

Consideraciones para la construcción de un campo de la crítica cinematográfica argentina desde los inicios del cine hasta los años sesenta: para una lectura inicial de Cinecrítica (1960-1962) y la reflexión acerca del cine nacional.

Camparo y Tamara.

Cita:

Camparo y Tamara (2014). *Consideraciones para la construcción de un campo de la crítica cinematográfica argentina desde los inicios del cine hasta los años sesenta: para una lectura inicial de Cinecrítica (1960-1962) y la reflexión acerca del cine nacional*. VIII Jornadas de Sociología de la UNLP. Departamento de Sociología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-099/27>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eCvm/akc>

Consideraciones para la construcción de un campo de la crítica cinematográfica argentina desde los inicios del cine hasta los años sesenta: para una lectura inicial de Cine crítica (1960-1962) y la reflexión acerca del cine nacional

Tamara Campero

I

El cine constituye uno de las manifestaciones artísticas más interesantes y enigmáticas de nuestros tiempos. Desde filósofos a periodistas, el cine siempre ha dado que hablar y esto se refleja en las numerosas páginas de libros, periódicos, revistas e investigaciones que lo tienen como protagonista. En nuestro país, la llegada del cinematógrafo alienta las primeras incursiones escritas en torno al fenómeno cinematográfico que se publicaron en diarios y revistas de gran difusión. Hablar de crítica cinematográfica en Argentina es hablar de un proceso constitutivo que comienza en las primeras décadas del siglo XX hasta su relativa configuración como discurso especializado a fines de la década del cincuenta. En dicha década, las publicaciones especializadas comenzaron a imprimir un carácter distintivo a la actividad crítica, producto de un conjunto de factores que no pueden pensarse sino a través de una compleja trama de sucesos históricos y discursos culturales. Sus páginas analizan un cine que abandona su lugar de depositario de fantasías colectivas y gana terreno como manifestación artística que al igual que la literatura, la música, la pintura y el teatro, tenía algo que aportar a una época signada por grandes cambios. Asimismo, el “nuevo” crítico se perfila como un intelectual que posee ciertos saberes culturales, proponiendo una reflexión teórica que excede la fascinación y la publicidad de los primeros columnistas cinematográficos. Alrededor de las nuevas vanguardias europeas se forma un público caracterizado por una mirada reservada frente al cine de las grandes industrias, lo que posibilita la apertura a otros lenguajes cinematográficos. El neorrealismo italiano y la nouvelle vague francesa serán objeto de debates en las revistas cinéfilas latinoamericanas, pero la apertura de este nuevo período estará signada por la relevancia que van adquiriendo las producciones nacionales en tanto búsqueda estética y narrativa. A pesar de ello, la preocupación por caracterizar en la pantalla algunos aspectos de la realidad social contrasta con el sólido circuito comercial y cultural instaurado por la cinematografía norteamericana en las décadas previas.

El presente trabajo se propone en primera instancia identificar elementos que sirvan para pensar en la construcción de un *campo de la crítica cinematográfica* argentina desde algunos aportes de la teoría de Pierre Bourdieu. El establecimiento de una *periodización* que ordena la bibliografía relevada permite por un lado reconocer factores que dan cuenta de la emergencia del campo, a partir de lo cual se indaga qué lugar ocupa la reflexión acerca del cine nacional en los diferentes momentos. En este sentido, se plantea que la incipiente configuración del campo de la crítica cinematográfica a fines de la década del cincuenta posibilita la reflexión acerca del cine nacional en tanto articula -de manera explícita o implícita- una definición y un propósito en torno a éste.

Por último, este recorrido nos permitirá abordar la revista especializada *Cinecrítica* (1960-1962). Dirigida principalmente a realizadores y personas del ámbito cinematográfico, sus ocho números reflejan la preocupación por construir un cine “realista” con un propósito claro: el de reivindicar la producción local como herramienta de transformación del campo cinematográfico y social.

II

Antes de caracterizar a *Cinecrítica* (1960-1962) y la construcción de una identidad nacional en el cine, se considerará el marco teórico desde el que se aborda la publicación. La reconstrucción del mismo se ha realizado a partir de la búsqueda bibliográfica y artículos de otras publicaciones especializadas relevantes, como *Gente de Cine* (1951-1957) y *Tiempo de cine* (1960-1968) que permitieron establecer algunas particularidades del objeto estudiado.

La reconstrucción bibliográfica se realizó a partir de diversos estudios provenientes del campo de las ciencias sociales que proponen diferentes líneas y formas de abordar al cine como objeto de estudio, diversidad se expresa tanto en lo temático como en el formato de escritura (*papers*, borradores de investigaciones, historia escrita por los mismos críticos, las publicaciones especializadas que recrean parte de la historia de esa crítica y el ensayo). Cabe destacar que los estudios acerca de las diferentes dimensiones del cine se han enriquecido en la última década gracias a los abordajes multidisciplinares de las ciencias sociales (Kriger, 2010; Tranchini, 2010). Dada esta variedad en las que se ha descrito y sigue escribiendo acerca de la crítica en el período estudiado, es pertinente trazar consideraciones teóricas y metodológicas para poder construir un campo de la crítica cinematográfica desde algunos

lineamientos teóricos propuestos por Pierre Bourdieu.

En primer lugar, la noción de *campo* nos permite orientar la lectura acerca de lo escrito en el período, a la vez que funciona como marco de análisis para ordenar los diversos factores que se conjugan en lo que se puede considerar crítica cinematográfica propiamente dicha¹. Además de este uso como esquema ordenador, la noción de campo ha sido central en el pensamiento de Bourdieu y definida en varias de sus obras en tanto construcción metodológica que permite considerar prácticas específicas, códigos, saberes especializados y dinámicas grupales, en donde factores de índole política, económica o cultural son cruciales para pensar la constitución de los mismos (Criado, 2008:29-31). Este trabajo se ha orientado en la definición propuesta en *Sociología y cultura* (1990), que parte por reconocer al campo en tanto espacio social definido por intereses cuyo sentido se construye a partir de aquello que está en juego (Bourdieu, 1990:109). Vizcarra (2002) ilustra algunos puntos interesantes para pensar dicho concepto:

Un campo, entonces, es un espacio multidimensional de toma de posiciones que los sujetos constituyen y a través de los cuales son constituidos como agentes, es decir, como hacedores de relaciones sociales específicas en torno a problemáticas compartidas. En este sistema común de referencias, se definen simbólicamente y objetivamente todos aquellos involucrados. Es aquí donde las interacciones tienden a hilvanar complejas redes de tensión y complicidad, cuyo sentido no podrán reconocer y entender quienes no posean el habitus necesario que demanda el juego. (Vizcarra, 2002:59-60)

El fragmento citado nos ayuda a pensar el campo a partir de los sentidos que agrupan y posicionan diferencialmente a los agentes. Considerando el giro que toma la crítica cinematográfica argentina en los años cincuenta, podemos decir que esas problemáticas comunes giran en torno a la reflexión acerca del cine en tanto manifestación artística que merece atención en todas sus dimensiones, alejándose de las columnas periodísticas.

