se extendió en el tiempo, entre 1960 y 1968. Su salida fue a veces irregular y, por motivos económicos fue suspendida dos veces hasta que se reanudaba su edición. Su formato estaba influenciado por un equipo de redacción que leía *Cahiers du Cinéma* y eso se notaba en la elección de fotografías de películas para las tapas, incluso los colores negro y amarillo para algunas. Además sus páginas tenían mucho texto y pocas imágenes, la mayoría en blanco y negro como para acompañar a lo escrito que era lo que tenía el verdadero peso. También dieron amplio espacio al tema de la censura y la libertad de expresión: “la denuncia de todos los casos de secuestro o cortes de películas será sistemática en sus editoriales. Esta actitud le valió a la revista la calificación de *marxista*”.⁴⁶

Cinecrítica no nació como producto de la actividad de un cineclub pero su staff asistía permanentemente a este espacio. Muchos integrantes de una y otra publicación eran compañeros en los periódicos, incluso amigos. Algunos eran miembros del staff de *Tiempo de Cine* y, a la vez, del de *Cinecrítica* o luego se pasaban allí, por ejemplo. Pero en cada revista volcaban sus verdaderas pasiones con mayor libertad de espacio que en un periódico sobre todo y éstas se diferenciaban entre sí por la perspectiva con la que eran encaradas. *Cinecrítica* era la que más tendía a “develar” las intenciones ideológicas de todos los desplazamientos y sucesos que se producían al interior de la industria: desde las historias de las películas a los

⁴⁶ Broitman, Ana: “Un compromiso editorial. Análisis de estrategias discursivas en los editoriales de la revista *Tiempo de Cine* (1960-1968)”, Buenos Aires, Proyecto Cine - Instituto de Artes del Espectáculo - Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires, 1997.

Los críticos eran conscientes de la situación de crisis debido a la falta de recursos, a la ausencia de acuerdos entre sectores fundamentales, la incapacidad de las autoridades que eran designadas para estar al frente de instituciones claves para el ámbito del cine pero todavía no avizoraban este impedimento que iría creciendo cada vez más. En 1961, el decreto 5797 con que el gobierno de Frondizi reglamentó la Subcomisión Especial Calificadora de películas cinematográficas enunciaba que el cine “*es un medio de poderosa irradiación, capaz de influir en mentalidades y en conciencias anulando los valores éticos y culturales que hacen a la esencia de una comunidad nacional*”, para lo cual se desplegaba en el artículo 3 un catálogo de los elementos culturales propios que el cine podía llegar a lesionar: la familia, los símbolos patrios, la soberanía, el pudor, la creencia religiosa, la rectitud, la honestidad, la paz, la moral. Dos años más tarde, el decreto-ley 8205 que crea el Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica dictado por José María Guido establecía que el gobierno debía prestar “*atención directa a la cuestión cinematográfica*” para resguardar la seguridad nacional.

sectores que intervenían en la vida cotidiana del cine argentino. Tenía una clara conciencia política y creía en la capacidad del cine como catalizador para la acción social.

Más allá de las diferencias entre cada una, que luego se traducían también en el estilo o el formato de sus páginas; había varios ejes en común que *Gente de Cine* había comenzado a vislumbrar y que *Tiempo de Cine* y *Cinecrítica* llevarían al extremo, en un contexto que acompañaba. Las notas habían dejado de ser estrictamente reseñas para ponerse a analizar, en extensión aspectos como: la técnica, la fotografía, el montaje, el sonido, la estructura del film (temática y dramática) así como las influencias de la literatura y del cine extranjero en el momento de la preproducción.

En una nota de la revista *Cinecrítica*, en su edición de agosto/septiembre de 1961, Oscar Kantor (director) ilustra cuál era la situación imperante en ese momento, a través de la crónica motivada por la realización de las “Primeras jornadas de cine argentino”. Ya el hecho de que se produjeran las primeras jornadas nos habla de una intencionalidad de generar debate, de una discusión teórica que no se había dado hasta el momento.

“La proliferación de cine-clubes a todo lo ancho y largo de la república, de críticos de una sólida formación cinematográfica, de escuelas o departamentos de cine en cuatro universidades, una producción de 20 a 30 corto-metrajés anuales, realizadores que llegan en su mayoría del corto-metraje y algunos del campo profesional, varias revistas especializadas, estos son, sintéticamente, los elementos de la nueva generación.

Esta trae no sólo hombres jóvenes sino el aporte de saber entroncar el proceso de avance de otras cinematografías con la nuestra, de intentar hacer algo auténtico, diferente a lo ya hecho. La línea divisoria está dada por quien trabaja por un cine testimonial humano, realista, popular y por quienes laboran por impedir su crecimiento (ayer con la negación de créditos, hoy con la aberración jurídica de decreto sobre la censura, mañana...)”.

3.6 El adiós al cine “comercial”

El cine argentino buscaba su camino. Empezó su búsqueda más por oposición que por propia definición. Los protagonistas de nuestro cine de la época sabían que ya no querían ni podían remontar el cine comercial que se había producido todos estos años. Las películas que comenzaron a rodarse hacia fines de la década de 1950 tenían un perfil diferente.

Así como los manifiestos de las nuevas olas cinematográficas en el resto del mundo, en nuestro país se escuchaban, se leían permanentemente frases que contenían palabras como

independencia, arte, profundidad, calidad artística, libertad, expresión, conciencia social, intelectualidad.

En el número de agosto de 1961 de *Cinecrítica*, el reconocido director Leopoldo Torre Nilsson, hijo del famoso Leopoldo Torres Ríos, sintetizaba en una nota llamada “El cine argentino”, la cuestión central que se asomaba a la escena del cine local:

“Donde se hace evidente la diferencia es en el concepto general, el que divide al cine en dos grandes ramales que podrían llamarse cine espectáculo y cine de expresión. Uno se hace en función de un cálculo comercial. Hay entonces un nuevo cine, que no es nuevo porque lo hacen muchachos de veinte años que vienen a escupirle su juventud a hombres de cincuenta. Hay un nuevo cine porque no puede ser de otra manera. Porque el film ya no puede ser anónimo, porque el público exige que cada film tenga su propia historia. Le hemos quitado las cámaras a los grandes industriales, nos estamos organizando con cierta eficacia contra las censuras estatales y eclesiásticas, hemos difundido el modo de hacer films superando las trabas artesanales”.

En las palabras de Torre Nilsson podemos ver no sólo una manera de ver las divisiones de calidad entre el cine pasado y el actual sino que se intuye una lógica del trabajador, pero de uno más cercano al héroe que al obrero, un trabajador del cine que asume como suya la superación de lo que había imperado hasta entonces. Se apuntaba a superar la era industrial pura, impulsada en el ánimo del lucro para pasar a un cine que contara historias, que transmita mensajes. Tal vez se no se negaba el carácter de industrial del cine sino que se buscaba que no fuera eso lo que estuviera a simple vista en la producción de los films.

En esta línea, lo que comenzamos a ver es el desprecio por las obras realizadas unos años atrás, como el anti ejemplo para tomar en adelante. Esta conciencia se hizo presente no sólo en los realizadores sino también en los críticos.

En un número de la revista *Gente de Cine*, de julio de 1955, en una nota titulada “El cine argentino y su crítica”, Carlos Burone daba cuenta de que ya hacía mucho tiempo que el sistema estaba completamente desgastado y que el éxito que había alcanzado en términos económicos nunca había sido tal en materia de calidad cinematográfica.

“Entre 1940 y 1943 se rodaron alrededor de doscientas películas con un promedio de cincuenta títulos por año y de todo ello únicamente merece registrarse un solo film, “La Guerra Gaucha” de Lucas Demare y unos pocos fragmentos de algún film de Soffici o Saslavsky. Hace años que la crítica debía haber puesto punto final a esa labor desesperada. Ante el ejemplo de cada uno de sus films, era su deber dejar sentado en forma precisa que Amadori carece de talento cinematográfico y que difícilmente podrá llegar a filmar unos cuantos metros de buen cine. 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”.

Hay una apelación fuerte a la responsabilidad que tienen los hombres que entienden el campo para aportar sus saberes en dirección de lograr resultados óptimos más para el arte que para la industria, viéndolo como dos campos absolutamente dísimiles y sin conexión.

El problema también estaba en definir realmente quiénes eran los entendidos en el campo y no que se generaran abusos de poder en estos espacios. Evidentemente, el cine de los grandes estudios no sólo dejó su estancamiento, su caída, la merma de la producción y de la calidad de la industria cinematográfica sino que con el ascenso del peronismo se vio ampliada la falta de organización y de políticas que apuntaran a difuminar las diferencias entre los que poseían los grandes recursos y los que no, para filmar en nuestro país.

Asimismo lo que podíamos presenciar era que, teniendo o no las herramientas económicas, el resultado era la falta de preocupación por la calidad y el interés por la producción en cantidad. Esto tampoco pudo ser reencauzado totalmente hasta unos años más tarde.

En este sentido, un reconocido crítico de artes –pasó por la crítica de cine, de teatro, de literatura, pintura, por la enseñanza- como Edmundo Eichelbaum, confirmaba en la edición de *Gente de cine* de octubre de 1955 que no se veían grandes transformaciones:

“Es el mismo criterio antiguo, el cine argentino todavía no tiene nada que decir y solamente se adapta a los gustos del público, aunque con retraso y sin satisfacerlos ampliamente. Esta primera etapa de éxito económico y de difusión popular del cine argentino, sirvió así para crear una casta de “entendidos” que supo dar la tónica que le convenía no sólo a la producción cinematográfica, sino también a la publicidad y a la prensa. De esta manera, 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”.

Con la utilización de la palabra “manejos” se entiende que la existencia de una gran casta burocrática y de criterios opuestos a la revitalización artística del ámbito del cine.

En su libro *Cine y Peronismo*, Clara Kriger plantea que la historiografía clásica sobre cine, impulsada seriamente por Domingo di Núbila y su *Historia del cine argentino* (1959), ve en la caída del Studio System y el contexto dejado por la Segunda Guerra Mundial, el fracaso del proyecto industrial cinematográfico y no su posibilidad de reconversión con otras

características. La transformación que modificaría para siempre la industria del cine comenzó a asomar por esos años frente a un estado que no advertía la necesidad de implementar políticas singulares y diferentes a las que aplicaba en otros sectores industriales, todas basadas en medidas de protección, créditos blandos y subsidios. Como se observó, las medidas influían en el crecimiento de la producción, pero no lograban consolidar un polo industrial.⁴⁷ En este sentido, en los inicios de la década de 1960 se observa la búsqueda por esta reconversión. La organización verticalista de los estudios estaba totalmente concluida y reemplazada por los intentos de adquirir más horizontalidad y colaboración entre los nuevos directores. De esta manera, creció el rechazo por el cine anterior para reivindicar los esfuerzos por construir nuevos horizontes para el cine.

En una nota sobre la película “Plaza Huincul”, en *Tiempo de Cine*, Mabel Itzcovich⁴⁸ destrozaba al mismo director que Burone había “salvado” unos cuantos años antes, Lucas Demare, sosteniendo que su “*cine físico*, hecho exclusivamente de palabras fuertes, y numerosos extras, comienza por suerte a pertenecer al pasado”, y que con este film lo único que hace es “articular una deshilvanada historia en la que muchas cosas nos hablan de un viejo cine argentino, de aquél que no sabía manejar conflictos, ni trazar los rastros psicológicos de sus personajes, ni observar, ni diferenciar a los hombres de la masa”.

Como mencionaba Torre Nilsson, en esta época comienza a destacarse la diferencia entre el cine antiguo como absolutamente comercial y de entretenimiento en comparación con este nuevo cine de expresión, “intelectual”. O sea que este cine no sólo es mejor por contraposición con su antecesor sino que es mejor en sí mismo porque por primera vez tiene “algo para decir”. Por ejemplo, Víctor Iturralde, en *Tiempo de Cine* sintetizaba los aspectos narrativos y técnicos de la película “Los de la mesa 10” y luego de elogiarlos por su solidez, cerraba la nota diciendo que con este caso, el director, Simón Feldman “Demuestra, por fin, que es posible dar al público un cine cuyo nivel intelectual supera ampliamente el promedio habitual en la pantalla nacional”.

Uno de los elementos de este cine intelectual era el carácter testimonial de alguna de sus obras. Hubo una serie de películas de género documental y varias ficciones que se proponían dar cuenta de fenómenos que se originaban en el acontecer social, no sólo de historias fantásticas, o de personajes de novelas y comedias. Eran guiones basados en realidades cotidianas, muy propias del país, contemporáneas. Entre los títulos más renombrados se encontraban: “Shunko” (Lautaro Murúa, 1960); “Tiré Dié” (Fernando Birri, 1960); “Alias

⁴⁷ Kriger, Clara: *Cine y peronismo. El estado en escena*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2009.

⁴⁸ *Tiempo de Cine*, septiembre 1960, año 1, n° 2.

Gardelito” (Lautaro Murúa, 1961); “Los Inundados” (Fernando Birri, 1962); “Río Abajo” (Enrique Dawi, 1960).

Uno de los aspectos que se repetía mucho en la crítica del momento era la necesidad de apostar por estas propuestas, más allá de si había conformidad o no con los resultados finales de las obras. Es decir, una crítica podía terminar juzgando a la película como un producto que no alcanzaba la calidad necesaria o al que todavía le faltaban muchas cosas para ajustarse a las categorías de un buen film; pero lo que podía darse por sentado es que se tenían muchas expectativas y muy poco prejuicio con las filmaciones y con los propios directores.

Por ejemplo, en una nota de *Cinecrítica*, Mabel Itzcovich resaltaba el valor testimonial que tuvo “Alias Gardelito” para nuestro cine y destacaba como “auténticos” a los personajes gracias a la performance de los actores, aduciendo que era uno de los elementos sin “altibajos”.

En el número de noviembre/diciembre de 1960 de la misma revista, Víctor Iturralde Rúa hacía un tremendo esfuerzo por demostrar que, a pesar de todas las cosas que le faltaban y que estaban incorrectas en “Shunko” (errores narrativos, de sonido, de interpretación), no se podía acusar al director ya que su iniciativa “es de por sí obligatoria de felicitar”. Esto es así porque Lautaro Murúa, el realizador del film, se empeñaba en mostrar un aspecto de la vida real de un pequeño pueblo que podía ocurrir o ser representativo de muchos lugares del país en los que se vivían situaciones de pobreza, analfabetismo como se ilustraba en la película. Además, había una intencionalidad explícita en ver qué otras obras iba a presentar un director nuevo como este. Con lo cual el crítico afirmaba:

“Anticipar la obra de un director a partir de su primer film es improcedente y apresurado. Y comentar una película en sí, teniendo en cuenta que se trata de la primera de un realizador, puede participar de la misma actitud. No obstante, conviene determinar cuál ha sido el resultado de la empresa, conviene aventurar un juicio. [...] Así, esta primera manifestación de Lautaro Murúa nos obliga a atender a sus próximas películas, presintiendo en ellas un oficio más firme, una superación de los errores obviabiles de *Shunko*, un director responsable y sereno”.

Este visionado de los films sin prejuicios a la vista es lo que Salvador Sammaritano denominaba como “amplia carta de crédito” en una crítica sobre “El crack”, de Martínez Suárez, estrenada en agosto de 1960. Así es que en su nota para *Tiempo de Cine*, escribía: “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”.

Este mismo énfasis ponía con la película “Río Abajo” de Enrique Dawi. Sammaritano realizaba una exhaustiva observación sobre todos los planos del film, desde el técnico hasta el político y, en ella, anotaba tantos méritos como “infortunios”. Aún así, trataba de terminar con algo parecido a una moraleja, que podía ser considerada un poco optimista.

“De todos modos, *Río Abajo* trae un nuevo matiz a nuestro cine y pese a su traspié ideológico significa mucha valentía comenzar la carrera de realizador con un film, que, por su género, el documental, está condenado a una inevitable debilidad comercial, con toda la secuela de hostilidad que esto supone en los medios donde el cine es, ante todo un medio de ganar dinero”.

Evidentemente, había una intención de rescatar ciertos valores. En la crítica ya había eco de la “debilidad comercial”. El periodismo cinematográfico de los grandes estudios centraba su foco sobre la capacidad de una película para llenar una sala y su valor comercial, antes que el artístico. Incluso, por eso, esta nueva crítica podía permitirse opinar sobre films que podían no estar dentro del circuito de exhibición regular, como fue el caso de muchos documentales. En la misma edición, pero ya un poco más duro con los errores de aspecto técnico, se posicionaba Roberto Raschella contra Fernando Birri en el caso de *Tiré Dié*.

“Birri trabaja ya dentro de una realidad artística concentrada; concentrada en el tiempo, en el carácter típico de los testimonios de los habitantes del barrio y-lo fundamental- por los límites preconcebidos de la realidad material que, sin embargo, se ligan por su naturaleza a la realidad del país, concentrándola, a través de la peculiar estructura del film. *Tiré Dié* transporta a fojas uno al cine nacional. Obliga, de aquí en adelante, a reverenciar la virtud de la realidad; es punto de partida, sin dejar de ser punto de llegada. Constituye un signo del apremio por expresarse que las jóvenes generaciones argentinas tienen, a pesar de la técnica, pero en vilo de un contenido desbordante y de un encauzamiento de formas nuevas”.

Parte del cine considerado testimonial, o sobre la realidad social estaba ligado a la experiencia del cortometraje. En una nota dedicada exclusivamente a este tipo de películas, Horacio Verbitsky⁴⁹ escribía que hasta el momento no conformaban un movimiento sino simplemente personas que hacían películas cortas. Sí era cierto que como no se posicionaban dentro del circuito de explotación comercial estaban libres de las presiones económicas, pero eso también los mantenía alejados del público y de las cuestiones que pasaban en lo concreto de la vida cotidiana. Por eso muchos de estos films padecían de un alto grado de abstracción. En conexión con las expectativas sobre

⁴⁹ Verbitsky, Horacio: “Para una reubicación del cortometraje argentino” en *Tiempo de Cine*, julio 1963, nº 14 y 15, año 3.

los nuevos directores, el periodista esperaba que en adelante pudiera consolidarse un cine del corto que tuviera más relación con la comunidad, más que nada a partir de la exhibición en el circuito regular, a la que todos tenían alcance.

3.7 Los realizadores en la mira

Las revistas cinematográficas del momento no sólo se componían de críticas de estrenos locales, extranjeros o clásicos de otras épocas, sino que también era muy común encontrar en ellas análisis y estudios más similares ligados al estilo académico que a un texto periodístico. Antes se tomaba al hecho cinematográfico como un elemento más de la sección de espectáculos o de ese ambiente y, luego, se empezó a ver como un suceso cruzado por múltiples facetas: lo *económico*, lo *político*, lo *cultural*. Es decir, la película en sí misma podía ser importante desde el plano cultural y, tal vez desde lo social en cuanto a un determinado mensaje a transmitir. Había otras aristas que intervenían debido a los elementos intrínsecos a su carácter industrial: las relaciones de producción, las condiciones institucionales, la existencia o ausencia de censura, de legislación acorde a la materia. Este tipo de cosas implicaban que el cine comportaba una gran cantidad de vínculos que excedían al material proyectado en la pantalla.

Los textos eran extensos, con exposición de una gran cantidad de elementos, incluso fuentes de diversos ámbitos, sin intención de estar dirigidos a un espectador común (de hecho casi todas las publicaciones tenían un contrato de lectura más acorde a los cinéfilos).

Por ejemplo, notas como “Algunas conclusiones sobre aspectos económicos de la industria cinematográfica nacional”⁵⁰, en la que Jorge Garber hablaba sobre la estructura económica en que se desarrollan las relaciones de producción de nuestro país, donde las obras cinematográficas son una mercancía más; un artículo escrito en *Cinecrítica* por Alberto Ciria y Jorge M. Lopez, titulado “Corrientes ideológicas del cine argentino (1955-1961)”, desarrollaba en detalle el proceso y las características de la experiencia de cada director considerado importante en el cine de los últimos años. Algunos eran “felicitados” como Lautaro Murúa, con el que se llega al resultado de que su evolución había sido “positiva”. Pero otros eran denostados por su falta de originalidad o autonomía (término controvertido y muy utilizado en ese momento como una bandera de la “nueva ola”), como Fernando Ayala:

⁵⁰ En *Cinecrítica*, agosto/septiembre 1961, n°6, año 2.

“¿Existe Fernando Ayala? (La obra de Ayala –a quien ciertos críticos destacan como la segunda figura del séptimo arte local (después de Torre Nilsson)- permite reflexionar sobre la personalidad del creador cinematográfico. En resumen, nos parece que Ayala, como creador, no existe, pues se ha limitado en su obra conocida a adaptarse a la idiosincrasia del libretista de turno (Rodolfo Taboada para Ayer fue primavera; Adolfo Jasca-Sergio Leonardo para Los tallos amargos; David Viñas para El Jefe y El candidato...”).

Lo que comenzaba a ocurrir es que luego de un cierto número de películas, algunos críticos se despojaban de sus buenas intenciones frente a los nuevos proyectos y directores en los que tantas esperanzas y optimismo habían depositado. Es por eso que se pueden observar posturas que elaboraban análisis detallados sobre los errores, las fallas de todo aspecto, que se presentaban en cada film estrenado.

Entonces podemos ver que a algunos directores se les acababa la “carta de crédito” que se les había otorgado. Esto es bastante ambiguo ya que en el mismo número de una revista podían coexistir estas dos posiciones. Los críticos que optaban por no prejuzgar, por esperar al segundo o tercer proyecto de un realizador y los que ya podían sacar conclusiones acabadas sobre los mismos. Es el caso de Víctor Iturralde Rúa que publicó en *Tiempo de Cine*, en el número de septiembre 1960, una crítica sobre “La Patota”, donde prácticamente destruía al director:

“Que el autor jamás piso un inquilinato, o un colegio nocturno, o la ciudad de Buenos Aires de noche; que jamás se enteró de cuál es la música que se oye en esta ciudad, de cómo son las “barras”, de que en Buenos Aires se habla diciendo *vos y ché*: jamás tuvo conciencia de cómo se escribe un relato cinematográfico...”.

No conforme con argumentar todos los despropósitos que había llevado a cabo la película, terminaba su nota diciendo que “con todo ese dinero pudo haberse concretado la creación de la escuela de cine experimental”. Es decir, no sólo exponía todo lo malo que conllevaba el film sino que, al no encontrarle utilidad bajo ningún punto de vista, no consideraba que se estuvieran organizando bien las cosas en la industria como para que un producto así termine saliendo al mercado e impida la realización de emprendimientos ampliamente superadores. También es cierto que el director de “La Patota” fue Daniel Tinayre, hijo pródigo del modelo comercial antes que el del nuevo sistema cinematográfico que se estaba gestando y con participaciones de actrices símbolo del viejo Star System como Mirtha Legrand. Estos elementos seguían conviviendo en medio de los vientos de cambio, no todo era *Generación del 60*.

Entonces se puede descubrir en la superficie de los textos de las publicaciones cinematográficas, una suerte de indefinición, no una tendencia certera ni absoluta sobre cómo tomar a estas nuevas corrientes. A pesar de que en un primer momento se había generado la actitud de poner un título o una categoría a aquellos elementos coherentes, unidos por objetivos similares, y en línea con modos de pensar de los realizadores, que daba como resultado una “nueva ola”; lo cierto es que en la práctica hubo momentos en los que se acudió a esta representación y, otros, donde lo que reinaba era la dispersión o la toma de cada caso individual para dictar la sentencia del observador. Sobre todo porque no había un eje fijo y homogéneo al que se alinearan todos los realizadores, cada uno se sentía en la libertad de hacer lo que quisiera.

Es así que se generaba como una línea de transición entre el gran modelo del pasado en que reinó el sistema de estudios y el que iba a venir a continuación. En este último nada estaba lo suficientemente claro como para advertir si se estaba originando un movimiento que marcaría las cosas para siempre.

Agustín Mahieu realizaba un minucioso análisis de la película “Un guapo del 900” para *Tiempo de Cine*. En la misma incorporaba comentarios sobre la estructura dramática, la óptica del director, la temática histórica y realista del argumento, ahondando en parte de los problemas en los que estaba inmersa la disciplina de la crítica:

“La crítica no ha sido en general favorable a estos últimos films de Torre Nilsson, así como fue ditirámica en los primeros. Al advertir un proceso de maduración estilística no es justo olvidar un proceso menos visible pero evidente: la depuración de ciertas líneas esenciales y un ahondamiento más directo y austero en la realidad. Y ello parece más importante que descubrir algunas contradicciones u ocasionales barroquismos formales”.

Lo que se veía era que los críticos tenían una imagen difusa de los realizadores, incluso los realizadores sobre sí mismos también. Rodolfo Kuhn, definiría esta representación con su película de 1962 “Los jóvenes viejos”. En esta frase se encerraba la idea de que estaban en medio de una etapa de transición entre un modelo y otro y, es por eso que ni ellos ni sus jueces pueden tener esquema fijo, identificable, al cual adherirse para evaluar su objeto de estudio, que eran tanto los films como sus creadores.

Los nuevos realizadores querían despegarse del modelo reinante hasta entonces, buscando un nuevo formato cinematográfico. Completaban esta iniciativa con la formación a través de la lectura de textos teóricos y revistas extranjeras. El problema era que, también, algunos de

ellos se capacitaban de esta manera pero no abandonaban del todo el complejo industrialista que se había iniciado en la década del 30.⁵¹

3.8 Ley, instituto y premios

En medio de esta sensación y de esta realidad de transición que se vivía, los protagonistas de la cotidianeidad de nuestro cine, se dirimían entre sus intentos de organizar ámbitos de capacitación para realizadores, para críticos, festivales para mostrar su producción tanto a nivel local como internacional.

En 1957 nació el Fondo Nacional de las Artes. El mismo apoyó la realización de cortometrajes a través de festivales y créditos, compra de películas y premios. Ese mismo año, mediante decreto ley 62/57 se creó el Instituto Nacional de Cinematografía (INC), que inició una política de apoyo a la producción independiente posibilitando que se estrenaran 39 películas nacionales. Se promovió la filmación de cortometrajes, por eso se pudieron lanzar en gran cantidad entre 1959 y 1962⁵². Pero no todo era tan positivo para los hombres de cine. Estos filmes no se exhibían comercialmente, debido a que no se implementó para ellos una cuota de pantalla y la organización del sistema de premios y calificaciones dejaba mucho que desear.

A su vez, se enfrentaban con los clásicos frenos del establishment y los abusos de poder en los que predominaba la falta de competencia, de saberes específicos, que tantos habían adquirido en estos años. En este contexto, surgió un debate sobre el otorgamiento de premios y créditos a películas que estaban alejadas de la opinión de la crítica.

Bajo el título “La conspiración del silencio”, en *Tiempo de Cine* se hacía una crónica que apuntaba con nombre y apellido a los responsables de que los premios a la producción nacional de 1960 no hubiesen caído en buenas manos o que se hayan suscitado injusticias con films que, según el consenso más amplio de la crítica, merecían mucho más esa distinción.

“El jurado, salvo dos o tres honrosísimas excepciones, estuvo integrado como siempre por personas absolutamente faltas de la versación cinematográfica mínima para juzgar un film. Los pocos que representaban a sectores de la producción eran resentidos o caducos.

⁵¹ España, Claudio: “Modernización y Censura 1961-1966”, en España, Claudio (dir.) *Cine Argentino Industria y Clasicismo 1933-1956*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000. Vol. II.

⁵² Perelman, Pablo y Seivach, Paulina: “La industria cinematográfica en la Argentina: Entre los límites del mercado y el fomento estatal”. CEDEM, Centro de Estudios para el Desarrollo Económico Metropolitano, Secretaría de Desarrollo Económico, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2005.
http://estatico.buenosaires.gov.ar/areas/hacienda/sis_estadistico/ind_cine_arg2.pdf

No puede el cine argentino seguir en manos de ignorantes en la materia (Taurel) o de resentidos y fracasados (Enrique Telémaco Susini)".⁵³

Cinecrítica apoyaba también este rechazo al INC y tildaba de “vergonzoso escándalo” al otorgamiento de premios en una vereda totalmente opuesta a los esfuerzos del movimiento de la crítica que con la realización del III Festival de Mar del Plata adquiriría la reputación internacional “por ser el que se preocupa más por la discusión estética que por las estrellitas que pretenden pasar por divas”.⁵⁴ A su vez, los nuevos productores no podían sostener las películas filmadas por los nuevos realizadores que eran bloqueadas por los grupos dominantes. El INC no defendió estas producciones, ni siquiera la puesta en práctica de la ley. De hecho en febrero de 1962, los exhibidores apelaron al cierre total de las salas para exigir una rebaja en el precio de las localidades⁵⁵, dado que el público había menguado por la competencia surgida con la aparición de la televisión. La disminución pretendida podía ser realizada, según estos sectores, a través de la eliminación de ciertos impuestos, como los que iban a parar al Fondo de Fomento. Claramente esto iba en detrimento de la producción ya que se verían beneficiados los exhibidores con la exención y, serían mermados los recursos de dinero disponibles para la filmación de nuevas obras.

Además, esto les daba la razón a los críticos y directores que decían que no había movimientos visibles por la puesta en práctica de la ley. La exhibición consideraba que se estaba atentando a la libre empresa y que, siendo obligada a la cuota de pantalla para el cine nacional sus ganancias serían notoriamente menores frente a la potencial recaudación por películas extranjeras. El decreto ley 62/57, convalidado por el gobierno de Frondizi en 1958 extendió al cine los derechos de libre expresión que la Constitución asegura a la prensa, fijó régimen de obligatoriedad de exhibición, creó un sistema de subsidios y protección de acuerdo a la calidad de las películas y dio lugar a la constitución del, posteriormente vilipendiado, Instituto Nacional de Cinematografía.

Esta declaración de “atentado a la libertad de empresa” que emiten los exhibidores es tomada por Salvador Sammaritano en un fuerte editorial en el segundo número de *Tiempo de Cine* para apelar al estado y a las instituciones correspondientes.

“En lugar de explicarle a los empresarios que una ley obliga a todos y quien no la cumple debe ser castigado, se les comienza a temer. El Instituto envía bodrios a festivales

⁵³ Enrique Telémaco Susini había sido uno de los integrantes del grupo que llevó a cabo la primera transmisión radial y además, uno de los fundadores de la productora Lunitón.

⁵⁴ *Cinecrítica*. diciembre 1961, n° 7, año 2.

⁵⁵ España, Claudio: “El desarrollismo y el silencio peronista (1961-1966)”, en España, Claudio (dir.) *Cine Argentino Industria y Clasicismo 1933-1956*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000. Vol. II.

extranjeros, jurados sin la menor idea de lo que es el cine, premia películas con criterios aparentemente sin sentido, produce una película y luego la oculta por temor”.⁵⁶

Tres ejemplares después, el pedido de colaboración hacia las autoridades es más claro y expreso:

“A riesgo de pecar de ingenuos, propondríamos un simple plan de acción: los poderes públicos deberían colocar al frente a personas reconocidamente honestas, capacitadas para la función –tan compleja y tan delicada–, de supervisar una cinematografía y todos sus concomitantes (exhibición, calificación, premios) y, absolutamente *independientes* ante toda clase de presiones espúreas. Parece sencillo para quienes no conozcan las interioridades del engranaje. Es muy triste –y grave en el país– que no lo sea. 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”.⁵⁷

El título que llevó este editorial de febrero de 1961 es bien significativo por varios elementos: “Noche y Niebla” es el nombre de un documental de Alain Resnais realizado en 1955 a partir de material cinematográfico y fotográfico incautado a los nazis, mostrando las políticas de exterminio sistemático puesto en marcha por el Tercer Reich. El título “Nuit et Brouillard” (Noche y niebla) hace referencia al Decreto Nacht und Nebel del 7 de diciembre, firmado por el mariscal Wilhelm Keitel que aplicaba metodologías de desaparición de personas, y prisioneros de guerra y su posible asesinato posterior. No es un dato menor que se haya tomado un film de Alain Resnais, una de las principales figuras de la nouvelle vague. El staff de *Tiempo de Cine* estaba muy ligado a esta ola francesa y la utilización de este título puede leerse como una metáfora. Por supuesto no se puede comparar los eventos históricos de los que estamos hablando pero, sin duda, el equipo de la revista quería graficar el estado de la cuestión como si las políticas que se estaban tomando (o las que no, por omisión) fueran un exterminio del cine local.