Una de las formas de indagar en los intereses que constituyen uno de los denominadores del campo es el estudio de *revistas especializadas* que establecen un nuevo formato y propuesta a partir de la década del cincuenta, en las cuales podemos diferenciar dos cuestiones. En primer lugar, el eco de los debates europeos en esa década, que se centrarán en dos tendencias representadas por las revistas *Cahiers du Cinéma* (Francia, 1951) y *Cinema Nuovo* (1951,

¹ Este trabajo no se propone aplicar forzosamente dicho concepto a un marco ajustado de análisis, sino reflexionar a partir de las potencialidades de dicha categoría para ordenar lecturas que comparten ciertos elementos para caracterizar a la crítica.

Italia), y que influyeron en la recepción del cine europeo en el contexto latinoamericano². En segundo lugar, las páginas de estas publicaciones instituyen al cine nacional por primera vez como objeto de reflexión y de debate. Es así que el lugar que ocupa la historiografía del cine argentino no es evidente en las publicaciones y columnas previas a la década del cincuenta. La construcción de esta historia es una preocupación propia del campo, iniciada por críticos que contaban con cierta trayectoria (entre lo que podemos mencionar la *Historia del Cine Argentino* de Domingo Di Núbila y *Este cine argentino* de Ulyses Petit de Murat, ambos publicados en 1959) y continuada durante la década del sesenta, dotando a la crítica de una apreciable autonomía que comienza a legitimarse por fuera del ámbito periodístico. De esta manera, no sólo se revisan los criterios mediante los cuales serán abordadas las películas nacionales (reconocimiento del director como autor y búsqueda de coherencia en sus obras, la estructuración de los guiones, la incorporación de representaciones nacionales, sino que se le atribuye al cine un propósito diferente al del mero entretenimiento. Los posicionamientos de las primeras publicaciones especializadas frente a este inusitado interés por el cine local le otorgarán un perfil distintivo a cada una.

Estas consideraciones nos llevan a establecer cierta estructuración del campo a partir de la constitución de un discurso que adquiere sentido *desde y para* estos agentes. Ello implica la conquista de una relativa autonomía en la actividad en que se reconocen y son reconocidos, así como también la noción de que hay un saber especial que es producto de la historia del mismo (Criado, 2008:28). Nuevamente citando a Vizcarra, podemos pensar que el campo:

Está estructurado en la medida en que posee formas más o menos estables de reproducción del sentido, desplegando así un conjunto de normas y reglas no siempre explícitas que establecen lógicas de relación entre los agentes adscritos. Los principios de funcionamiento de los campos son asimilados por los sujetos a través de

² El debate en torno al cine que se estaba produciendo en sus respectivos países, el neorrealismo italiano de la posguerra y la naciente nouvelle vague francesa, también divide a la crítica a partir de la función social de las obras y el problema de la verosimilitud del lenguaje cinematográfico. En un reciente artículo de David Oubiña, "*Bazin, Deleuze y la crítica cinematográfica argentina*" (Adversus, 2014) se centra en las influencias de ambas publicaciones en la revista *Tiempo de Cine (1960-1968)*, revista que nace a la par de *Cinecrítica* y dialogará a partir de sus artículos. Al igual que *Cahiers du Cinéma* y *Cinema Nuovo*, estas publicaciones irán creando perfiles con posicionamientos distintivos. Cabe destacar que también se generan intercambios con revistas europeas, en el caso de *Tiempo de Cine* si bien tiene posee un registro más amplio que *Cinecrítica*, publicará en sus páginas artículos de la mencionada revista italiana. *Cinecrítica* a su vez realiza intercambios con *Il Contemporaneo* (revista político-literaria marxista que nace en 1954), publica la opinión de Aristarco en una de sus encuestas titulada "Misión y fundamento de la crítica" (*Cinecrítica* n° 8/9), y entre otras cuestiones posee un claro favoritismo hacia el movimiento neorrealista italiano (que podemos rastrear en los realizadores que componen su consejo editorial, como Fernando Birri y Lautaro Murúa). Estas influencias no sólo marcan las problemáticas que van estructurando un campo cada vez más definido, sino también los recursos estratégicos de legitimación de las publicaciones.

procesos complejos de socialización que hacen de estos espacios estructuras estructurantes. (Vizcarra, 2002: 57)

Entonces, ¿qué factores llevan a considerar la constitución de un campo de la crítica cinematográfica argentina a partir de la década del cincuenta? Podemos distinguir tres rasgos específicos que confluyen entre los años 1959 y 1960.

II. 1. *La formación del crítico en espacios sociales de intercambio y acciones concretas.*

El surgimiento de los cineclubes (que podemos señalar desde la fundación de *Cine Arte* a principios de la década del treinta) será uno de los espacios privilegiados de intercambio intelectual para los críticos cinematográficos constituyendo verdaderas redes de formación cultural, tanto en Buenos Aires como en lugares del interior. Alejados del gran cine industrial, en estos espacios se proyectarán obras del cine europeo, principalmente italiano y francés pero también podemos encontrar el cine sueco representado por la fascinación por Bergman, la escuela documentalista inglesa, y algunos aportes del cine soviético. Estos espacios no sólo se dedicaron a la proyección de material inédito por fuera del circuito comercial sino que a partir de los mismos se generaron otras instancias, entre las que se pueden destacar las mesas redondas, cursos como el Seminario del Cine de Buenos Aires (de donde surge la revista *Cuadernos de Cine*) y las visitas e intercambios con cineastas y críticos de otros países³. Si bien los cineclubes contaron con revistas especializadas (tal es el caso paradigmático de los cineclubes *Gente de Cine* y *El Núcleo*), estos espacios de sociabilidad deben ser pensados en un sentido amplio. Una progresiva gremialización del campo cinematográfico conformará posiciones de resistencia frente a los embates industriales y estatales. En 1942 nace la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina que nucleaba a columnistas cinematográficos, organización que logra cierta permanencia a pesar del surgimiento de nuevos críticos que se alejan del ámbito periodístico. A éstos podemos añadir el surgimiento de la Federación Argentina de Cineclubes (FACC) que se crea en 1955 y cuya participación en la sanción de la Ley de Cine 62/57 será clave. En 1956 surge la Agrupación de Directores de Películas (ADP) de la que luego surgiría la Asociación de Cine Experimental y en 1958 nace la DAC (Directores Argentinos Cinematográficos) cuyo primer presidente fue Mario Soffici secundado por Leopoldo Torre Nilsson, un indicio del diálogo entre una vieja y una

³ Un análisis detallado del cineclubismo como espacio de formación y de iniciativas se puede consultar en el artículo de Diana Fernández Irustra, *El cineclubismo y la nueva concepción de lo cinematográfico en los '60* presentado en las *III Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación (UBA)*.

nueva generación de realizadores. Posteriormente surge la Asociación de Realizadores de Cortometraje, ya vinculadas a los lenguajes cinematográficos de las nuevas generaciones y a lo que se denominaba cine independiente⁴. Entre otros factores no se puede desestimar la importancia de festivales de cine como el de Mar del Plata, frente al cual estas revistas tendrán posiciones encontradas, en tanto eran espacios disputados por los intereses comerciales y sus defensores periodísticos, como el diario *La Nación*, pero a su vez constituían espacios donde los críticos se encontrarían con figuras internacionales⁵. También se consolidará el cine en el ámbito universitario, en 1957 se institucionaliza definitivamente la carrera en la Universidad Nacional de La Plata (cuya tarea había iniciado por medio de talleres un poco antes del golpe militar de 1955) y Fernando Birri (miembro del consejo editorial de *Cinecrítica*) impulsa la creación de la Escuela Documental de Santa Fé (Félix-Didier, 2003). Estos espacios heterogéneos y con posicionamientos políticos diversos son factores importantes a la hora de abordar las problemáticas y debates en los cuales se formaron los nuevos críticos.

II. 2. *La reflexión en torno al rol de la crítica y el crítico como agente en el campo cultural.*

Estrechamente ligada a la aparición de sus órganos de expresión, el crítico se reconoce como autor responsable de sus juicios tomando posición en el campo cultural⁶. Una crítica que se aleja de la escritura periodística del cine y busca otras formas de legitimación, por fuera de los grandes diarios. Como señalan Samela y Broitman (1993):

Los debates que cruzaban las páginas de las publicaciones excedían – sin duda- lo estrictamente cinéfilo y la

⁴ Una descripción detallada de estas asociaciones en torno a las problemáticas del ámbito cinematográfico se puede consultar en el libro *Historia del Cortometraje Argentino* de José Agustín Mahieu (1961), especialmente los capítulos “Orígenes y tendencias”, “Cine clubes y nuevas tendencias”, “De las leyes” y “Las Escuelas de Cine”.

⁵ En un artículo de *Cinecrítica* dedicado especialmente al III Festival de Cine de Mar del Plata (*Cinecrítica* n° 4, enero-marzo 1961) el director de la revista Oscar I. Kantor escribe: “No hubo un congreso de teóricos en el sentido cabal de la palabra ya que todo quedó en monólogos más o menos interesantes pero que transcurrían en la estratósfera sin ligazón alguna a los temas candentes, pero si hubo un contacto diario, vivo, cordialmente polémico, que tuvo la extraordinaria virtud de ubicar problemas, aligerar planteos, producir en más de un hombre de cine un aleccionador revulsivo.” (p. 17)

⁶ “Cada toma de posición (temática, estilística, etc.) se define (objetivamente y, a veces, intencionalmente) con respecto al universo de las tomas de posición (que corresponden a las diferentes posiciones) y con respecto la *problemática* como *espacio de los posibles* que en él se hallan indicados o sugeridos; ella recibe su *valor* distintivo de la relación negativa que la une a las tomas de posición coexistentes a las cuales es referida objetivamente y que la determinan delimitándola. Se sigue, por ejemplo, que una toma de posición cambia, aunque permanezca idéntica, cuando cambia el universo de las opciones que son ofrecidas simultáneamente a la elección de los productores y de los consumidores. El sentido de una obra (artística, literaria, filosófica, religiosa, etc.) cambia automáticamente cuando cambia el campo dentro del cual ella se sitúa para el espectador o el lector.” (Bourdieu, 1989: 24)

erudición en el tema no impedía que el crítico desarrollara un sistema en cuya clave era posible pensar cualquier fenómeno. (Broitman y Samela, 1993: 202)

Esta característica, el análisis del fenómeno cultural, será otra de las claves que le otorgan especificidad a una nueva crítica. No se trata ya de simples reseñas o experiencias personales frente al hecho fílmico, sino una reflexión que requiere de un vocabulario común, pensando a la actividad cinematográfica en redes más amplias y reconociendo la dimensión autoral de cada obra en la trayectoria de los directores. Este movimiento en el que aparece y se dignifica al director como autor y al film como manifestación cultural también se extiende al propio crítico que sale del anonimato para ser reconocido por sus pares (Goity, 2005). A su vez, desde su participación en proyectos colectivos como las revistas, las editoriales presentan un criterio unificado para cada número respecto a debates y problemáticas actualizadas, por lo que la conformación de esta nueva figura del crítico se efectúa en este doble movimiento⁷.

II.3. *La aparición de nuevas publicaciones de crítica especializada como órganos de expresión que nuclea a escritores de cierta trayectoria y a nuevas generaciones de críticos.*

En tanto objetos de investigación, estas publicaciones constituyen *textos colectivos* que nos sitúan en el campo de discusiones de una época (Beigel, 2003). Como mencionamos previamente, las publicaciones cinéfilas a partir de la década del cincuenta contrastan con los modelos anteriores, tanto en lo que refiere a su diseño (en los cuales se asimilan a revistas europeas como *Cahiers du Cinéma*, *Cinema Nuovo*, *Positif*, entre otras) como en los propósitos y contenidos que éstas describen. Entre las que se han indagado en otras investigaciones (Broitman y Samela, 1993; Kriger, 2003; Félix-Didier, 2003) podemos mencionar a *Gente de cine (1951-1957)*, *Cinedrama (1952)*, *Cuadernos de cine (1954-1956)* y *Flashback (1958)*. Otras revistas que se publican en los años que rodean a *Cinecrítica* y de las cuales no se tiene información precisa son *De frente*, *Panorama*, *Contracampo* (revista de los estudiantes de Cinematografía de la Universidad Nacional de La Plata que comienza a publicarse en 1961) y *Panorámica. Tiempo de Cine (1961-1968)* comienza a publicarse en agosto al igual que *Cinecrítica*, y constituye una de las revistas “ejemplares” para

⁷ Esta reflexión dentro de las páginas de las revistas acerca del rol del crítico se aborda en algunas notas en la que intervienen críticos extranjeros, como en el caso temprano de *Gente de Cine* con artículos como “Reflexiones sobre la profesión del crítico cinematográfico” firmada por el francés Jacques Becker (n° 14, agosto 1952). En el caso de *Cinecrítica*, donde en su último número (n° 8/9, agosto 1962) se publica una encuesta llamada “Misión y fundamento de la crítica”, donde responden figuras como Guido Aristarco (*Cinema Nuovo*), José María Escudero, Marcel Martin (*Positif*) y Bernard Chardere.

publicaciones posteriores, además los ocho años que abarcó su publicación constituye una rareza en un campo que comienza a constituirse y nutrirse de diversas publicaciones de corta duración. Este “boom” de revistas cinematográficas se ampliaría a lo largo de la década del sesenta, ya cuando algunos realizadores de la nueva generación tomarían una posición política más abierta en torno a los conflictos sociales que signaron esa década. Incluso el cuestionado Instituto Nacional de Cinematografía tendría su propio órgano de expresión, *Revista de cine* (1965-1966), desde el cual responde a los cuestionamientos más frecuentes de estas publicaciones, principalmente en lo que respecta al cuestionamiento de un rol de realizador-crítico y cuestiones puntuales acerca del incumplimiento de la Ley de Cine de 1957.