Una de las mayores “reivindicaciones” que buscaban los críticos (además del cumplimiento de la ley vigente) era poder reunir los talentos que se engendraban en la sociedad, ya sea en los cineclubes o donde se los encontrara, para ser las nuevas caras de la industria. Es decir que la estructura que le daba sostén al cine pudiera ser generada y desarrollada por gente capacitada para esta tarea. Se buscaba que fuera gente enfocada en una teoría y una práctica acordes más que en la búsqueda del lucro en sí misma con la carta siempre infalible de la

⁵⁶ “Crisis 1960” en *Tiempo de Cine*, septiembre 1960, n° 2, Año 1.

⁵⁷ “Noche y Niebla” en *Tiempo de Cine*, febrero/marzo 1961, n° 5, año 2.

participación del star system. Había jóvenes que querían ser los futuros realizadores pero muchos también deseaban entender mejor los estrenos y, más en profundidad, qué es el cine. En marzo de 1951, en el primer número con el que salía a la calle, la revista *Gente de Cine*, Vair publicaba un editorial donde depositaba las esperanzas del futuro del cine en los cineclubistas, con el título: “Misión de un cine-club: mejorar el séptimo arte”. Además alertaba sobre la urgencia de un organismo que pudiera contemplar esta necesidad y tuviera la capacidad de transformarla en un hecho concreto, para acabar con la decadencia en la que estaba inmerso el cine argentino.

“No existe entre nosotros una institución seria, metódica, especializada que capacite la formación de nuevos cuadros de realizadores. Creo que una de las misiones de un Cine-Club es esa: la de formar. Por tanto, urge la creación de cursillos, seminarios, etc. dado su carácter independiente y ajeno a todo dogmatismo escolástico, es el medio más apropiado para la capacitación de gente nueva. Para que por fin, hagan cine quienes presenten pruebas irrecuperables de su idoneidad, de sus aptitudes, y no aquellos que muestren esquelitas de *amigos o influyentes*”.

A la luz de la discusión por la sanción de la ley de cine en 1957, *Gente de Cine* se pronunciaba muy a favor de su implementación, continuando con la oposición que hacían unos años antes sobre las designaciones de “amigos o influyentes” en la década peronista: “Los amigos de Apold, que tenían dinero y apoyo del todopoderoso Secretario de Prensa, manejaban tranquilamente la mayor parte del material virgen disponible en la Argentina. Así operaban Mentasti, Amadori, etc”.

Además, consideraban como uno de los mayores logros de la ley, la prohibición de la censura sobre ciertos contenidos de los films, práctica que se había dado sistemáticamente hasta ahora: “el 22º califica como delito la censura o mutilación de una obra filmica y establece la correspondiente penalidad para quien la practique. Esto era imprescindible y constituye un honroso galardón para quien lo ha legislado”.⁵⁸

Unos años más tarde, en *Cinecrítica*, en diciembre 1961, Tomás Eloy Martínez también intentaba revisar la historia del cine argentino reciente, pero con toda la intencionalidad de señalar un renacimiento en el mismo. Es así que titulaba su nota “El cine argentino: un fenómeno nuevo”. Aquí reflexionaba sobre la conciencia del momento sobre la necesidad de generar cambios, de una preocupación no sólo estética o intelectual sino política para rearmar el camino que el cine debía transitar. ¿Por qué se estaba instalando este problema?

⁵⁸ “Régimen de sensatez para el moribundo cine argentino” en *Gente de Cine*, marzo 1957, nº 44.

En comparación a la solidez de los trusts productores y la inexistencia de un frente intelectual que pudiera combatirlos en los '40⁵⁹, ahora había nuevos directores inspirados por su concurrencia al cineclub, por su formación literaria, plástica, sociológica.

“Era casi predecible que hacia el 43 esas premisas iban a derivar en la persecución de un internacionalismo temático, en apelaciones a la novelística francesa del siglo XX, en la reducción del cine al espectáculo liso y llano”.

Luego del peronismo, quedó una casta burocrática con poca experiencia en la materia:

“La aplicación del aparato legal fue cedida a los elementos más regresivos de la industria o a gente sin idoneidad, comprometida con la política libreempresista de Aramburu y Frondizi, pero por otra parte existía la probabilidad de establecer un frente común de lucha contra los trusts y las argucias oficiales, hacerse fuerte dentro de ese frente y empezar a experimentar con un lenguaje nuevo y contenidos ideológicos más revulsivos. En semejante proceso, el apoyo de una crítica más evolucionada y más específicamente cinematográfica (con la que no se había contado hasta el 56) puede entenderse como decisivo”.

Este era entonces el imperativo de una cinematografía acorde al contexto que se estaba viviendo y en contraposición a todo lo que había venido ocurriendo en el cine argentino.

La búsqueda de jóvenes realizadores con las competencias suficientes para aportar el giro que el cine necesitaba era cada vez mayor. A su vez, debían convivir con la gran admiración y fuente de permanente comparación que significaban las cinematografías extranjeras.

3.9 Influencia de la cinematografía extranjera

Homero Alsina Thevenet, un gran crítico uruguayo que trabajó durante muchos años en nuestro país, reflexionaba en *Tiempo de Cine* sobre la Nouvelle Vague. Sus pensamientos acerca de esta corriente francesa podían ser asimilados con lo que se había dicho aquí apenas empezó a hablarse de la “Generación del 60 en Argentina”: “Como escuela o movimiento no existe, y los factores comunes entre su veintena de realizadores son apenas exteriores: trabajan en Francia, son jóvenes, son rebeldes contra el cine que hacen sus mayores, varios de ellos han sido críticos”.⁶⁰

⁵⁹ O que pudiera combatir la censura a ciertos temas o contenidos sociales. Había listas negras y el gobierno de Perón, a través de Apold otorgaba subsidios y créditos pero, en muchos films se veía reflejado que habían sido otorgados a cambio de que apareciera en la pantalla la propaganda oficial.

⁶⁰ Alsina Thevenet, Homero: “Algunas dudas sobre la Nouvelle Vague” en *Tiempo de Cine*, Octubre 1960, nº 3, año 1.

Asimismo se da el cruce entre la crítica de afuera y la autóctona sobre lo que ocurría en la industria local. En la misma revista, pero en su ejemplar de diciembre de 1962, Domingo di Núbila mencionaba los “rezongos europeos” acerca de las películas de los nuevos directores que habían comenzado su labor entre fines de los 50 e inicios de los 60, bajo el título: “¿Estancamiento de la nueva ola argentina?”:

“Un sector mayoritario de la crítica europea ha escrito a lo largo de 1962 que continúa sin sentir lo argentino en los films que les hemos mostrado durante el año. Excepciones han sido las obras iniciales de Kuhn y Birri, a las que un reciente comentario del “Times” de Londres, menciona junto con las mejores de Torre Nilsson como “signos precursores de un movimiento artístico” y como “críticas de la sociedad moderna a través de la comedia o el drama””.

Luego, agregaba que, la crítica extranjera no sólo no estaba errada sino que este problema se hacía visible con la caída en la concurrencia del público a las salas, y que la crítica propia no debía estimular esta situación:

“Nuestros jóvenes cineastas no deben engañarse con los elogios tributados a meritorias películas suyas de los últimos años. Si ellos atenuaron defectos, fue para estimular la evolución que promovían en un medio anquilosado pero no para establecer consagraciones definitivas.”

En este mismo número de la revista, se intercalaba una extensa entrevista a Manuel Antín, realizador chaqueño (actualmente director de la Universidad del Cine y del INCAA durante la gestión de Raúl Alfonsín), que daba su opinión sobre una gran cantidad de temáticas inherentes al campo cinematográfico, entre ellas esta ligazón con lo internacional:

“El caso de *Los Inundados* es muy simple: el film de Birri es neorrealista (yo creo que el neorrealismo es una etapa superada del cine) del corte de los films italianos de hace diez años, con lo cual puede explicarse la satisfacción de la crítica italiana, al ver que un *subdesarrollado sudamericano* es capaz de hacer el cine que ellos han promovido en todo el mundo. Creo que, puesto que el cine argentino hasta hoy no ha tenido una divulgación internacional y hoy empieza a tenerla, bueno es que se sigan las corrientes actuales que están logrando esta difusión y no las anteriores que de ningún modo la tuvieron”.⁶¹

Asimismo, una de las cuestiones centrales que se trataron en este reportaje fue la postura de Antín, en sintonía con lo que venimos intentando de marcar en este trabajo, que es el concepto de *engranaje* de los sectores de la industria cinematográfica. Y también es aquí muy relevante el enfoque sobre el carácter de negocio que tiene el cine y no sólo su estado en cuanto arte.

⁶¹ Moggi, Franco: “Reportaje a Manuel Antín” en *Tiempo de Cine*, diciembre 1962, nº 12, año 3.

El director mencionaba en esta nota que la división del trabajo entre realización y producción es necesaria. Es decir, para él los productores son la cara de lo mercantil, los encargados de conseguir los recursos para que se pueda llevar a cabo la idea del guionista y del director. Estos últimos entonces son los responsables de la faceta artística del film. De esa manera, las cosas podían funcionar. Es por eso que no creía que los autodenominados *independientes* pudieran traspasar este contexto en el que había surgido la Generación del 60. (Aunque muchos críticos e integrantes de la industria del momento lo consideraban parte de este grupo). Estos hombres trataban de unir producción y realización en una sola instancia: “son esfuerzos muy meritorios pero aislados, que no constituyen una solución de fondo para el problema comercial del cine argentino”.

3.10 Críticos protagonistas

A través de las reflexiones al interior de las críticas, artículos especiales, los críticos comenzaron a realizar a presentarse en las publicaciones o a dar a conocer mejor sus propias actividades, como participantes claves de la misma industria sobre la que escribían.

La revista *Gente de Cine* tenía una pequeña sección denominada “Por los cine-clubes” en la que se detallaban noticias de este ambiente, actividades especiales, surgimientos de nuevos cineclubes. Por ejemplo, en abril de 1955 se constituye la Federación Argentina de Cine Clubes. En la edición de ese mes, entonces, se anunció este hecho concreto y quiénes serían los integrantes de su Consejo Directivo (Carlos Burone -Gente de Cine de Buenos Aires-, César Cortelezzi -Cine Club de Eva Perón-, y Alberto Nicoli -Cine Club Santa Fe-). Luego, se daban a conocer los ciclos vigentes de algunos cineclubes, como el que había dado origen a esta revista “Cine de Hoy (pre-estrenos), Cine de Archivo (primitivos y grandes clásicos de la época muda), Cine Documental y de Vanguardia (films documentales, experimentales, de arte, etc.), Cine de Revisión (obras maestras de la época sonora) y Cine Maldito (films de limitada circulación comercial)”.

Algunos, incluso, combinaban diferentes campos como la fotografía y el cine. Era el caso del Foto Cine Club de Bahía Blanca que realizaba un acto mensual de divulgación teórica del cine con la colaboración de diversas personalidades del ambiente. El plan de ese año incluía la presencia de Víctor Iturralde, Roland, Edmundo Eichelbaum y Leopoldo Torre Nilsson, entre otros.

De esta manera, los asistentes a estos reductos y, futuros miembros de la nueva crítica, se empezaban a hacer un poco más “visibles” en las páginas de las propias publicaciones, como actores intrínsecos del complejo por el que funcionaba la industria.

Uno de los mayores referentes de esta transición entre la crítica de los inicios y la “nueva” crítica es Raimundo Calcagno. Como vimos en el capítulo anterior, Calki era el periodista que, mientras todas las revistas de cine mostraban las fotos de las grandes figuras y contaban intimidades de sus vidas para la comidilla de los cholulos, él intentaba impregnar sus reseñas con aspectos que sólo en los ‘60 serían mucho más evidentes. Estos son: la discusión teórica por sobre la ilimitada adjetivación, el énfasis en los realizadores más que en las estrellas o las productoras, la estructura de crítica reemplazando a la vieja reseña, entre tantas otras cosas.

Con su espíritu combativo, Calki ponía sobre el tapete las rispídicos que se evidenciaban en una industria que no tenía del todo claro su propio devenir. Una de las causas de este problema era que la generación de nuevos críticos se había dado al interior de los cineclubes y, que ese mismo espacio había sido originador de los nuevos realizadores. Por otro lado, había directores que se volvían críticos y viceversa. Así que esto era lo que, a menudo, despertaba ciertas confusiones, al interior del ambiente mismo, sobre cómo desenvolverse en la rutina diaria del quehacer individual.

En octubre de 1960, Salvador Sammaritano y J. A. Mahieu entrevistaron a Leopoldo Torre Nilsson para el primer ejemplar de *Tiempo de Cine*:

“- ¿Podríamos saber su opinión sobre la reacción desfavorable de cierto sector de la crítica sobre sus dos últimas películas?

- ...Una de las razones podría ser, aunque es feo decirlo, el movimiento anticrítico que hubo entre un grupo de gente que comenzó a objetar esa especie de apasionamiento que despiertan mis películas. Es decir hubo corrillos que decían: los críticos ven solamente películas de Torre Nilsson o los críticos están a sueldo de Torre Nilsson o los críticos están deslumbrados por esta cosa rara que después el público no entiende...

- Se habló de cierto snobismo crítico...

- Exacto. Incluso esa acción, actuó sobre esos críticos que habían elogiado mi obra y trataron de desvirtuar esos juicios dando a sus crónicas mayor severidad crítica. A un director que ya tiene una obra importante se lo juzga con más severidad que a uno que es en principio un descubrimiento”.

Esta confusión o dispersión que había dentro de los críticos, que ya tratamos en referencia a cómo tomaban cada proyecto de la denominada Generación del 60, se ejemplifica aquí con esta entrevista donde Torre Nilsson es admirado y venerado en un momento y, al otro se transforma en objeto de hostigamiento por parte de los críticos.

Lo que cambió es que el papel del crítico empezó a pensarse como perteneciente al propio sistema en el que estaban inscriptos todos los sectores. La interacción con los demás (directores, exhibidores, productores, distribuidores, equipos técnicos, actores) al interior de la industria se transformó y en ella los críticos cobraron mayor protagonismo.

El período que se extiende entre fines de los años '50 y mediados de los '60 comprendió movimientos y manifestaciones diferentes, ebulliciones en torno de lo cultural y, en el caso que nos ocupa, de lo cinematográfico. Al compás de las expresiones y deseos de un nuevo cine, con valores, de “contenido”, “serio”, empezó a crecer una crítica con las mismas pretensiones de autonomía, jerarquización en el espacio de las publicaciones y de la industria en general.

4. Los '40 y los '60: un balance crítico

4.1 Sobre la tarea del crítico

Hasta aquí hemos expuesto, a través de distintos ejemplos, cuáles fueron los modos en que el periodismo se ocupó de plasmar en sus páginas lo que iba sucediendo en la industria cinematográfica local.

Ahora vamos a intentar establecer las relaciones que se dieron al interior del mundo de la crítica con las huellas que recogían de las transformaciones de la industria en las publicaciones especializadas.