En este sentido, nadie dudaría que las revistas especializadas ocuparon un lugar importante para pensar una crítica que comienza a proyectar un discurso distintivo y a reflexionar en su propia actividad, vinculándose con de otras latitudes. Como bien aclara la introducción al catálogo *Páginas de cine* (2003):

El contenido de estas revistas se reparte, entonces, entre el análisis del nuevo cine europeo y de sus “autores”, como de la incansable defensa de la producción independiente local. Asimismo, no faltan los informes sobre cinematografías latinoamericanas independientes, en especial la de Brasil. En todos los casos, el análisis de los filmes destaca aquellos recursos formales y estrategias narrativas que implican una renovación en el lenguaje cinematográfico. En términos estéticos, hay una explícita valoración del realismo en los filmes. (Kriger, 2003:15)

Como mencionamos previamente, la categoría campo nos ayuda a ordenar el recorrido de la bibliografía, las memorias de los integrantes de esa generación y la relevancia que adquirieron las revistas especializadas a la hora de instaurar al cine argentino como objeto de reflexión. Cabe destacar que lo que se ha indagado hasta el momento son factores que permiten pensar en un campo en proceso de constitución pero relativamente sólido, por lo que la disputa hasta entonces pasa más por cuestionar el rol del Instituto Nacional de Cinematografía y las políticas de censura gubernamentales, más que un enfrentamiento de tendencias de la crítica.

III

Este tercer apartado se centrará en elementos que nos sirvan para distinguir períodos en lo que respecta a la publicación de escritos en torno al cine a partir de la indagación bibliográfica.

Esto nos permite tener en cuenta dos cuestiones, por un lado diferenciar cuándo hablamos de crítica especializada y cuándo se alude a otro tipo de discurso (desde el comentario hasta la crónica); por otro, identificar el lugar que ocupaba el cine nacional en diferentes momentos.

Un aporte interesante acerca de las primeras aproximaciones al cine por parte de la prensa escrita es el estudio de Leonardo Maldonado (2006) quien distingue tres grandes etapas en la configuración de la crítica en el país, la primera es denominada “protocrítica” incluida en el período 1896-1910; la segunda etapa denominada “crítica primitiva” abarca el período de 1911-1918; y la tercera etapa a la que denomina la crítica propiamente dicha o “primavera de la mirada” la sitúa entre los años 1919-1920. Pero no podemos interpretar esta crítica en el “vacío” ya que sus posibilidades de desarrollo fueron acompañadas con los progresos técnicos y narrativos del cine. El objeto de estudio que abarca Maldonado con su análisis de los periódicos de mayor tirada en esas décadas coincide con el auge del cine hollywoodense. Las industrias culturales tuvieron un gran impacto en los países latinoamericanos, un imaginario sólido y vigente hasta mediados de los treinta cuando la industria cinematográfica argentina comienza a ganar terreno. La investigación de Maldonado se centra en los diarios y revistas de mayor circulación, entre los que se encontraba *Tribuna*, *Caras y Caretas*, *Hogar*, *La Nación* y *Crítica* (desde 1911 a 1917), en donde los tópicos de reflexión del cine se centraban en su mayoría en los avances técnicos de la industria y la vida de las estrellas.

Antes de 1911, los tímidos juicios de las protocríticas no constituían la parte esencial de las crónicas: el juicio de valor tenía un papel secundario. Desde ahora el juicio de valor (aunque en esta etapa sea siempre positivo) tendrá un lugar central: se pasa del género crónica al de crítica. (Maldonado p. 35)

Para este autor, un juicio de valor positivo es considerado crítica, pero no necesariamente lleva a una apreciación estética que es propia de la crítica de arte en un discurso que va más allá del hecho fílmico⁸. Como destacan Broitman y Samela:

La tradición cultural de la crítica, en cambio, encuentra en su objeto significados nuevos. Produce un sistema que le permite categorizar yendo más allá del relato informativo. El crítico juzga y crea. Criticar posibilita cruzar, interrelacionar, armar una red para pensar determinados fenómenos presentes. Y esta tarea implica,

⁸ La posición del autor frente a esta distinción no queda muy clara. Posteriormente aclara: “La imposibilidad de distanciamiento con respecto al objeto estético de estudio impide todo juicio crítico y por lo tanto las calificaciones son de carácter complaciente” (Maldonado, 2006: 38), por lo que en estas primeras décadas podría hablarse de lo que el mismo denomina “protocrítica”. A pesar de la riqueza del aporte del texto, esta confusión para el lector puede deberse a su excesivo énfasis en la taxonomía que no permite abordar otros factores que van configurando la reflexión sobre el objeto cinematográfico.

casi por definición, no ser complaciente. (Broitman y Samela, 1993: 201)

Recién a partir de la proyección de la película *Nobleza Gaucha* (1915), con gran aceptación del público, llama por primera vez la atención sobre la producción local. Los primeros temas que abordó el cine nacional se enmarcan en un imaginario criollista en continuidad con la literatura gauchesca, el folletín y las expresiones teatrales⁹. Las imágenes épicas cuya figura central es el gaucho tenían una continuidad notable con las historias hollywoodenses, principalmente con el western norteamericano (Tranchini, 1999: 126). Aún así, el cine extranjero constituía el objeto de consumo predilecto por los lectores de las revistas cinematográficas y el espacio dedicado a la producción nacional era ínfimo. Tranchini (1999) sintetiza cuáles eran esas primeras publicaciones:

*En una primera época, el cine de origen extranjero tiene un público atento a las novedades europeas, lector de numerosas publicaciones que comentan los avances técnicos y los trucos del cine y comienza a interesarse en la vida de las estrellas de Hollywood. Entre otras, **Imparcial Film, Cinema Chat, Hogar y cine, Argos Film, Los Héroes del cine, Film Revista**, que informan sobre los avances del oficio y la vida de los actores extranjeros. Las revistas y diarios de interés general, a excepción de **La Razón** y **Crítica**, dedican muy poco espacio a las críticas y comentarios de los actores argentinos. La posibilidad cada vez más cercana de producir cine sonoro y en colores es uno de los temas que impacta la mentalidad técnica de esos años.* (Tranchini, 1999: 122)

Los años dorados del cine norteamericano marcan las reflexiones de estas primeras publicaciones en torno al star-system¹⁰. Sin embargo, en esta década podemos señalar una excepción: la labor de Leopoldo Torre Ríos en ser uno de los pioneros en establecer la pregunta por el cine nacional. Al respecto vale aclarar que en las columnas y las primeras

⁹ Siguiendo el análisis de Jorge Dubatti en *100 años de teatro argentino* (Dubatti, 2012: 24-27) hay dos aspectos a considerar que pueden homologarse al campo cultural del que el cine iba a formar parte: por un lado, la consolidación de un verdadero teatro popular que llega a su máximo esplendor con el sainete criollo; por otro, la publicación de revistas de teatro de distribución masiva que acompañaron el desarrollo de esta actividad. Si bien autores como Maldonado, citado anteriormente, toman especial precaución a la hora de considerar a la crítica cinematográfica como “hija” de la teatral, se debe tener en consideración que ambas expresiones artísticas compartían en un principio un campo común, vinculado a la atracción espectacular. Como bien describe Pujol en su libro *Valentino en Buenos Aires* (1994) el nuevo espectador de cine ya había adquirido entrenamiento previo como espectador de teatro, tal es así que el cine fue llamado “el teatro silente”, situación que cambiaría con la llegada del período sonoro hacia 1931.

¹⁰ En las páginas de *Valentino en Buenos Aires*, Pujol señala que por ejemplo en la revista *El Imparcial* es una referencia tímida para las publicaciones de entonces: “Después de la indiferencia de tanto tiempo, en 1925 *El Imparcial* parece cambiar de rumbo, seguramente presionado por las expectativas de sus lectores. A éstos, el cine argentino no empieza a representarlos. De todos modos, los medios buscan evitar la confrontación entre lo nacional y lo extranjero. La mayoría de los proyectos para proteger y activar el cine argentino descartan e antemano el gravamen a la producción extranjera y se encuadran en una línea política más bien librecambista.” (Pujol, 1994: 82-83)

publicaciones dedicadas al cine se pueden encontrar distinciones entre un cine nacional y un cine extranjero, pero esto no implica un posicionamiento claro acerca de las producciones argentinas ni mucho menos un tópico de debate. Esta primera preocupación se puede encontrar en un artículo de 1922 en el diario *Crítica*, llamado “Historia ligera” donde Torres Ríos plantea los problemas que conlleva la desprotección total de los realizadores argentinos y la imposibilidad de lograr una identidad cultural a partir de este medio expresivo (Madedo, 2014:267-268; Peña, 2012: 23).

Ya en la década del treinta, el cine es un fenómeno consolidado que va desde las salas a los barrios, como señala la investigación de Calvagno (2010) quien toma la sección de “Cinematografía” del diario de la C.G.T., que comienza a publicarse periódicamente en 1938. El período que abarca desde 1933 a 1945 fue un período de gran productividad de la incipiente industria cinematográfica argentina, compitiendo con México como el principal productor y distribuidor de films en español. Buenos Aires se convierte en el epicentro de la exhibición, llegando a contar con más salas de proyección que teatros. Pero este fenómeno también se expande a los barrios periféricos, donde sectores obreros disfrutarán de las películas nacionales por preferencia de idioma. Este artículo analiza la columna que dirige Manuel F. Fernández, donde señala una creciente preocupación en torno a las formas de vida y valores que inculcaba el cine de Hollywood, mientras que el cine nacional, en su vertiente criollista, podía ofrecer otras posibilidades para pensar en la representación de una cultura nacional vinculada a los problemas de los sectores obreros. Aún así, esta columna no tuvo mayor repercusión en otros ámbitos, pero construye una posición interesante frente a las secciones periodísticas acaparadas por los grandes medios porteños.

Los años del peronismo (1946-1955) significaron una reestructuración total del ámbito cinematográfico, consolidando una industria nacional con una política legislativa heterogénea pero dotada de un fuerte centralismo estatal que buscaba la protección de ciertos sectores estratégicos. Quizás el estudio más completo e interesante acerca del período se encuentra en el libro *Cine y peronismo* (2009) de Clara Kriger, que parte por problematizar los prejuicios más clásicos acerca del período, sobre todo la tesis acerca del cine como herramienta de propaganda estatal¹¹. Aún así, en el período se suman nuevas publicaciones de sectores de la

¹¹ Al respecto, la autora propone: “Este análisis indica que, para comprender el proceso de intervención del estado en la actividad cinematográfica, y sus consecuencias, es importante dejar de pensarlo como un fenómeno de dominación o unidireccional. Resulta más productivo entenderlo como un proceso que fue construyéndose entre las partes interesadas, siempre teniendo en cuenta que las relaciones de poder entre ellas, aunque dinámicas, eran básicamente asimétricas. Si se piensa de esa manera, se podrán entender las consecuencias de la intervención del estado en el ámbito cinematográfico como el resultado de

industria como *Cine Prensa* y *Cine Productor*, y las oficialistas *Mundo Radial* y *Cine Argentino*. Éstas últimas se centran en figuras del nuevo star-system local, aunque ya se reconoce un interés más consolidado sobre la representación nacional en el cine.

(...) durante este período, se intensifica la preocupación de los distintos sectores que conforman el cine argentino, acerca de cómo lograr una mejora cualitativa del “cine nacional”. Las revistas no quedan afuera de este debate que circula alrededor de la pregunta: ¿qué es el cine nacional? O ¿qué temas representan “lo nacional” en el cine? (Kriger y Spadaccini, 2003: 13)

El creciente interés por la definición de un cine nacional propuesto durante el peronismo será fuertemente cuestionado por la mayoría de los críticos y realizadores más activos durante la década del cincuenta, fuertemente antiperonistas. Durante la segunda presidencia de Perón, inicia su publicación *Gente de Cine* a partir de las actividades del cineclub Gente de Cine, en 1952. En sus páginas ya comienza a circular la pregunta en torno a lo nacional en una nota publicada en su n° 12 (junio 1952) titulada “¿Qué pasa con nuestro cine?”, desde una perspectiva que claramente se aleja del halago y se plantea abiertamente como problemática. Otro antecedente importante a la hora de abordar la preocupación por el cine nacional se puede encontrar *Cuadernos de Cine*, que comienza a publicarse en 1954, dirigida por Simón Feldman y Mabel Itzcovitch entre otros. Félix-Didier (2003) reseña brevemente esta revista que se plantea con un propósito de generar una consciencia en torno a la producción independiente como manifestación cultural.