Luego de varias décadas de experimentación, a fines de los años '50, principios de los '60 comenzaba a descubrirse un panorama diferente al interior del periodismo cinematográfico. Había una amplia variedad de publicaciones especializadas y, cada una con un equipo, staffs de amantes del cine que se iniciaron con la experiencia de los cineclubes, en redacciones de periódicos, en la literatura o el teatro. Se generó un ambiente en el que unas revistas reconocían a las otras. Se trataba de un mecanismo de asociación, de legitimación que se iba dando también entre los críticos. Se asumían como portadores de un saber específico y de una tarea particular.

En un número de *Tiempo de Cine*, con el título de “Bibliográficas” se anunciaba la salida a la calle de *Cinecrítica*:

“La aparición de otra revista destinada a estudiar seriamente los problemas del cine es un hecho auspicioso, que se agrega a otros. Todos ellos demuestran que, a pesar del escepticismo de muchos que están dentro del “negocio” del cine, este posee entre nosotros fuerzas activas, capaces de canalizar sus más altas necesidades”.

En este fragmento podemos observar que se refieren a un escepticismo de ciertos miembros de la industria cinematográfica. En ese momento había una cantidad importante de críticos, de cinéfilos, de intelectuales que tenía grandes expectativas sobre el futuro del cine argentino de la mano del nuevo modelo de cine con la Generación del 60, con las nuevas olas y con las instancias como las revistas, los cineclubes, la creación de organismos e instituciones, entre otras cosas, y es esto lo que significan las “fuerzas activas”. Pero también había un sector que todavía seguía preso o afiliado al cine de los grandes estudios y no creía que de la mano de estos jóvenes directores se pudiera lograr un modelo tan exitoso comercialmente como el iniciado a fines de los años 30. Ambas actitudes y grupos convivían en la cotidianeidad del

cine pero las fuerzas que podían considerarse *negativas* (ligadas al cine de las grandes productoras) no ocupaban demasiado espacio en las páginas de estas publicaciones.

Muchos críticos que trabajaban sobre el nuevo cine no mantenían el mismo punto de vista para todas las películas de un director o para todas las que hacía el grupo de la nueva camada de realizadores. Aún con estas diferencias compartían el rechazo al viejo molde del Star/Studio System. Simplemente se criticaba desde lo que se estaba viviendo, de la situación in situ, no se encontraban en general voluntades manifiestas de volver al cine clásico. Al contrario, todo lo positivo que se hallaba del modo de producción imperante llevaba los rasgos de la diferencia absoluta con el cine anterior y es por eso que se publicaban tantas notas donde el cine del pasado reciente era objeto de desprecio. Uno de los elementos más negativos era el privilegio que se le daba dentro de la producción filmica a la obtención de ganancias por sobre la calidad artística. Todo lo que había sido filmado hasta ahora lleva el sello de lo errático, de lo malo, sobre todo lo correspondiente a la etapa del “cine de oro”. Lo que no se encontraban eran menciones al comportamiento propio de los críticos de ese período, es decir, no había autocrítica sobre las acciones de los “colegas”. Hasta entonces, las revistas del género se dedicaban a informar sobre la vida de las estrellas del celuloide o se orientaban al negocio de la exhibición. Luego, comenzó a evidenciarse una necesidad por acceder al fenómeno filmico como realización cultural desde los saberes del crítico como sujeto especializado.

Comenzó a vislumbrarse un panorama donde la crítica ampliaba su espacio de interpretación, una crítica más ambiciosa, más abarcadora que la que había existido hasta entonces. Y esto podía ocurrir por el grado de instrucción y la adquisición de conocimientos necesarios para poder lanzarse a esta pretensión.

En su estudio semiológico sobre los editoriales de la revista *Tiempo de Cine*, Ana Broitman señala que

“Si bien las publicaciones especializadas surgieron casi simultáneamente con el inicio de la producción filmica nacional, un recorrido por el devenir de estos medios proporciona claves para afirmar que hasta la década del '50 no existió nada que pudiera llamarse ‘crítica cinematográfica’. Si bien habitualmente esta construcción se utiliza para aludir a la reseña periodística que proporciona información sobre datos de la producción de un film y relata brevemente su argumento, matizándolo con alguna opinión, la tradición cultural de la crítica es la que encuentra en su objeto significados nuevos, produciendo un sistema que permite categorizar y establecer relaciones, yendo más allá del género informativo. Con la evidente influencia de revistas europeas, las publicaciones surgidas

en el seno de los cineclubes desarrollaron por primera vez una crítica sistemática y teórica”. (Broitman: 1997)⁶²

Uno de los grandes objetivos implícitos de la crítica que emergía de estas transformaciones era poder lograr un sistema que le diera a esta labor el lugar que, *según ellos*, merecía.

Ante la pregunta sobre cuál es la tarea de un crítico de cine, tanto académicos como críticos propiamente dichos deciden abordar el tema afirmando que hay una suerte de trazado del camino. Es como si el crítico fuera un maestro y el espectador un alumno. En cualquier caso la intención es decir que hay una guía de uno hacia otro. Por un lado, se supone que el crítico tiene un conjunto de saberes técnicos que lo dejan en una posición mejor preparada frente al espectador “ingenuo”, que hay ciertas cosas por las que el crítico puede ver más allá de la llamada “primera historia” y ante ella puede proponer una “segunda historia”. Se supone que un crítico debería ayudar al espectador en algo que se denomina la *alfabetización audiovisual*, plantearle una estrategia de lectura.

La labor del crítico también tiene diferentes modos y condicionamientos. En los inicios, los que trabajaban en diarios tenían el ritmo laboral subordinado a la presión de una publicación diaria, a cumplir con un cierre cotidiano y someterse a la distribución del espacio en cada sección. El crítico uruguayo Homero Alsina Thevenet decía que “el diario fuerza al crítico a una apreciación breve, veloz y casi siempre superficial de su tema, haciéndole prescindir de una indagación más amplia en los antecedentes del film comentado y en la carrera de sus creadores...”⁶³

Además de la diferencia principal y evidente de la rutina de un periódico y de una revista semanal o mensual, había una cuestión de metodología de trabajo que empezó a revelarse y que, con la llegada de los nuevos cines, pisaba firme dentro de la crítica.

⁶² Broitman, Ana: “Un compromiso editorial. Análisis de estrategias discursivas en los editoriales de la revista Tiempo de Cine (1960-1968)”, Proyecto Cine - Instituto de Artes del Espectáculo. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, 1997.

⁶³ Maranghello, César, “El espacio de la recepción, construcción del aparato crítico” en España, Claudio (dir.) *Cine Argentino Industria y Clasicismo 1933-1956*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000, pág. 527 y 528. Vol. II.

4.2 Rutinas: espacios de producción e institución

“El objetivo de la *reseña* es proporcionar puntualmente una respuesta razonada a la pregunta de si la película es digna de verse o no; el objetivo de la *crítica* es valorar la película con criterios más rigurosos, por algunas normas más importantes. La crítica intenta explicar dónde descansa el mérito del buen cine, y, si las películas son deficientes, por qué lo son”.⁶⁴

El hecho de que surjan publicaciones específicas para explayarse sobre el arte del cine nos muestra una preocupación por hablar de cine de manera “seria”. Las anteriores publicaciones especializadas no hablaban de un arte sino de una industria con caras famosas y vidas atractivas para mostrar a un público que buscaba más el entretenimiento que la reflexión. Entonces otra de las cosas que cambió es el contrato de lectura y el tipo de lector. Se comenzó a notar un compromiso en la tarea del crítico por hablar con propiedad y no tratando al lector/espectador como un sujeto pasivo o ignorante. La actividad del receptor está en la asistencia a los cineclubes, en el afán por conseguir películas de difícil acceso, en el comentario en los cafés, en el deseo de saber más y conocer sobre la cinematografía local e internacional. En la medida en que el crítico sabe que su lector está más instruido puede jugar más con su texto, tener ciertas condiciones de producción más amplias o que remitan a otros textos tanto del cine como de otras áreas.

Calki afirmaba que llegó a escribir veinte críticas por semana, y cuatro tipos de comentarios distintos sobre una misma película. Calki describe el proceso de elaboración de sus textos críticos de la siguiente manera: “Mientras veía la película, trataba de retener las cosas más importantes, incluso algún trocito del diálogo que fuera capital. En el subte me aislaba de todo y ponía a funcionar la ‘maquinita’. Pensaba todo, al llegar a la redacción, ya tenía un plan esbozado”.⁶⁵ Este Calki que se “somete” al modo de trabajo del sistema tiene que ver más con las condiciones de los ‘40 que con las de los 50/60 donde puede imponer su estilo. Pero aún así, llevando una rutina semejante se atenta contra la posibilidad de inscribir la producción crítica o periodística en un contexto más amplio, si bien es algo que también depende de la disposición del crítico, de la intención y de su concepción teórica.

No había un método o un manual de pasos a seguir. Esto hacía posible la existencia de posiciones diversas acerca de una misma actividad y confusiones sobre otras cosas. Hasta entrados los 90 no existió una carrera de crítico de cine. Esto implicaba que no hubiera

⁶⁴ Ferreira, Fernando. Compilador: *Luz, cámara, memoria. Una historia social del cine argentino*. Editorial Corregidor, Buenos Aires, 1995.

⁶⁵ Calistro, Mariano y otros, *Reportaje al cine argentino*. Crea, Buenos Aires, 1978, pág. 385.

directivas o consignas claras para saber cómo desarrollar una práctica que estaba a la deriva, que nació por casualidad, que en sus comienzos funcionaba casi como la crónica del teatro o del fútbol, que pudo ver la luz a través de su cruce con la literatura y que luego fue creciendo, buscando más definiciones, mayores instancias de institucionalización.

Tal vez Alsina Thevenet no reconocía a la crítica como una profesión o como un campo sino más bien como un rol que ocupa un grupo de personas que ejerce la misma práctica. En una entrevista concedida un año antes de morir, fue consultado acerca del lugar social que le otorga a la crítica: “Lugar social propiamente dicho, no hay tal cosa. Concibo la crítica como un intermediario entre un lector y un espectáculo X o actividad artística X. Tengo que ayudar al lector o presunto espectador, es mi deber, si tengo que hacer eso tengo que hacerlo bien. Pero eso supone comprender mejor el fenómeno del cual estoy hablando”.⁶⁶

Acá surge nuevamente el deber, la tarea, hasta la misión de un crítico para con su espectador y la diferencia entre uno y otro, el uno como espectador con saberes específicos, el otro como espectador ordinario que necesita de la visión más abarcadora del experto.

Cuando los críticos empezaron a tomar mayor conciencia de su tarea y de la importancia que esta tenía para los amantes del cine, impulsaron asociaciones, instituciones que legitimaran su tarea y por las que se pudieran aunar esfuerzos y multiplicar sus logros.

En julio de 1942 se creó la *Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina*. Al principio no tenía lugar exclusivo de funcionamiento, se reunían en diferentes bares y compartía espacio público con la *Sociedad de Críticos, Cronistas y Ensayistas de Cine*, conducida por Manuel Agromayor y el literato Enrique Wernicke. En su rutina cotidiana se daba la discusión de películas que, desembocó al año siguiente en la entrega de premios a la producción nacional del año anterior; mensualmente organizaban cenas de camaradería. En diciembre de 1957 se constituyó legalmente, con la finalidad de “defender los intereses profesionales y propender al desarrollo social y cultural”. En 1959 la Asociación tuvo su propio local en Maipú 621. El poder y el respeto alcanzado por la misma del 55 al 70 fue inmenso: ningún exhibidor o productor local se atrevía a negar sus películas para el microcine de cronistas. Con el transcurso de los años sus actividades fueron aumentando: proyectos y movilizaciones sobre legislación cinematográfica propiciando formas de recuperación industrial; exhibición obligatoria de films nacionales y créditos a la producción; dictado de charlas y cursos a público interesado; auspicio de una o dos películas de grandes valores

⁶⁶ Entrevista realizada por Gabriela Solís en Montevideo en noviembre del 2004 y publicada en la revista “La mirada cautiva”, marzo 2007, nº 8, año 4.

artísticos por año y, particularmente, creación del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.⁶⁷

4.2.1 Críticos versus cineastas

“Sin duda el crítico juzga y crea. Su producción intelectual provee puntos de vista, discute. Oscar Wilde consideraba que la crítica “más alta” era aquella que tomaba a la obra de arte como punto de partida para una nueva creación; el crítico verdadero debe ser un artista, porque la crítica es un arte. Si atribuimos al arte la capacidad de generar malestar, de incomodar, la crítica no puede menos que atribuirse esta misma capacidad como derecho.”⁶⁸

Mencionábamos antes la tarea del crítico como una misión o como un rol especial que debe cumplir en calidad de portador de un conjunto de saberes específicos y de herramientas para la elaboración de reseñas, crónicas, ensayos. La acción principal de la que se ocupa el crítico es el juicio sobre un film. En esta cita de Wilde se lo propone al crítico como algo más que un juez. Hacia la década de 1960 era tal la sensación de ebullición, de necesidad de expresión que se vivía en el ámbito de la crítica que no llegó a construirse o prepararse un piso común para la reflexión sobre la división de roles necesaria o “natural” al interior de la industria. Es así que se daban situaciones de cruces, superposiciones, donde algunos críticos eran a la vez realizadores de films y viceversa.

Hacia 1966, Calki escribía en *Revista de Cine* un punteo en el que discernía cuáles eran las funciones y lo inherente a la profesión del realizador y a la del crítico:

*La ventaja del realizador con respecto al crítico es la acción. Su desventaja es la limitación del juicio. Es importante, en cine, quien haga, y casi tan importante quien juzgue, es decir, quien contribuya a que la obra se haga cada vez mejor.

*La crítica debe ser algo vedado al realizador. Se trata de no invadir terrenos.

*Haga el creador su obra y espere con tranquilidad el fallo de la crítica y del público. Haga el crítico su análisis, poniendo cada cosa en su lugar, cada valor en su sitio, que es el ideal de la justicia. Son dos tareas distintas.⁶⁹

Esta distinción tan tajante que hace Calki se puede entender conociendo los diversos conflictos que él tuvo con directores de cine. Una tensión muy fuerte de su carrera fue con

⁶⁷ Sendrós, Paraná: “Historia de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina”. (nota publicada en el diario *La Nación* - 14 de Marzo de 2002). <http://www.cronistasdecine.org.ar/content/view/11/33/>

⁶⁸ Broitman, Ana y Samela, Gabriela: “Del celuloide al papel. Las publicaciones cinéfilas en la Argentina” en González, Horacio y Rinesi, Eduardo (comp.), *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino*, Manuel Suárez Editor, Buenos Aires, 1993.

⁶⁹ Calcagno, Raimundo: “El sueño del crítico propio” en *Revista de Cine*, marzo 1966, nº 2, año 2.

Hugo del Carril. En agosto de 1958 Calki utilizó varias ediciones del diario *El Mundo* para poder expresar el repudio para las acciones de las que estaba siendo objeto y conseguir el apoyo de colegas y lectores⁷⁰.

4.3 ¿De la crítica impresionista a la crítica formal?

“El crecimiento y desarrollo de la crítica cinematográfica en la Argentina, a comienzos de los años 30, quedó casi totalmente limitado al ejercicio del oficio periodístico, en diarios de difusión masiva. Allí se ejerció una crítica impresionista, que prefería la primera persona, desdeñaba cánones rígidos y confiaba –en la mayoría de los casos- en la reacción inmediata que provocaba la obra”.⁷¹

Observemos de qué manera se ejercía el denominado impresionismo en las notas de la época:

“Vuelve Catita a la pantalla bajo la vigilancia complaciente de Manuel Romero, preocupado, como argumentista y director, en servirle situaciones de lucimiento a su pintoresco tipo y en dar curso a su payasesca serie de desatinos cómicos y a sus dislocadas distorsiones idiomáticas. Catita, personaje bien observador y llevado a la caricatura, de fisonomía exagerada y ridícula, resulta gracioso, y sus arbitrarias andanzas producen regocijo”.

Por ejemplo en sólo dos oraciones se utilizan doce adjetivos. El párrafo entero está puesto al servicio de demostrarle al público la enorme diversión que sentirá al ver la película. De hecho, es el único mensaje que puede deducirse de estas líneas: que la película es graciosa y que el personaje de la reconocida Niní Marshall es tan cómico como se espera que sea y, es el director también, el que genera el marco adecuado para que esto ocurra.

Esta nota publicada en octubre de 1940 en el diario *Crítica* fue titulada “Vuelve Catita a Hacer Reír en *Luna de Miel en Río*” y escrita por Roland. Aquí el cronista seguía con su exposición sobre el humor del film mencionado y de los logros del director en vistas a lograr

⁷⁰ Bajo el enfático título: “CONTESTANDO UNA CANALLADA”, el crítico agradecía la solidaridad y colaboración del diario y se lanzaba contra el famoso realizador: “Un sujeto, llamado Hugo del Carril, acaba de tomar un micrófono para tratar de destruir, en la forma más baja y canallesca, todo lo conseguido a través de casi treinta años de periodismo entregado a la búsqueda y a la defensa de un ideal, que es la decencia, la nobleza, y sobre todo la dignidad. Yo, que no conozco más marcha que el Himno Nacional, y canto sus versos “libertad, libertad libertad” con particular unción, y que he sufrido calladamente –porque otros sufrieron más- cuatro años de prohibición en el periodismo, por no aceptar las órdenes oficiales de elogiar las malas películas de Amadori y otros serviles del dictador, le voy a decir a ese exaltado, una vez más la verdad. Simplemente por una cuestión personal, porque su película “Una cita con la vida” no obtuvo el primer premio –con lo cual se habría solucionado todo-, el obsecuente ex cantor de la marcha organizó una campaña de agresión”.

⁷¹ Maranghello, César, “El espacio de la recepción, construcción del aparato crítico”, España, Claudio (dir.) *Cine Argentino Industria y Clasicismo*. Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2000, pág. 527 y 528. Vol. II.

este objetivo pero trató de deslizar un comentario, un poco más libre de la excesiva adjetivación que demostramos recién e intentando advertir sobre otros aspectos que hacen a la filmación:

*“Luna de miel en Río no escapa a la fórmula romeriana típica, desposeída, sin embargo de algunos ingredientes de sabor poco grato. La ausencia de trifulcas de cabaret, de ademanes groseros y de muchachas humildes seducidas, la carencia de un pretencioso tono de crítica social y una realización homogénea, en la que no se adivinan improvisaciones, ponen de nuevo a Manuel Romero en la senda que más conviene a su modalidad y al cine argentino. En cuanto a técnica, fotografía y sonido, *Luna de miel en Río*, sin alardes, alcanza el nivel de las mejores producciones de Lumiton”.*

Como era habitual en aquella época, inmersa en el sistema de los grandes estudios, el periodista destacaba en su nota que la película era el resultado (malo o bueno, según correspondiese) de una gran productora, como en este caso lo era Lumiton. Aquí, Roland asumía que su lector tenía buen conocimiento de las realizaciones de Romero ya que para presentar la película utilizó la frase “fórmula romeriana típica”. ¿Qué quería decir con esto? Manuel Romero se caracterizaba por dirigir historias simples, sobre temáticas relacionadas con el tango y la ciudad y que fueran sencillas para realizar. Esto quiere decir que podía filmar una película que no tuviera muchas complicaciones para llevarse a cabo y, al poco tiempo, hacer otra y varias más, y así poder cumplir también con las expectativas de la productora con la que tenía contrato de trabajo.

Por otro lado, Romero era identificado con el teatro de revista, ya que escribió más de 180 piezas, estrenando en 1922 la más conocida y exitosa: “El bailarín del cabaret”. Entonces cuando Roland aludía en esta crónica a que, a pesar de ser un producto del modelo típico de este director, no se encontraban elementos desagradables como la grosería y las “trifulcas de cabaret”, deslizaba que justamente la ausencia de estas cosas también representativas de Romero, era algo para celebrar. Para terminar, agregaba una sentencia sobre el conjunto del film en relación a su creador: “ponen de nuevo a Manuel Romero en la senda que más conviene a su modalidad y al cine argentino”. Esta “senda” era el camino del gran sistema de base para todas las producciones de la época y lo que más convenía era en términos de producir éxitos, claramente para el gusto del público, sin tener en cuenta los reparos de la crítica. La repercusión en asistencia de espectadores demostraba que este era el camino a seguir en la industria para continuar creciendo en cantidad de producciones y en resultados comerciales.

En *El Herald del Cinematografista* la crítica tenía un formato por orden de las siguientes categorías: título de la nota; puntaje de acuerdo a tres valores (comercial, artístico, argumento); carácter (género); contralor (No apta para menores de 18 años); estreno: sala, fecha y precio de la entrada; distribuidora; director; argumento; adaptación; director de fotografía; sonido; cámara; decorados; compaginación; música; laboratorios; duración e intérpretes. Luego de esta ficha técnica detallada y amplia, se hacía una breve reseña sobre el argumento y sobre la parte de director y actores. Cada una no ocupaba más que un muy breve párrafo. Dado el carácter de *El Herald* como revista al servicio de los intereses de los exhibidores, era lógico que se le diera tal importancia al valor comercial de la película e informaciones que tuvieran que ver con la distribuidora o las salas. Pero, volviendo a los otros medios como *El Mundo* o *Crítica*, diarios de tirada nacional, no registraban un alto grado de interpretación dentro de las reseñas y este es uno de los factores que más describía (por la negativa), a la crítica del momento como “impresionista”.

Es en medio de esa tendencia cuando dos cronistas como Roland y Calki comenzaban su labor con los objetivos de comprender y expresarse sobre el espectáculo cinematográfico. Luego fueron imponiendo en sus páginas las primeras pistas para un camino hacia una crítica más “profunda”.

Podemos decir sin temor a equivocarnos que hay un grado de consenso generalizado entre las personas con conocimientos de historia del cine argentino sobre las personalidades de Calki y Roland. Nadie duda de la importancia que tuvieron dentro de la crítica argentina y su cualidad de referentes para varias generaciones de cinéfilos.

Cuando estos hombres iniciaron su carrera eran pocos los que se dedicaban a esta tarea. Esto hacía que fueran caras más identificables, que un lector pudiera saber quién era el crítico de cada medio y con qué estilo se iba a encontrar en la lectura.

Clara Kriger afirma que estos cronistas daban su impresión personal con una organización textual basada en: argumento, rubros técnicos (interpretación, sonido, música, movimiento de cámaras) y, en algunos casos, con una vinculación del tema con algún elemento de la sociedad o con otras películas norteamericanas o europeas. Pero no se hacía la crítica a partir de pensar en un análisis fílmico, la función era aconsejar al espectador si ver o no esa película. “Esto cambia decididamente a fines de los 50 con la aparición de los nuevos cines, de las nuevas perspectivas teóricas como la semiología y también una lectura de los medios de comunicación desde el marxismo, de lo que significa la imagen. O sea que la crítica cambia

de lenguaje totalmente y de perspectivas. Entonces ahí empieza lo que nosotros entendemos como análisis del film”.⁷²

Entonces Calki y Roland representan la bisagra de la joven historia de la crítica de cine argentino. Ellos provienen de la etapa impresionista y son los que dan lugar a realizar el recambio; gestando a su alrededor los movimientos en las capas de viejos y nuevos críticos. “Leo Sala es alguien que se forma en el recambio, que tiene muy poco de lo de antes y King es un tipo que se queda en la etapa anterior”.⁷³

Este momento de transición derivó en lo que los investigadores en cine e historia de los medios denominan como la “crítica mítica” de fines de los años ‘50 y principios de los ‘60. Los miembros de esta nueva “corriente” son los que integraban los staffs de las revistas analizadas y el resto de las que integraban el universo de medios especializados en cine.

Había finalizado una etapa en la que se buscaba principalmente el entretenimiento y la emoción y comenzaba una en la que otros valores como los de contenido social cobran mayor protagonismo, un cine de escritura. Eso se tradujo en el pasaje de una crítica *impresionista* a una crítica *teórica, reflexiva*. Esta nueva crítica representada por el crítico profesional se concibió en medio del surgimiento de un nuevo modelo de producción dentro de la industria cinematográfica que trataba de resolver el ocaso del cine de los estudios.

“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”.⁷⁴

Las transformaciones no se daban solamente en el espacio emisor, es decir en la figura del antiguo redactor de crónicas y reseñas de cine, sino también en el lector al que iban dirigidas las mismas:

“Esta nueva orientación crítico-reflexiva vinculada a la aparición de la crítica especializada, encuentra su fundamento en el espectador moderno, que se vuelve reflexivo y activo, capaz de enfrentarse conscientemente al discurso filmico. Una concepción didáctica de la crítica preocupada por brindar a los lectores el conocimiento

⁷² Entrevista realizada por la autora a Clara Kriger el 4/9/09.

⁷³ Idem.

⁷⁴ Félix-Didier, Paula: “La crítica de cine en los 60” en Peña Fernando Martín (comp.): *60-90 Generaciones, cine argentino independiente*, Museo Latinoamericano de Buenos Aires - Colección Constantini, Instituto Torcuato Di Tella y revista *Film*, 2003, p.328.

apropiado, dando a conocer las nuevas teorías y autores y haciéndolos partícipes activos de los debates de la época”.⁷⁵

Antes planteábamos la misión o tarea específica que tiene el crítico para con el público espectador/lector (ya que es ambas cosas) como una guía para poder entender la película más allá de la propuesta de la historia a simple vista. Ahora aparecía una nueva propuesta o papel para el espectador: el debate, el enriquecimiento de saber alrededor del film, no sólo conocer sobre el argumento y entenderlo, comprender la supuesta finalidad del director, sino también aprender sobre elementos alrededor del film como cuestiones históricas, de la trayectoria del realizador, del contexto de filmación, de su relación con otros campos como la literatura, la fotografía o la incipiente televisión, con otras cinematografías. Cuando el crítico logra plasmar en su nota todo esto es gracias a las disponibilidades o herramientas con las que cuenta y su capacidad para ponerlas en práctica. Para Héctor Kohén, hubo algunas grandes personalidades de la crítica argentina como Pipo Mancera, Homero Alsina Tevenet, Leo Sala, Claudio España, que lo pudieron lograr gracias a su “capacidad de reflexión sobre el cine como fenómeno, de hablar *en cine* y luego un deseo, un respeto por el espectador”.⁷⁶

4.4 Una nueva crítica. La intención de una crítica teórica

El lector de la crítica de los ‘60 se diferencia del que estaba expuesto a la crítica impresionista porque se transforma en un espectador que ya ha experimentado muchas otras cosas como el auge del cineclub, la cinematografía extranjera, incluso la crítica extranjera. La crítica internacional tenía como modelo paradigmático revistas como *Bianco e Nero*, fundada en Italia por Cesare Zavattini, un gran exponente y protagonista del neorrealismo y los *Cahiers du Cinéma*, creados por el francés André Bazin. “Los jóvenes de los *Cahiers* elegirán entonces a algunos directores y los ungirán como representantes del cine con mayúsculas. Los comentarios sobre sus películas se construirán según un patrón que consiste en demostrar en cada ocasión posible que el cine es exactamente lo que ellos hacen, que su obra es la encarnación de la belleza y la esencia del arte. Por vía de este estilo, la crítica se transforma en un ejercicio apasionado de selección y defensa, abandonando para siempre la rutina de la crónica tradicional y la ponderación distante de cualidades y defectos de cada film”.⁷⁷

⁷⁵ Solís, Gabriela: “Un encuentro con Homero Alsina Thevenet” en *Ars poética, ars política. Arte, política y crítica cultural. (Argentina, 1920-1980)*. Compilador: Hugo Mancuso. Miño y Dávila Editores. Colección Discurso, poder y memoria. Buenos Aires, 2007.

⁷⁶ Entrevista realizada por la autora a Héctor Kohén el 18/9/09.

⁷⁷ “El Amante”, julio 1992, n° 7, año 1, p. 30.

Esta ilustración sobre *Cahiers* que realizaba Quintín unas décadas más tarde, en una nota de *El Amante*, titulada “Esa otra revista de tapas amarillas” nos demuestra algo que se estaba produciendo al mismo tiempo en el resto del mundo. El título de la nota apela a que *El Amante* comenzó con una portada que homenajeara a *Cahiers* a través de sus colores. Además, como mencionamos en el capítulo anterior, también *Tiempo de Cine* reproducía ciertas características de esta revista emblema con los colores y el modo de uso de la fotografía en sus páginas. Hay un punto central en la observación de Quintín que remite a la situación que se estaba dando en nuestro país. Los realizadores de la Generación del 60 tenían los mismos privilegios que los directores “ungidos” por los periodistas de los *Cahiers*. De esta manera se pudo generar lo que describe a continuación como el abandono de la “crónica tradicional”, esa que dice si una película tiene buen o mal argumento y si es o no recomendable, desde el punto de vista del crítico. Esa que no va más allá de la historia, la que no toma una postura definida, profunda.

Como ya mencionamos la estructura y esencia de esta crónica tradicional, por lo general, no iba más allá de la descripción, de la utilización de gran cantidad de adjetivos y lugares comunes para describir a los actores y a los realizadores, del análisis de la “primera historia”. A partir del giro que comenzó a darse dentro de la crítica, la aparición de publicaciones especializadas y el resto de los cambios que se producían al interior de la industria cinematográfica hacia fines de los años 50, las reseñas devinieron críticas tomando varios elementos como base o conjunto.

Entre los componentes más recurrentes de las críticas del momento se encontraban:

*La estructura temática.

*Los aspectos técnicos.

*Se escribía más sobre “planteos” o intencionalidades del director que sobre “argumentos”.

*El tipo de lenguaje cinematográfico utilizado.

“La reiteración de primeros planos de motivos y efectos creando sugestivamente el clima y el ambiente, llevan a afirmar que la película posee, dentro de sus características limitativas, absoluta unidad temático-formal, principio fundamental por el que valoramos la película como una verdadera obra”.⁷⁸

*La importancia del guión.

*Otras inspiraciones para el director (como lo proveniente de otros campos tales como la fotografía, la literatura, o textos que luego serían centrales para la psicología o la sociología).

⁷⁸ Horovitz, Salomón en *Cinecrítica* sobre “La mano en la trampa”, de Leopoldo Torre Nilsson, agosto 1961, nº 6, año 2.

*Las obras anteriores del mismo y las expectativas que eso generaba.

*Géneros (el peso que tenían el musical y las comedias de enredos se trasladó al documental o cine testimonial, “cultural”).

Antonio Salgado en *Cinecrítica*:

“Paula Cautiva vuelve a una línea favorita de Ayala: la del cine entendido como denuncia social, con la cual tanto éxito obtuvo en *El Jefe* (1958), y tanta reticencia en *El Candidato* (1959)”.

*Posturas de comparación con el cine anterior, se exponía si esa película pertenecía al viejo cine que había triunfado hasta mediados de los 50 o al que estaba surgiendo con nuevos formatos y diferentes aliados.

Agustín Mahieu sobre “Mi Buenos Aires Querido” en *Tiempo de Cine*, en abril de 1961:

“Este film no merecería siquiera una mención, si no fuese por lo que representa como caso típico de una industria persistente en el error. La simple observación de que “Mi Buenos Aires Querido” es la secuela de “He nacido en Buenos Aires”, define suficientemente su vocación de repetir ante todo sus recaudaciones mediante la puntual repetición de sus “resortes” de éxito”.