Esa sintética *periodización* permite reconocer diferentes elementos que confluyen durante la década del cincuenta en una relativa configuración del campo de la crítica cinematográfica, concibiendo al cine como manifestación cultural en un sentido amplio. Asimismo, instaura una pregunta clave: ¿qué es el cine nacional?, inquietud que se puntualiza en tres cuestiones. En primer lugar, en la bibliografía consultada se marca continuamente la preferencia de los primeros “críticos” por el cine extranjero, aún en las décadas del treinta y cuarenta cuando la producción nacional se incrementa, si bien como dijimos hay excepciones en algunos casos (como el de Leopoldo Torre Ríos, padre del que se considera pionero del “nuevo” cine argentino de los cincuenta, Leopoldo Torre Nilsson), esto no lleva a una reflexión sistemática

negociaciones que implicaron acuerdos, resistencias y sometimientos.” (Kriger, 2009: 18-19). Asimismo, plantea una visión compleja en torno a la propuesta estética de los filmes producidos en el período, que se caracterizan más bien por una hibridez estética entre lo popular, el cine norteamericano y el realismo europeo (Kriger, 2009: 21) y que será clave para entender las diferencias que marca una nueva generación de cineastas que se consolida en los años de la proscripción del peronismo.

acerca de cómo definir y qué espacio ocupa el cine local, pensado por fuera de los circuitos comerciales. En segundo lugar, durante los cincuenta se comienzan a producir películas con nuevas temáticas y que implican una evolución del lenguaje cinematográfico, por lo que la crítica acompaña esta nueva generación de realizadores desde sus páginas, aunque no siempre de una manera complaciente. Por último, se puede señalar que esta preocupación por “lo nacional” en el cine está representada por un incremento de publicaciones que sientan las bases para pensar en una historiografía de las cinematografías nacionales, señalando trayectorias de los directores, estableciendo criterios para diferenciar la cinematografía local frente a las problemáticas específicas de su contexto y de alguna manera apostando al cine como manifestación cultural en un sentido más amplio, pero en un diálogo atento a lo que estaba sucediendo en otras latitudes¹².

IV

En los apartados anteriores se distinguieron los factores que nos permitirían hablar de una relativa autonomía en el campo de la crítica cinematográfica hacia fines de la década del cincuenta. Se propuso un recorrido por diferentes momentos históricos a partir del lugar que ocupa el cine nacional en las páginas de diarios, revistas y otro tipo de publicaciones. Esto nos permite esbozar líneas de interpretación para comprender la centralidad que se le otorga a la cinematografía nacional en las páginas de las revistas especializadas que surgen a partir de 1951.

A partir de la identificación de ese campo es que podemos abordar una revista que se destaca por reflexionar desde varios ángulos al cine argentino. *Cinecrítica, revista de cultura cinematográfica* nace en agosto de 1960, al igual que su par, *Tiempo de cine*. La regularidad con la que se publicaba era variable: mensual, bimestral o trimestral. Poco se sabe de las razones por las cuales dos años después se retira de circulación, a excepción de lo que se menciona en las páginas de *Generaciones 60/90: cine argentino independiente*, donde Félix-Didier menciona que la revista deja de existir por problemas económicos, sin una fuente que

¹² En el caso de *Cinecrítica*, la búsqueda de una identidad cultural también se construye a partir de la reflexión acerca de cinematografías extranjeras, pero siempre vinculadas a su interés por la construcción de una identidad nacional cuyo eje principal es la realidad social que permite mostrar el cine. El cine cubano posterior a la Revolución es uno de los focos de atención dentro las cinematografías. En el número 5 (abril-junio de 1961) publican un artículo del cineasta cubano Tomás Gutiérrez Alea llamado “Cine y cultura”, además de otras referencias que lo toman como modelo. Otras cinematografías poco visibilizadas que analizan son las de Perú y África en el número 7, mediante lo cual la revista amplía la perspectiva del eje de discusión por excelencia en esos años representado por el neorrealismo italiano y la *nouvelle vague*, aunque posee un marcado favoritismo por el primero.

lo explicito (Félix-Didier, 2003: 331). Este tipo de problemas constituyen un denominador común a varias de estas revistas, lo cual dificulta su conservación y archivo. Hay dos características que le otorgan un perfil distintivo por sobre otras publicaciones de crítica especializada de esos años y están íntimamente ligadas:

En primer lugar, es una revista que no proviene específicamente de la actividad cineclubística (como *Gente de cine*, *Tiempo de cine* o los números especiales de *Flashback*) o del ámbito universitario (como la revista *Contracampo* de la Universidad Nacional de La Plata o *Panorámica*, revista de la Escuela Documental de Santa Fe que comienza a publicarse en 1962).

En segundo lugar, se destaca su insistencia en la *praxis*, es decir que está constituida por hombres de cine que legitiman sus posicionamientos de manera explícita a partir de su actividad. *Cinecrítica* logra una visión llamativamente sólida, proponiendo un proyecto de liberación “realista” a los realizadores, desestimando un cine comercial (vinculado a las grandes industrias) o de tendencias irracionalistas (cuestionando abiertamente a la *nouvelle vague* que venía consolidándose fuertemente en el campo de la crítica cinematográfica en general). Este propósito tiene correlato en el fomento de las libertades industriales (subsidio a la actividad cinematográfica) y creativas de los hombres de cine (frente a la censura o la determinación de los intereses comerciales). Esta particularidad es quizás compartida parcialmente por la revista *Cuadernos de Cine* (1954-1956), cuyo referente es el realizador Simón Feldman, una revista que nace a partir del Seminario del Cine de Buenos Aires con el propósito de defender el cine independiente, experimental y el cortometraje frente a la crisis de los grandes estudios (Félix-Didier, 2003: 330-331). En Argentina la actividad del cronista cinematográfico y luego la del crítico siempre estuvieron estrechamente ligadas a la realización, en tanto podemos encontrar guionistas o directores que iniciaron su oficio cinematográfico con posterioridad a las publicaciones escritas. Sin embargo, esto no siempre implicó un argumento de validez para legitimar su posición en el campo de la crítica o una reflexión que denuncie las vicisitudes de la industria.

El consejo editorial estaba constituido por Fernando Birri (director y fundador de la Escuela Documental de Santa Fé), Ismael R. Arcella (crítico y escritor), Bernardo Verbitsky (escritor y guionista), S. Horovitz (crítico especializado) y Lautaro Murúa (actor y director, de gran popularidad en esos años); y el secretario de redacción estable fue Héctor de Santiago. Su director fue Oscar I. Kantor, cuya carrera como realizador inicia con posterioridad al cese de

la publicación. Junto a Horovitz serían los colaboradores más activos, mientras que Birri y Murúa operan más bien como figuras legitimantes de la publicación¹³. Asimismo, Domingo Di Núbila en su *Historia del cine argentino* ilustra en uno de sus capítulos cómo las figuras de Birri, Horovitz y Kantor fueron partícipes activos de los debates previos que impulsaron la sanción de la Ley de Cine (62/57) en lo que fue una coyuntura difícil para la industria cinematográfica con posterioridad al golpe de 1955 (Di Núbila, 1959: 202-205).

Como mencionamos previamente, *Cinecrítica* nace junto a *Tiempo de Cine*, por lo que ambas revistas dialogaron en el mismo período. Algunos críticos como Mabel Itzcovitch y Jorge Macario Rodríguez colaboraron puntualmente en ambas publicaciones, y compartieron además reseñas y análisis de las mismas películas o movimientos. Se diferencian principalmente por su posicionamiento frente al cine como hecho cultural desde sus ámbitos de referencia. *Cinecrítica* parte de un interés acerca de la realización del cine nacional, mientras que *Tiempo de Cine* se ocupa en buena parte de las vanguardias europeas. Aún así, establecen el debate crítico como una tarea fundamental para nombrar y encarar las problemáticas más urgentes del medio¹.