Todos estos elementos distinguen a un modelo de crítica del que le siguió. La estructura textual tenía que ver más con un análisis global de la película y de la obra del autor. Es decir, para la crítica de los ‘60, un film tenía muchísimas más facetas sobre las que debatir y plasmar en las páginas de las publicaciones – si bien es cierto que tenía mucho más espacio para hacerlo- que las que veían los críticos de los ‘40. Pero aún con todos estos elementos y características que sumaban y elevaban a la crítica a algo un poco más complejo que las primeras críticas, no se podía comprobar la conformación de un movimiento cinematográfico completo.

Para poder abandonar o por lo menos poner en segundo plano el modelo del cronista, priorizando al crítico profesional, los protagonistas de esta historia tuvieron que atravesar movimientos de ruptura y continuidad. Sin duda alguna, Calki y Roland “contribuyen al proceso de profesionalización que conduce a la maduración de una crítica especializada” (Egea y González Centeno: 2004).

Esta transición que afecta a la crítica provenía también de lo que acontecía al nivel de la producción filmica porque se empezaba a reconocer otro cine, intentos de encontrar otros personajes, otras tramas, que no desplazaban al cine de espectáculo pero que imponían otras reglas. Ejemplos de esta situación se empiezan a ver como casos excepcionales en los ‘40 con directores como Luis Saslavsky, Francisco Mugica, Lucas Demare y luego menos

aisladamente con películas como: “Las aguas bajan turbias” (1952, Hugo del Carril), “Barrio gris” (1954, Mario Soffici), “Los tallos amargos” (1956, Fernando Ayala), “La caída” (1959, Leopoldo Torre Nilsson), y luego el trabajo de la “Generación del 60”.

Podemos señalar cuáles fueron los intentos de los críticos por dejar logros que puedan mantenerse en el tiempo. Sin duda, el festival de Mar del Plata es uno de los hechos más relevantes que se produjeron a partir del fin del cine clásico. El mismo fue creado con la Primera Muestra Cinematográfica de Cine en la ciudad de Mar del Plata en 1954 y celebrado por primera vez como tal en 1959 cuando la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina logró que la FIAPF le otorgara al Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata la categoría A. Entre 1970 y 1996 el festival no pudo concretarse y en este 2010 se cumplirán 15 ediciones realizadas consecutivamente llegando a la n° 25.⁷⁹

Hacia fines de la década del 50, Roland comenzó a dar clases en la Universidad de La Plata, inaugurando una práctica que otros imitarían hasta que se crearan las primeras carreras específicamente cinematográficas. (Hasta la década del 90 no hubo seminarios ni cursos para críticos propiamente dichos). En 1957 se inauguró el Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino, institución que trabajó en estrecha relación con la entidad parisina encargada de la creación de una Historia Universal del Cine.⁸⁰

A pesar de estas acciones motivadas para cristalizar su tarea a través de instituciones, organismos, ninguno se propone generar un sistema propio de conceptos, ideas, al estilo del propio André Bazin. Todo esto sumado al fracaso de las revistas y las nuevas producciones, dejaba perspectivas desalentadoras para la construcción de una crítica “teórica”.

4.5 La revolución que no fue

Tanto el éxito como el fracaso de las publicaciones especializadas sólo pueden entenderse respecto del proceso o la performance de la industria cinematográfica. Lógicamente no puede comprenderse ni existir la crítica sin la industria. La crítica nació hace tanto tiempo que parece que lo hubiera hecho al mismo tiempo que la industria en sí misma. Ya sea con el apoyo o con el rechazo, siempre estuvo pendiente de la industria.

⁷⁹ Historia del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.
http://www.mardelplatafilmfest.com/24/el_festival/historia.php

⁸⁰ Egea, Celeste y González Centeno, Carolina: “Tradición y modernidad en la crítica cinematográfica argentina: Roland y Calki”. Ponencia presentada en las VIas. Jornadas de Estudios e Investigaciones-Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”. Buenos Aires, Octubre de 2004.

La década del '60 presentaba una situación compleja. Todavía en ciertos aspectos se vivían condiciones de transición en el caso del cine. Se presentaba una situación en la que permanecían condiciones del viejo paradigma clásico sobretodo en materia de producción y se evidenciaban factores de diversas características como las crisis económicas, varios hechos de censura, los errores de los productores independientes, su escasa repercusión a escala masiva de la sociedad. Todo esto contribuyó a la definitiva caída de un cine que se propuso la innovación, desde lo argumental a lo técnico, pasando por muy distintas facetas. Así podemos comprobar cómo las revistas quedan inmersas en un clima poco “propicio” para sostenerse en el tiempo.

En las publicaciones relevadas se destacaban grandes niveles de diferenciación entre las actitudes o posturas de los críticos frente a los directores. En un primer momento parecía predominar un clima de cierta cohesión en la masa de los periodistas cinematográficos acerca de los protagonistas de la generación del 60. Pero luego de los primeros pasos, expuestos los primeros proyectos con un número importante de films exhibidos se empezaron a leer posturas que ya no representaban un conjunto uniforme de opinión sobre el desempeño de los realizadores del '60. A pesar de que esto pudiera generar algún malestar al interior de los miembros de los staffs no era una razón que impidiera la existencia de las publicaciones especializadas a lo largo del tiempo. Podían no estar de acuerdo respecto de ciertos directores o de películas en cada caso particular pero había objetivos en común. ¿Qué pasó entonces para que lo que había surgido como una gran ola de aire fresco dispuesta a quedarse no haya podido sobrevivir a las vicisitudes que se presentaron?

Primero tenemos que pensar la situación en términos de un eje continuo, no como procesos de ruptura. No se comprobaba que hubiera un público masivo que siguiera a este segundo momento paradigmático tal cual lo planteamos. *Tiempo de Cine* salió a la calle por última vez en 1968, es el que más ediciones pudo permitirse. La mayor parte de las revistas ya habían dado por concluida su aparición hacia 1965. Ya en 1968 toda la gente que compraba esas revistas para discutir cosas ligadas a la política, empezó a adquirir directamente revistas políticas. En el 68/9 toda esta gente que ve el cine desde una perspectiva política se politiza y se dedica directamente a la política.⁸¹ Empezaron a cambiar los intereses del público. Los intentos de los críticos por exponer planteos “teóricos” comenzaron en *Gente de cine* y en su

⁸¹ Así, surgirán el denominado *cine de liberación, base o militante* con exponentes como Octavio Getino, Gerardo Vallejo, Fernando Birri, Fernando Solanas, Leonardo Favio, entre otros. La crítica se convirtió en una crítica ideológica, complemento de un proyecto político-social. La confianza en el cine para la transformación de la sociedad necesitaba de una crítica que apuntara a ver la base de la sociedad y sus contradicciones en los laberintos de las operaciones filmicas. http://www.rojas.uba.ar/programacion/visitas/pdf-junio/Domin_Choi.pdf Y Getino, Octavio: *Cine argentino, entre lo posible y lo deseable*. Ediciones Ciccus. Buenos Aires, 1998.

mayor parte se ligaron a la denuncia de hechos políticos como la censura, la corrupción en la asignación de poderes y beneficios en la industria⁸².

No sólo la crítica ilustraba a la industria argentina como lo hemos venido desarrollando sino que también lo hacían la historiografía o las revisiones especializadas en cine. Para el autor brasilero Paulo Parangua la autonomía de la historia está lejos de ser adquirida en relación a la crítica de cine. Los primeros historiadores latinoamericanos devinieron críticos o fueron ambas cosas a la vez tiene que ver con estos roles que, según explicamos anteriormente, quedaban bastante difusos, en medio de este marco de transición que se vivía en la industria cinematográfica. “El 99% de los críticos inmersos en la prensa general o en las revisiones especializadas jamás han escrito un libro y menos aún, hecho una historia del cine” (Parangua: 2000)⁸³. Sin embargo, la consideración casi exclusiva de la esfera de la producción es en parte el resultado de una “deformación profesional”, el hábito de juzgar los films en sí mismos, en detrimento de otros aspectos del fenómeno cinematográfico.

Paulo Parangua realiza una comparación entre las principales cinematografías latinoamericanas, desde los aspectos productivos hasta la forma en que fueron explicadas o revisionadas por los historiadores cinematográficos y en general. En un momento de su tesis, contrasta el accionar de dos críticos-historiadores: el del argentino Domingo Di Núbila con el brasilero Alex Viany. Plantea que el primero es mucho más dependiente de las primeras narraciones históricas que el segundo ya que su libro *Historia del cine argentino* fue organizado en capítulos anuales, reutilizando extensamente las crónicas escritas originalmente para el *Heraldo del cine* o para la radio. Según Parangua este procedimiento hace que se guíe más en sus propias notas sobre un visionado de la película que en la memoria.

“Sin embargo, ello condiciona el resultado y le confiere al conjunto el tono de una interminable enumeración de films. Ni Di Núbila ni Viany pertenecen a la generación de los jóvenes cineastas que luego hizo su debut en el cortometraje y el documental, pero unos y otros son el producto de una misma maduración de la cultura cinematográfica, de las transformaciones imperceptibles de los años cincuenta, período de transición entre el cine clásico, la época de los estudios y los géneros codificados, y la eclosión del nuevo cine”.

Al contrario de lo que la mayoría de académicos postula en sus escritos sobre la historia de los nuevos cines como el “nuevo cine argentino/ Generación del 60” o “Cinema nuovo”, en

⁸² En referencia a la política de Alejandro Apold durante el primer gobierno peronista.

⁸³ Parangua, Paulo Antonio: *Le cinéma en Amérique Latine: le miroir éclaté. Historiographie et comparatisme*. Ediciones L'Harmattan. Collection Images plurielles dirigée par Olivier Barlet. Francia, 2000.

este fragmento del análisis de Parangua podemos leer que no hay una aseveración sobre la total transformación entre el cine clásico y los nuevos cines entre los '50 y '60 sino que lo postula más como una etapa de pasaje, de pequeños cambios, de un momento difuso, nada más que un conjunto de “transformaciones imperceptibles”. En este recorrido que hicimos acerca de la crítica ilustrando a la industria argentina es interesante poder traer a debate voces que propongan un quiebre o que sean representantes de un disenso dentro del acuerdo generalizado que existe, como describimos hasta aquí, sobre la profesionalización de la crítica a través de la llamada crítica mítica.

Más allá del hecho de que las publicaciones especializadas hayan ido mermando por estos diversos factores y que la escena que se le deparaba a la crítica haya cambiado nos surge la pregunta por la actitud de la crítica y por esta utilización de un título como el de “crítica mítica” con el que gran parte de la academia demuestra estar de acuerdo a través de diversas afirmaciones en varias investigaciones. En este extenso recorrido y a través de las notas de los '40 y los '60 podemos indicar que no hay planteos serios acerca de la profesión o reflexiones acerca de su situación dentro del cine, incluso que no hay proyecto de elaboración de “mapas conceptuales”. Lo que encontramos son variaciones en el estilo de comentar las películas.

¿Existió alguien que pudiera desarrollar este tipo de reflexiones al interior del campo?

4.6 Condiciones necesarias para una crítica teórica

El admirado André Bazin tenía por lo menos dos dimensiones más de análisis que la mayor parte de los críticos, tanto nacionales como internacionales, no tomaban en cuenta. La gran masa de la crítica autodenominada *profesional* sólo se paraba sobre un nivel que tenía que ver con lo inmanente de la superficie textual, o con lo inmanente de la disciplina, lo estrictamente inherente a la situación del film, el director, los actores, lo técnico, la influencia de la literatura, etc. y en el caso de que el argumento fuera histórico o político, algunas cuestiones respecto del contexto histórico-político. Lo que no se concebía era una cuestión de fondo, algo que contemplara, explique a todos los casos particulares a través de un método, de una ontología del arte cinematográfico, una discusión que sí se había dado en otras disciplinas como la fotografía o la literatura.

En 1960 se va más allá del impresionismo pero los intentos siguen siendo insuficientes para lograr la verdadera autoconciencia de la crítica. De hecho aún hoy, con otro “nuevo cine” en nuestro haber no se ha logrado concebir una crítica que se cuestione su propio accionar, que

se someta a debate, a reflexión, introspección el estado de las cosas, de la labor, de la disciplina, del objeto.

Bazin era crítico, historiador y teórico a la vez. En una misma nota escrita por él podían distinguirse estas tres facetas indivisibles, mancomunadas. Por ejemplo, en la recopilación, luego denominada *¿Qué es el cine?*, el autor hizo un recorrido por el cine clásico de Hollywood, categorizando los géneros principales que organizaban el conjunto de los films que también triunfaban en Europa: la comedia americana, la película burlesca, el vaudeville y el musical, de crímenes y gánsters, drama social o psicológico, de terror o fantasía y el western. Lo que le otorgó la posterior superioridad al cine francés, según Bazin fue una tendencia gradual hacia lo que podría ser llamado un “realismo poético” o “sombrio” en el que cuatro directores serían claves en esta transformación: Jacques Feyder, Jean Renoir, Marcel Carne, and Julien Duvivier. Este énfasis que el crítico hacía en su enfoque sobre el realismo se mantuvo siempre vigente en sus análisis ya que para él era uno de los conceptos motores del arte cinematográfico y por eso también le dedicó extensas reflexiones al neorrealismo italiano.

Otro de los ejemplos que nos invita a observar esta interconexión en la superficie textual de sus notas es cuando apuntaba a los críticos, a sus colegas, pero no con acusaciones burdas o a través de “celos profesionales” sino más bien con fundamentos en debates intrínsecos al arte del cine en combinación con el teatro, la literatura, la pintura o la fotografía.

En un pasaje de *¿Qué es el cine?* demostraba los discutidos vínculos entre cine y literatura frente a las deliberaciones sobre qué era lo que primaba o correspondía en términos de las técnicas que uno tomaba prestado del otro y viceversa:

“Mientras los críticos son capaces de ver con desagrado lo que el cine toma prestado de la literatura, la existencia de un proceso a la inversa está aceptado como algo que no se puede negar. La pregunta es si el arte de Dos Passos, Caldwell, Hemingway, o Malraux deriva de la técnica del cine”. Según François Truffault, Bazin no había sido el único en analizar la naturaleza de la imagen pero sí el único en preguntarse realmente sobre la función de la crítica.⁸⁴

Bazin fue el gran teórico realista. En sus escritos volcaba gran parte de las experiencias que mantenía en su vida cotidiana como alguien que estaba “empapado” de cine en todas sus formas. Apreciaba a aquellos directores que ponían todos los elementos de los que se alimenta el arte cinematográfico para poder captar la verdadera esencia de la realidad y del mundo. Su hincapié sobre las acciones de los realizadores trajo aparejada lo que se conoció como “la

⁸⁴ Dudley, Andrew: *André Bazin*. Éditions de L'Étoile. París, febrero, 1983.

política de los autores”. La tendencia de todas las publicaciones de la época (*Positif, Cinema Novo, Movie, Sight and Sound*) fue la de darle prioridad al director por encima de cualquier otra consideración. André Bazin fue el fundador de *Cahiers du Cinéma* y, entre su red de ideas o, lo que ahora podría ser denominado como mapa conceptual, reunía tanto nociones de la estética del cine y -en este sentido se reflexiona sobre la noción de lo bello tanto para el espectador como para el realizador- como la organización de la puesta en escena (*mise en scène*) o la técnica para la práctica en general. Para él la gran herramienta cinematográfica era la profundidad de campo, en oposición a Eisenstein, que consideraba al montaje como tal. Es decir que tenía una opinión formada sobre un concepto fundamental en el arte cinematográfico. Era un crítico que podía posicionarse más del lado de la “teoría” que del “análisis” o “comentario”.

La teoría cinematográfica (también llamada teoría del cine o filmología) es una actividad profesional cuyo objetivo es debatir sobre la naturaleza del cine, y provee un marco conceptual para comprender la relación del cine con la realidad, las demás artes, los espectadores y la sociedad en general. La diferencia que tiene la filmología con el análisis cinematográfico es que el segundo se materializa sobre la interpretación de una película, de cómo se llevó a cabo. Pero muchos encargados de la interpretación (críticos) toman ideas y conceptos de la teoría cinematográfica para poder realizar su comentario, su crónica.

Uno de los puntos subyacentes en la teoría de Bazin se encontraba en la cuestión de la no inmanencia del análisis. La noción de intertextualidad ya había sido incorporada en la década de 1930 de la mano de Mijail Bajtin; la misma tiende a disolver, la concepción del texto como unidad cerrada y autosuficiente, idéntica a sí misma. El texto no existe por sí mismo, sino en cuanto forma parte de otros textos, en tanto es el entretexto de otros textos⁸⁵. Esta concepción tenía protagonismo dentro de las teorías y disciplinas que nacieron o que estaban en auge en los ‘60 como la semiótica, la sociología, los estudios sobre comunicación masiva, el estructuralismo.

Entonces una de las grandes diferencias entre Bazin y muchos de los críticos que ejercían esta tarea en la misma época que él era que el francés realizaba análisis sobre una película en particular trayendo a colación la historia del cine, la religión, la literatura, la pintura, el teatro, la sociología, los mitos, el diseño (el fondo y la forma), entre muchas otras cosas. Muchos otros críticos del momento trataron de incluir cada vez más elementos en sus notas para dar

⁸⁵ Villalobos Alpizar, Iván: “La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes”. Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica. Enero, 2003. <http://www.accessmylibrary.com/article-1G1-126788093/la-nocion-de-intertextualidad.html>

por terminada la crítica “impresionista”. La realidad es que es cierto que hubo una gran diferencia de estilos con los ‘40, de compromiso de parte del autor de la nota, de espacios tanto dentro del periódico o revista como por fuera con los cineclubes, las asociaciones, institutos, pero había una barrera que no lograron levantar y es la que tenía a la autocrítica por detrás.

Además, teniendo todo este conjunto de teorías que empezaban a destacarse cada vez más en el plano académico habría que pensar por qué se eligió priorizar el acuerdo o la puesta en práctica sólo de algunos elementos. Por ejemplo, en la década del ‘60 algunos críticos argentinos ponderaban a Jean-Paul Sartre y sus conceptos del intelectual orgánico. Creían que apoyando incondicionalmente (al principio) a los nuevos cines y, en especial al cine de contenido social, de denuncia, estaban ayudando a la liberación de las mentes, allanando el camino para un cine que promoviera la reflexión de la sociedad a la salida de la sala de exhibición. Pero dejaban de lado muchos otros elementos que eran necesarios para lograr estos objetivos. Era necesaria una reflexión sobre sí mismos, un conocimiento al interior del grupo de colegas para poder ayudar y ponerse al servicio del resto de la sociedad, al menos del público receptor. En este camino, como mencionábamos antes, sí hubo un desempeño superador al impresionismo de los ‘40, por todo el valor agregado que detallamos sobre las críticas que se empezaron a vislumbrar a mediados de los ‘50. Encontramos notas donde Mabel Itzcovich se encuentra citando a Georg Lukács para expresar con claridad una interpretación suya sobre una película, a David Kohon importando en su texto, frases de Erich Fromm. Pero estos intentos se quedaban más en lo que podía ser una cita de autoridad o una condición de producción para su propia teoría sin llegar a expresarla como tal. No se llegaba a que un crítico o varios conformen una teoría integradora al estilo de André Bazin. Había una realización de la crítica sin marco teórico crítico, sin reflexión sobre su propia labor.

4.7 Autoconciencia

Raymond Williams creía que la práctica de la crítica no podía reducirse a “alcanzar juicios y expresarlos”. Se requiere en definitiva ser consciente de ella y hacer de esta consciencia un elemento central de la teoría. El filólogo alemán Eric Auerbach menciona en su libro *Mimesis – La representación de la realidad en la literatura occidental*, que el movimiento de autorreflexión incluye la posición del crítico como parte del argumento. Es decir que en el análisis mismo, en la propia nota o escrito que se está publicando, el crítico debería intentar al menos dilucidar cuál es su desempeño pero también cuál es su lugar social, qué es lo que le

está aportando a la sociedad en la que está inmerso, ser consciente de lo que él mismo hace para reconocerlo, presentarlo a los demás y comprender lo que en Hegel entendemos por *conciencia histórica*.

El concepto de conciencia histórica no es exactamente aplicable al caso que estamos analizando que es el de los críticos de cine argentino pero nos sirve para explicar la carencia de algo similar a esta conciencia para entender un poco más el paralelo que estamos tratando de trazar entre los que pudieron ejercer su labor con algún grado de conciencia crítica de su propio hábito o rutina profesional y aquellos que no lograron o no logran hacerlo hasta el día de hoy. Cuando Jean-Paul Sartre intentó mostrar que la angustia es una peculiar experiencia de la libertad, sabía que anteriormente Kierkegaard y Heidegger trabajaron estos dos conceptos para elaborar dos teorías importantes. Pero, en vez de asumirlas como condiciones intrínsecas necesarias, las admitió como otras maneras de abordar el mismo fenómeno.

“Ningún pensador posterior al surgimiento de la conciencia histórica sentaría como una tesis que su pensamiento se sustrae a la historia. Pero lo que sí creo es que este saberse históricamente condicionado no interviene específicamente en su propio acto, no juega un papel visible en él. Es una conciencia posterior y distinta, de otra índole”.⁸⁶

Esta conciencia histórica o del momento histórico en el que se está inmerso no anula la posibilidad de múltiples interpretaciones acerca de un mismo fenómeno sino que, obliga, de alguna manera a los protagonistas, a que den cuenta de sus condiciones de producción⁸⁷ de su propia teoría. “El espíritu de época es una problemática de la modernidad, y en tanto problemática, su sentido sólo es inferible en la relación entre un campo de conciencia intelectual y la singularidad de una conciencia en tensión crítica con aquel”.⁸⁸ Es decir que dentro de un campo sólo puede haber reconocimiento de esa conciencia en la medida que una conciencia individual adquiere conciencia de sí y en referencia a las otras que forman parte de ese mismo horizonte de reconocimiento. Esto quiere decir que para que exista una autoconciencia debe haber conciencia de sí y para sí, parafraseando a Hegel. Veamos cómo funcionó esto en el campo del cine.

Ángel Faretta fue uno de los autores que introdujo este concepto dentro de su propia teoría cinematográfica. Escribe desde hace más de treinta años ensayos, artículos de análisis y

⁸⁶ Rodríguez, Ramón: “Filosofía y conciencia histórica”. *Revista de Filosofía*. N° 2/5-29 (3° época). Editorial Universidad Complutense. Madrid, 1989. <http://revistas.ucm.es/fsl/00348244/articulos/RESF8989110005A.PDF>

⁸⁷ En un sentido estrictamente veroniano del término.

⁸⁸ Casullo, Nicolás: “Los cielos de la historia” en http://www.dialogosfelafacs.net/dialogos_epoca/pdf/41-02NicolasCasullo.pdf

críticas sobre arte, literatura y cine.⁸⁹ Para este autor es imposible hacer crítica sin teoría, método o sistema: un conjunto de reglas, valores y modos con los cuales primero describir y luego juzgar la obra en cuestión. Él construyó entonces una teoría que le permite criticar a los films mediante una red de conceptos tales como: los ejes vertical y horizontal, el fuera de campo, el principio de simetría, el símbolo, el mito y la alegoría, entre otros elementos. Concibe solamente una crítica posible que es la crítica autoconsciente:

“El concepto de autoconciencia explicado detalladamente en el CC (*El Concepto del Cine*), indica que a partir de él, el cine sabe que sabe y, además, sabe qué sabe. La verdadera, auténtica crítica, es la autoconciencia que puede, como suele tener, una fase oscura y allí es cuando entonces la autoconciencia se paraliza o se vuelve una burda befa”.⁹⁰ Con este razonamiento considera que, en Argentina, nunca hubo método, y que a pesar de todos los cambios que se manifestaron al interior de la crítica, siempre hubo un conjunto de críticos “impresionistas”, instantaneístas. En *El concepto del cine*, Ángel Faretta define a la autoconciencia como el “momento de un arte o forma del pensar y el poetizar en el cual ‘se sabe qué se sabe’; este saber implica un matiz necesario de agotamiento o declive, en la medida en que esa forma intenta ser parte del mundo, hacerse historia”.⁹¹

¿Por qué traemos a colación el concepto de la autoconciencia y, su adaptación a la autoconciencia del cine?

Esta idea nos resulta útil para entender las diferencias al interior de la crítica. Podríamos establecer una división virtual entre los críticos autoconcientes y poseedores de una teoría propia de análisis y los que analizaron y analizan las películas sin sistema pero con ciertas influencias teóricas, o “citas de autoridad”. Los primeros tienen un sistema desde el que analizan las películas y el cine en general. Los segundos se encuentran representados por la mayoría de los críticos que existieron hasta la actualidad. En el caso argentino, en el segundo momento que marcamos en este trabajo como paradigmático, que es en el que se engloba a la “crítica mítica”, los que más se acercaron a este modelo del “crítico autoconsciente” fueron los que desde las páginas de *Gente de cine* se animaban a establecer lazos con otras teorías

⁸⁹ Ángel Faretta (Buenos Aires, Argentina, 1953) colaboró en publicaciones míticas como *Minotauro* y *Fierro Fundó* y dirigió la escuela *Aquilea*. Ha publicado *Datos tradicionales*, *El concepto del cine*, *El saber del cuatro*, *Espíritu de simetría*, *La pasión manda*, todos como exposición de su propia teoría del cine.

⁹⁰ “Entrevista: Ángel Faretta”. En revista *Miradas de Cine*. Dossier La crítica II. Buenos Aires, nº 51, junio 2006. <http://www.miradas.net/2006/n51/estudios/afaretta.html>

⁹¹ Primer momento autoconsciente: *Citizen Kane* (1941) porque entrega en sus minutos finales algo que sólo sabe o podrá saber –de ahora en más– el espectador de cine; mientras se revela el enigma con el trineo al fuego, el soporte material desaparece: el cine dice esto soy, soy un método de conocimiento como ningún otro, pero mi superficie material es lábil. El segundo y final momento autoconsciente es con *Apocalypse Now* (1979) el cine nos dijo qué es y para qué es. O se lo vuelve un método de conocimiento o se toma la vía coleccionista, acumulación de films, afiches, trivias, anécdotas, etc.

como condiciones anteriores a su escritura. El problema es que reproducían los textos extranjeros pero no había una “internalización” de los mismos o no había un comentario propio a continuación o algo que relacionara esta teoría con los casos de películas o de la industria argentina.

Para Pierre Bourdieu la obra de arte (la película en nuestro caso): “considerada como un bien simbólico (y no como un bien económico, lo que también puede ser) sólo existe como tal para quien posee los medios de apropiársela, es decir, de descifrarla”.⁹² Los críticos de cine argentino tenían las competencias necesarias para “apropiarse” de los films. De hecho, esto había ido en aumento respecto del primer momento iniciado en la década de 1940. Así como el autor, en la “política de los autores” sería un diferencial, un plus respecto del director, así debía serlo el crítico respecto del espectador común. Esa idea de la misión, de la meta pedagógica, vinculada a salirse de los lugares comunes, de la gacetilla informativa de los 40, se logró de manera notoria en los ‘60. Lo que estaba faltando era ir un paso más allá de este desciframiento, evidenciar su conocimiento hacia afuera, hacia sus colegas y hacia el espectador, ser finalmente autoconscientes.

⁹² Bourdieu, Pierre: “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística” en *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires, Editorial Quadrata, 2003. (Primera edición: 1966).

5. Conclusiones

Este trabajo se propuso documentar críticas de diarios y revistas en dos períodos históricos relevantes para el periodismo cinematográfico. Se eligieron los medios que pudieran dar mayor información sobre el tema que queríamos describir y problematizar que es el modo o los modos en que la crítica de cine argentino ilustró a la industria del cine. Los dos momentos históricos seleccionados tienen una importancia en dos sentidos: uno es el que ocupan para la crítica y otro el que lo hacen para la industria o viceversa.

Hacia fines de la década de 1930 empezamos a comprobar el aumento de la presencia del tema del espectáculo cinematográfico en las páginas de los medios nacionales. Dos de los diarios más importantes como *Crítica* y *El Mundo* se hicieron eco de este factor y dedicaban un espacio especial a hablar de lo que acontecía en esta industria relativamente nueva, con llamativos avances tecnológicos como la utilización del sonido en las historias. Para eso recurrieron a informaciones de un estilo similar a las gacetillas informativas, así como a notas de cronistas especializados como Raimundo Calcagno y Rolando Fustiñana.

La prensa del gremio de los exhibidores, *El Herald del cinematografista*, llevada adelante por Israel Chas de Cruz difería en las formas y la cantidad de páginas pero también dedicaba su labor a dar a conocer lo que sucedía al interior del mundo del cine local e internacional.

El periodismo que se hizo en este período, coincidente con la etapa del próspero *cine clásico* en nuestro país, fue denominado “impresionista”. La industria estaba en su momento de mayor auge, se producían una gran cantidad de películas por año, los grandes estudios y las estrellas dominaban la escena y había todo un circuito aceitado que comenzó a verse afectado por primera vez con la escasez de materia prima para la filmación debido a las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial. Se produjeron enormes conflictos entre productores, distribuidores y exhibidores por la escasez de película virgen; por los recursos que administraba cada productora; por el porcentaje en la recaudación de las entradas para cada sector o por el tiempo de permanencia en exhibición de un film en una sala. Esto daba cuenta del carácter de “red” de la industria y de la necesidad de una cierta armonía de los sectores para estar en funcionamiento. Hacia mediados de la década de 1950, el contexto era completamente diferente, el sistema de las grandes productoras estaba agotado y, empezaron a ganar terreno los pequeños productores, independientes, con diferentes valores y objetivos, pero también con diferentes problemas. Este período que desemboca en la creación de la denominada *Generación del 60*, fue acompañado por una crítica “seria” que se proponía

superar a la anterior así como este cine estaba superando al cine que se conocía como “cine de oro”, pero vaciado de contenido en la opinión de los cineastas que vinieron después.

Los independientes reivindicaban la libertad en términos de los contenidos de los argumentos filmicos. Se decían cosas a través del proyector que antes no estaban en la agenda social. Temas que, hasta entonces, eran muy limitados, que no estaban en la discusión colectiva como el relato de situación social, de pobreza, de hambre, de explotación laboral, temas políticos, el ejército, la iglesia, etc. Pero lo cierto es que lo que se proponía como metas, axiomas o en el plano teórico luego distaba de llevarse a la práctica de igual manera. Estaban al margen del circuito de explotación comercial, podían filmar con menores presiones, con mayores posibilidades en el terreno de la expresión pero estaban sujetos a la falta de grandes recursos económicos o a los subsidios de entidades como el Fondo Nacional de las Artes. ¿Cómo se podía lograr un equilibrio entre el nivel del contenido y el de lo económico sin volver a la sensación de vacío estético dejada por el cine clásico?

La crítica, en su mayoría, apoyó a las iniciativas independientes pero no ofrecía demasiadas alternativas para que pudieran sostenerse en el tiempo. Después de tantos años la pregunta sigue vigente y nos planteamos si la industria cinematográfica argentina podrá volver a tener un cine de oro con estándares de calidad en historias y personajes como muchas de las que vimos en los últimos años.

Los críticos del ‘60 quisieron liquidar la figura del cronista, suplantarla por la de un crítico intelectual, reflexivo, profundo y comprometido. En esta dirección de *superación* intentaron institucionalizar el rol de la crítica como disciplina. El papel del cineclubismo fue fundamental para que los críticos adquieran cada vez mayores herramientas y pudieran plantearse los proyectos que llevaron a cabo. El resultado fue que se lograron notas de autor, con un estilo evidentemente diferente a las gacetillas impresionistas, con un gran conjunto de elementos para el debate y el aprendizaje sobre muchas características que estaban tomando las olas cinematográficas de todo el mundo, sobre discusiones relacionadas con teorías cinematográficas. Las publicaciones eran muy numerosas. Como analizamos, se destacaron *Gente de cine*, *Tiempo de cine* y *Cinecrítica*.