Desde sus secciones, *Cinecrítica* marcará su posicionamiento frente a lo que considera las preocupaciones puntuales de la actualidad. Algunas de ellas son comunes a la mayoría de las revistas de esta índole (editoriales y encuestas) y otras no siempre se encuentran en todos los números (bibliografía, entrevistas o reproducción de artículos de otras revistas). A continuación se abordan tres de ellas para ilustrar los criterios y argumentos que les permiten construir una idea de cine nacional¹⁴.

IV. 1. *Las editoriales*

Las editoriales son una parte fundamental de las revistas. En ellas se expresan las inquietudes y posturas de la publicación en tanto *texto colectivo*, y con frecuencia describen lo que se puede encontrar el lector en ese número. En el caso de *Cinecrítica*, las editoriales operan

¹³ Resulta necesario aclarar que a excepción de figuras de peso como F. Birri y L. Murúa, el seguimiento de la trayectoria del resto del consejo editorial se realizó mediante motores de búsqueda de internet como el Catálogo Acceder o de portales como Cine Nacional, ya que se encontraron escasas o nulas referencias a los mismos en la bibliografía citada. Asimismo cabe destacar que dentro de los colaboradores ocasionales podemos encontrar actores (Juan José Mirabelli), camarógrafos (David Altschuler), escenógrafos-vestuaristas (Marusia Palant, encargada del diseño de la revista) y productores (Jorge A. Garber).

¹⁴ La elección de estos tres factores no agota de ninguna manera la multiplicidad de argumentos que la revista establece en sus secciones, notas, reseñas fílmicas y entrevistas. Asimismo, cabe destacar que este artículo es parte del desarrollo de una tesina de grado que se propone ampliar algunas cuestiones brevemente desarrolladas en esta presentación.

como denuncia abierta y llamado a la comunidad cinematográfica para intervenir en situaciones puntuales de injusticias y censura. La mayoría de ellas se centra en cuestionar el proceder del Instituto Nacional de Cinematografía (INC), organismo estatal que se crea a partir de la ley 62/57. Como se mencionó previamente, la sanción de dicha ley fue el producto de largos intercambios y lucha de intereses de gente ligada al ámbito cinematográfico y concebida como una esperanza hacia aquellos relegados de los grandes ámbitos de producción, ya que entre otras medidas establecía un sistema de créditos y premios más justo¹⁵.

Para *Cinecrítica*, el incumplimiento sistemático de los puntos de la ley aleja a la cinematografía nacional de su potencial creativo. La editorial número 3 expresa:

El cine comenzó a bucear en el camino de un reencuentro con la realidad nacional. Medidas aparentemente burocráticas como las que han ocurrido pueden condicionar la anulación de los esfuerzos y sacrificios efectuados. Debe ser ésta una voz de alerta para toda la gente de cine, cuya responsabilidad es doble: realizar sin temor la obra que anhelan y velar cohesionadamente la estricta observancia de la ley de cine. (Cinecrítica n° 3, 1960:1)

Reconoce la lucha de intereses que deja a los realizadores, denominados independientes, desprotegidos, aun cuando sus obras han sido reconocidas internacionalmente. Hay una doble vía por la cual operaría la censura gubernamental y frente a la cual el INC no toma partido. La primera la podemos ejemplificar en la editorial anterior, donde la comisión clasificadora categoriza desfavorablemente a la película de Feldman “Los de la mesa 10”. En este tipo de operaciones, la revista reconoce una censura que opera invisibilizando los criterios mediante los cuales se favorece cierto tipo de cine, de rentabilidad comercial y escaso valor artístico, por sobre las producciones de realizadores que cuentan con escasos recursos pero con una idea definida acerca de la propuesta narrativa y estética. En estos últimos también caen “Shunko” y “Alias Gardelito” de Lautaro Murúa, miembro del consejo editorial, y que se menciona en la editorial número 5. Estos serían factores indicativos de lo que después

¹⁵ “Aunque incluyó algunos errores no irremediables, fue una muy buena ley porque: extendió al cine los derechos de libre expresión que la Constitución asegura a la prensa; discriminó la protección a la película de calidad, sustituyó la uniformidad de los subsidios por un sistema proporcional al ingreso de cada película, es decir, al apoyo del público; creó premios en efectivo que obligaban a jugar a la calidad y que podrían corregir cualquier injusticia derivada del sistema de nuevos subsidios, que eventualmente podría favorecer más a los filmes comerciales que a los artísticos; dispuso apoyar al cortometraje y la explotación extranjera, la fundación de un centro de enseñanza, de biblioteca y cinemateca y, entre otras medidas positivas creó un bastante autónomo Instituto Nacional de Cinematografía” (Di Núbila, 1959: 204). Muchos de estos puntos serán cuestionados sistemáticamente por su incumplimiento desde *Cinecrítica* y *Tiempo de Cine*.

conllevaría la sanción del decreto n°5797 en el mes de julio de 1961, mediante el cual quedaba reglamentada la Subcomisión Especial Calificadora¹⁶, que pasaba a constituirse por los siguientes actores: Protección del Menor, Movimiento Familiar Cristiano, Liga de Padres, Liga de Madres, Instituto de la Familia, Protección a la Joven, Unión de Protección a la Infancia, Obras privadas de Asistencia al Menor y miembros del Consejo de Educación y del ministerio. La reacción generalizada ante este decreto fue de rechazo en el ámbito cinematográfico y en especial en Cinecrítica, cuya tapa del número 6 (julio-agosto 1961), reza “NO a la censura”:

Son los que temen cualquier cambio, cualquier signo que indique progreso. Son aquellos que quieren detener el curso de la historia y lo único que encuentran a mano, lo único que encuentran es la desesperación, la histeria, la fuerza bruta.

Son los que gritarían gustosos con los nazis: ¡muera la inteligencia!, y aplauden satisfechos la discriminación racial.

Son el pasado, por eso temen el futuro.(Cinecrítica n° 6, 1961:1)

Los fragmentos reproducidos ilustran cómo *Cinecrítica*, en tanto revista especializada, ampliaba el espectro de la crítica cinematográfica como herramienta política mediante la cual denunciaba a las instituciones que condicionaban un ámbito cinematográfico del cual se sentía parte. Esta disputa de intereses que por momentos se centró en la capacidad de las grandes industrias para condicionar la producción de películas, adquiere un tono más grave a partir de la censura que comienza a regir a la producción nacional.