Tanto en los ‘40 como en los ‘60 hay más de un cine. A pesar de que, en cada momento, hay un conjunto de películas que se reúnen de acuerdo a determinadas coincidencias y tienen mayor protagonismo que otras dentro de la industria, hay varios tipos de cine conviviendo en la misma época. Es decir que en los 40 no todo es “cine de las ingenuas”, de los “enredos”, también hay cine épico, policial, histórico. Y en los ‘60 no todo es producto de la “Generación del 60”, también se filman dramas, musicales, comedias. Lo mismo sucedía en

las crónicas ya que en la primera etapa había ciertas notas que incluían grandes argumentaciones, interpretaciones que sostenían el relato de la descripción y, en la segunda también sobrevivían algunos pasajes de “impresionismo” en medio de la pretensión de reflexión y profundidad. Fue y es tanto más fácil para la crítica y para los estudios historiográficos dedicarse a lo que está más expuesto o con mayor presencia para poder rotular una etapa y explicarla según categorías, climas de época, causalidades y efectos. Podemos ver como una permanente línea divisoria entre el cine “comercial” y el cine “serio, de escritura”. Pero lo que en ninguna de las dos etapas se discutió es qué idea de crítica es la que predominaba o debería predominar dadas las condiciones imperantes en la producción cinematográfica.

Bazin planteó una ontología del cine partiendo de la transformación técnica introducida por la fotografía y, en medio de sus reflexiones pudo cuestionar la actividad y las actitudes de sus propios colegas. Era un teórico del cine, un intelectual que pensaba el cine dentro de un marco más amplio de las ciencias sociales, que explicitaba su marco de comprensión de los fenómenos en análisis. Formó parte de un grupo de teóricos que discutían en ese momento qué querían decir con el término realismo, porque era importante esa estética para el cine, realizó un planteo ontológico.

En Argentina no ocurrió ninguna experiencia así. Las iniciativas más semejantes que señalamos fueron las de intelectuales posteriores, otros contemporáneos y algunos que llegaron a través de la vinculación con la academia.

El saldo que nos dejó la serie de intentos hacia la institucionalización del rol en los ‘60 fue la ausencia de un esfuerzo por apuntar a la sistematización de la crítica como disciplina, dando cuenta de lo que va más allá de la personalidad del crítico en particular, de la influencia de un crítico *teórico* sobre sus colegas y sobre la sociedad en general y de lo que toma él mismo para elaborar una teoría propia; una teoría inscripta en un marco más amplio, que el del cine propiamente dicho. Lo que estuvo ausente y a lo que se debería apuntar es a transformar al cine en un objeto de discurso reflexivo. Ese podría ser un objetivo como tarea pendiente para la crítica y en el que la academia debe ayudar profundizando la tradición de estudios iniciada hace unos años en Argentina como en otros países de Latinoamérica y Europa, con nuevas revistas dedicadas exclusivamente a la reflexión sobre el cine en general. Deberíamos ampliar el reducido espacio que ocupa la crítica de la crítica, contribuyendo con teorías que vayan más allá del análisis del film y pensar qué tipo de crítica es la que tenemos y cuál es la que queremos tener.

BIBLIOGRAFÍA

- * Adorno, Theodor y Horkheimer, May: *Dialéctica del iluminismo*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988.
- * Alvarado, Maite y Rocco-Cuzzi Renata: “Primera Plana: El nuevo discurso periodístico de la década del 60”. Apuntes de la cátedra Bernetti – Diseño de la Información Periodística-Carrera de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires, 2007.
- * Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp, S.A. Madrid, 2004.
- * Bourdieu, Pierre: *Campo de poder, campo intelectual*. Editorial Quadrata, Buenos Aires, 2003. (Primera edición: 1966).
- * Broitman, Ana: “La generación crítica. Crítica de cine, campo cinematográfico y campo cultural en la Argentina (1956-1966), para Sociología de los intelectuales, titular Ricardo Sidicaro, 1998.
- * -----: “Un compromiso editorial. Análisis de estrategias discursivas en los editoriales de la revista Tiempo de Cine (1960-1968)”, Proyecto Cine - Instituto de Artes del Espectáculo. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, 1997.
- * Calistro, Mariano y otros, *Reportaje al cine argentino*. Crea, Buenos Aires, 1978.
- * Carey, John: *¿Para qué sirven las artes?* Editorial Debate, Madri, 2007.
- * Dudley, Andrew: *André Bazin*. Éditions de L'Étoile, París, febrero, 1983.
- * Egea, Celeste y González Centeno, Carolina: “Tradición y modernidad en la crítica cinematográfica argentina: Roland y Calki”. Ponencia presentada en las VIas. Jornadas de Estudios e Investigaciones-Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”. Buenos Aires, Octubre de 2004.
- * Eseverri, Máximo: *Enrique Raab: claves para una biografía crítica. Periodismo, cultura y militancia antes del golpe*. Prometeo, Buenos Aires, 2007.
- * España, Claudio (dir.) *Cine Argentino Industria y Clasicismo 1933-1956*. Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2000.Vol. II.
- * España, Claudio (dir.) *Cine Argentino Modernidad y Vanguardias. 1957- 1983*. Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2004.Vol. I.
- * Faretta, Ángel: *El concepto del cine*. Editorial Djaen. Buenos Aires, 2005.
- * Feldman, Simón: *La generación del 60*. Editorial Legasa. Buenos Aires, 1990.
- * Ferreira, Fernando. Compilador: *Luz, cámara, memoria. Una historia social del cine argentino*. Editorial Corregidor, Buenos Aires, 1995.

- * Getino, Octavio: *Cine argentino, entre lo posible y lo deseable*. Ediciones Ciccus. Buenos Aires, 1998.
- * González, Horacio y Rinesi, Eduardo (comp.), *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino*, Manuel Suárez Editor, Buenos Aires, 1993.
- * Kriger, Clara: *Cine y peronismo. El estado en escena*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2009.
- * Lusnich, Ana Laura (editora): *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*. Biblos, Buenos Aires, 2005.
- * Mahieu, José Agustín: *Breve Historia del Cine Argentino*. Eudeba, Buenos Aires, 1966.
- * Parangua, Paulo Antonio: *Le cinéma en Amérique Latine: le miroir éclaté. Historiographie et comparatisme*. Ediciones L'Harmattan. Collection Images plurielles dirigée par Olivier Barlet. Francia, 2000.
- * Peña, Fernando Martín, compilador: 9º Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires, 2007.
- * Peña Fernando Martín (comp.): *60-90 Generaciones, cine argentino independiente*. Museo Latinoamericano de Buenos Aires - Colección Constantini, Instituto Torcuato Di Tella y revista *Film*, Buenos Aires, 2003.
- * Solís, Gabriela: "Un encuentro con Homero Alsina Thevenet" en *Ars poética, ars política. Arte, política y crítica cultural. (Argentina, 1920-1980)*. Compilador: Hugo Mancuso. Miño y Dávila Editores. Colección Discurso, poder y memoria. Buenos Aires, 2007.
- * Varela, Mirta: "Medios de comunicación e Historia: apuntes para una historiografía en construcción". *Revista Tram(p)as de la Comunicación y la Cultura*. Número 22. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata, 2003.

Artículos en la web:

- * Casullo, Nicolás: "Los cielos de la historia" en *Diálogos de la Comunicación*. N° 41, marzo 1995. Revista digital de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social (FELAFACS).
http://www.dialogosfelafacs.net/dialogos_epoca/pdf/41-02NicolasCasullo.pdf
- * "Entrevista: Ángel Faretta". En revista *Miradas de Cine*. Dossier La crítica II. Buenos Aires, n° 51, junio 2006.
<http://www.miradas.net/2006/n51/estudios/afaretta.html>
- * Fondo Editorial Enerc. Escuela Nacional de Realización y Experimentación Cinematográfica. Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. Buenos Aires, 2008:

“Prácticas de Guión”: http://www.enerc.gov.ar/cefopro/fondoeditorial/pdfs/CEFOPRO-Practicas_de_guiion.pdf

* ----- “Introducción a la cinematografía. Producción”.
http://www.enerc.gov.ar/fondoeditorial/pdfs%202009/ENERC_FE_Introd_Cinematografia_04_Produccion.pdf

* ----- “El cine argentino en 4 clases. Clase 2: El cine de estudios”.
www.enerc.gov.ar/fondoeditorial/pdfs%202009/ENERC_FE_El_Cine_Argentino_en_cuatro_clases_02.pdf

* Historia del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.
http://www.mardelplatafilmfest.com/24/el_festival/historia.php

* Perelman, Pablo y Seivach, Paulina: “La industria cinematográfica en la Argentina: Entre los límites del mercado y el fomento estatal”. CEDEM, Centro de Estudios para el Desarrollo Económico Metropolitano, Secretaría de Desarrollo Económico, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2005.
http://estatico.buenosaires.gov.ar/areas/hacienda/sis_estadistico/ind_cine_arg2.pdf

* Sendrós, Paraná: “Historia de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina”. (nota publicada en el diario *La Nación* - Jueves 14 de Marzo de 2002)
<http://www.cronistasdecine.org.ar/content/view/11/33/>

* Rodríguez, Ramón: “Filosofía y conciencia histórica”. *Revista de Filosofía*. Nº 2/5-29 (3º época). Editorial Universidad Complutense. Madrid, 1989.
<http://revistas.ucm.es/fsl/00348244/articulos/RESF8989110005A.PDF>

* **Ulanovsky, Carlos: “Cumple 55 años el Cineclub Núcleo”. *La Nación***, Buenos aires, 2007. Tomado por el boletín de TEA IMAGEN. Escuela de Producción Integral de Televisión: Gacemail nº 210: <http://www.gacemail.com.ar/Detalle.asp?NotaID=7425>.

* Villalobos Alpizar, Iván: “La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes”. *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*. Enero, 2003.
<http://www.accessmylibrary.com/article-1G1-126788093/la-nocion-de-intertextualidad.html>

Corpus de Diarios:

* *Crítica*. Ediciones de octubre de 1940, noviembre de 1941, julio 1942, julio 1943, octubre 1945 y mayo 1957.

* *El Mundo* Ediciones de enero 1941, junio 1942, agosto 1945, agosto 1954 y agosto 1958.

* *El Herald del Cinematografista*. Ediciones de los años 1931, 1943, 1944, 1946.

Corpus de Revistas:

* *Cinecrítica*. Años 1960 a 1962:
Nº 1. Agosto 1960.

Nº 2. Septiembre-octubre 1960.
Nº 4. Enero-marzo 1961.
Nº5. Abril-junio 1961.
Nº6. Agosto/Septiembre 1961.
Nº7. Diciembre 1961.
Nº 8/9. Agosto 1962.

* *El Amante*. Nº 7, año 1, julio 1992.
Nº 14, año 2, abril 1993.

* *El Heraldo del Cinematografista* (1931 a 1960).

* *Gente de Cine* (todas las ediciones desde 1942 a 1957).

* *Tiempo de Cine*:

Nº 2, año 1. Septiembre 1960.
Nº 3, año 1. Octubre 1960.
Nº 4, año 1. Noviembre/Diciembre 1960.
Nº 6 especial, año 1. Febrero/marzo 1961.
Nº 6, año 1. Abril-junio 1961.
Nº 9, año 2. Enero-marzo 1962.
Nº 10/11, año 3. Agosto 1962.
Nº 12, año 3. Diciembre 1962.
Nº 13, año 3. Marzo 1963.
Nº 14/15, año 3. Julio 1963.
Nº 16, año 3. Octubre/noviembre 1963.
Nº 17, año 4. Marzo/abril 1964.
Nº 18/19, año 5.
Nº 20/21, año 5. Primavera/verano 1965.
Nº 22/23, año 5. Agosto/Septiembre 1968.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- * Arnheim, Rudolf: *El cine como arte*. Ediciones Paidós, Barcelona, 1986.
- * Barthes, Roland: *La torre Eiffel*. Textos sobre la imagen. Paidós, Barcelona, 2001.
- * Bonet, Carmelo: *Apuntaciones sobre el arte de juzgar*. Sudamericana, Buenos Aires, 1946.
- * Bordwell, David: *El significado del filme*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 1995.
- * Bourdieu, Pierre: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama, Barcelona, 1995.
- * Calistro, Mariano; Couselo, Jorge; España, Claudio y otros: *Historia del cine argentino*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1984.
- * Carmona, Ramón: *Cómo se comenta un texto fílmico*. Editorial Cátedra, Madrid, 1996.

- * Costa, Antonio: *Saber ver el cine*. Paidós, Barcelona, 1992.
- * Couselo, Jorge Miguel: *Cine argentino en capítulos sueltos*. 23° Festival Internacional de Cine, Mar del Plata, 2008.
- * Di Núbila, Domingo: *La época de oro. Historia del cine argentino*. Ediciones del Jilguero, Buenos Aires, 1998.
- * Eco, Umberto. *Obra Abierta*. Ed. Planeta Agostini, Barcelona, 1992.
- * ----- *La definición del arte*. Ed. Martínez Roca S.A., Barcelona 1970.
- * Entel, Alicia: *Escuela de Frankfurt, arte y libertad*. EUDEBA, Buenos Aires, 1999.
- * Fantoni, Guillermo: *Arte, Vanguardia y política en los años '60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*. El Cielo por Asalto Ed. Buenos Aires, 1998.
- * Ferro, Hellén: *Qué es el cine*. Ed. Columba, Buenos Aires, 1960.
- * Freund, Gisèle: *La fotografía como documento social*, Gustavo Gili, Barcelona, 1993.
- * Gambetti, Giacomo y Sermasi, Enzo: *Cómo se mira un film*. EUDEBA, Buenos Aires, 1962.
- * Getino, Octavio: *Cine latinoamericano. Economía y nuevas tecnologías audiovisuales*. Editorial Trillas, FELAFACS, México, 1990.
- * González, Lelia: *LEO SALA, la crítica como mediación*. (Aún no publicado).
- * Habermas, Jürgen: *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, Ed. Gustavo Gili, México y Barcelona, 1986. 1° edición 1962.
- * Hegel, Georg: *Fenomenología del Espíritu*. Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1981.
- * Jarvie, Ian: *Sociología del Cine*. Ed. Guadarrama, S. A., Madrid. 1974.
- * Kohon, David J.: *Obra Crítica*. Compilador: Fernando Martín Peña. Ed. Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente. Buenos Aires, abril 2007.
- * Kriger, Clara: *Páginas de Cine*. Archivo General de la Nación y Dirección General de Museos del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2003.
- * Maranghello, César: *AAA. La epopeya trunca*. Ediciones del Jilguero, Buenos Aires, 2002.
- * Quiroga, Horacio: *Arte y lenguaje del cine*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1997.
- * Rivera, Jorge: *El escritor y la industria cultural*. Atuel, Buenos Aires, 1998.

* Stam, Robert: *Teorías del cine. Una introducción*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 2001.

* Traversa, Oscar: *El significante negado*. Editorial Hachette, Buenos Aires, 1984.

Legislación

*Convenio colectivo de trabajo 235-75.

*Decreto ley 62/57.

*Ley de cine 12.999 (1947).

*Ley de cine 24377 (1994).

*Ley de fomento y regulación de la actividad cinematográfica 17.741 (2001).

Revistas

Cine Hoy. Ejemplares de septiembre a diciembre de 1963.

Cinegraf. Ejemplares de los años 1933, 1935, 1938.

Imparcial Film. Ejemplares del año 1920.

El Amante.

Año 1. N° 3, marzo 1992.

Año 1. N° 6, junio 1992.

Año 2. N° 12, febrero 1993.

Año 2. N° 21, noviembre 1993.