IV. 2. *Las filmografías*

Las filmografías constituyen una operación propia de la crítica especializada. Consisten en la selección de un director y sus obras, una elección que en el caso de *Cinecrítica* va más allá del mero hecho informativo. Mediante éstas se expresa un canon, entendido como una selección que fija ciertos criterios y normas para un campo, pero que también puede ser tomado como referencia de las acciones de individuos o instituciones a las que alude (Szurmuk, 2009: 50). Las filmografías por orden de publicación son las siguientes: **José A. Ferreira** (“tuvo el

¹⁶ El decreto establecía: “Que la expresión cinematográfica 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; que, en consecuencia, deben ejercerse en su respecto los poderes de la policía que en su esfera de aplicación competen al Poder Ejecutivo Nacional (...) Que tal acción debe dirigirse al resguardo de dichos valores éticos y educacionales, sin descuidar por ello los méritos artísticos de las obras cinematográficas que les son subordinados (...)” (Avellaneda, 1986:59)

mérito de abrir en Argentina a un cine verístico de cierto significado: seguirán sus huellas directores como Leopoldo Torre Nilsson y Mario Soffici.”); **Manuel Romero** (“menospreciado por quienes no comprendieron el lugar que ocupó y el momento en que vivió, fue una de las expresiones típicas del espíritu popular de nuestro cine en un momento definido de su historia.”); **Leopoldo Torre Ríos** (“Era poseedor de estimables condiciones, de apasionada vocación por el cine, y de intuitiva inclinación hacia una intimista visión y comprensión de la vida cotidiana y anónima de seres humildes...”); **Mario Soffici** (“Su primera inclinación por temas de realismo crítico-social (Km. 111, El viejo Doctor, Héroe sin fama), a pesar de tener efectos hoy superados, logran plasmar lo auténticamente argentino”); **Lucas Demare** (“las mejores de sus obras se caracterizaron por el fuerte tono épico impreso formalmente a una temática en la que buscaba acentuar un sentido nacional, de matices populares, no siempre logrado...”) y **Joris Ivens**. Éste último es un documentalista holandés que entrevista la revista en un viaje especial a Cuba, por lo que la publicación de su filmografía adquiere un carácter más bien ilustrativo, aunque las referencias del documentalismo y el neorrealismo son referencias ineludibles para el cine que piensa la revista. En las descripciones de los cineastas argentinos se traza un hilo de coherencia entre las obras para poder pensar el nuevo cine, si bien la revista los considera parte de la “vieja” generación. El canon que establecen en las filmografías trata de rescatar los elementos omitidos por otros cineastas, a partir de aquello que el director elegido aporta a la construcción de un cine nacional más “realista”. Entre esos elementos se conjugan el naturalismo de sus personajes, la pertinencia de los escenarios recreados, los diálogos que plantean conflictos “humanos” por fuera del melodrama, la coherencia en su trayectoria, interpretándolos a partir del momento histórico en el cual realizaron sus films.

IV. 3. *Los fotodocumentales*

Se trata de una técnica implementada por Fernando Birri (miembro del consejo editorial de la revista y figura relevante en el cine de esos años) en los cursos de la Escuela Documental de Santa Fé, enmarcándose dentro de una propuesta neorrealista. En los años que transcurre la publicación, Birri filma dos de sus más reconocidas obras, *Tire dié* (1959) en base a esta técnica y *Los Inundados* (1962). Como describe José A. Mahieu, crítico y docente de la escuela:

Los fotodocumentales constituyeron un trasvasamiento directo a una práctica activa, que a la vez constituía una base objetiva y precisa para la fundamentación de futuras películas. Sin olvidar tampoco la fuerza de comunicación y testimonio directo que poseen estos apuntes directos de la realidad investigada. Sólo hacía falta papel, lápiz y una cámara fotográfica: luego salir al mundo y ver y preguntar. Y comprender. (Mahieu, 1961: 55)

En *Cinecrítica*, estos fotodocumentales comienzan como propuesta en el N° 5 (abril-junio, 1961) con el título “Los que esperan...”, inaugurando la sección con un propósito ambicioso:

El país, sus fábricas, sus colegios, sus estaciones, sus calles, sus hombres. Desde los viejos, como hoy, que aún esperan una mano fraterna, hasta los que recién llegan al mundo. Pasando por toda gama de seres que construyen, se desesperan, luchan, en una palabra: viven.

Esos “20 millones de argentinos” van a comenzar, con sus defectos y virtudes, a aparecer en estas páginas.

Distintos equipos, distintas maneras de encarar el foto-documental, con un sólo denominador común, el hombre argentino.

En la primera entrega se detienen en un hogar de ancianos, donde los autores (siempre colectivo) entrevistan a algunas personas, para luego efectuar un juicio personal acerca de lo que observaron. En el n° 6, bajo el título “Dígale sí al progreso” los autores se centran en el barrio de La Boca, describiendo la sensación de estar en ese lugar, “un lugar que hoy tiene el gusto de la amargura de los que están allí a la espera”. En el n° 7 se traslada al Barrio Lacarra, un barrio marginal convertido en basural, donde se retrata a niños jugando y viviendo en condiciones insalubres. En su último número, el foto-documental publicado se denomina “Boleto de ida y vuelta” y se retrata a trabajadores bajando de los trenes de estación Constitución, con una descripción menos densa que las anteriores y cuya palabra clave es la resignación.

V

El presente trabajo se propuso identificar elementos que sirvieran para pensar en los modos de abordar la crítica cinematográfica argentina a partir de las posibilidades que brindan algunos aportes de Bourdieu para ordenar la lectura acerca de lo escrito en la temática. A partir de ello se identificaron tres factores que nos permitieron hablar de una relativa configuración del campo hacia finales de la década del cincuenta: los espacios de sociabilidad en los cuales se formaron esos críticos, la reflexión consciente de su rol y la aparición de publicaciones especializadas que adquirieron características peculiares. Asimismo, se estableció una

periodización en búsqueda del lugar que ocupaba el cine nacional en publicaciones, diarios y revistas que en un principio estuvieron fuertemente marcadas por el imaginario hollywoodense. A partir de esa indagación, se llegan a identificar cuestiones que nos permiten hablar de una preocupación central acerca del cine argentino que confluye a finales de los cincuenta, de la mano de una nueva generación de cineastas y de discursos culturales que amplían las posibilidades de reflexión del fenómeno cinematográfico. *Cinecrítica* surge en esa coyuntura para aportar desde un diálogo abierto que adquiere el tono de una manifestación política frente a los condicionamientos de la censura y los intereses comerciales encarnados en quienes tomaban las decisiones acerca de lo que es deseable ver en el cine argentino. Desde sus páginas, responde reivindicando un cine realista al servicio del cambio social.

Bibliografía citada

Aguilar, G. (2005) La gran modernización. La nueva crítica. En: España, C. (comp.) Cine Argentino. Modernidad y vanguardias 1957/1983. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 179-186.

Avellaneda, A. (1986) Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 58-60.

Beigel, F. (2003) Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana. Utopía y Praxis Latinoamericana, Vol. 8 (20), 105-115.

Bourdieu, P. (2002). Algunas propiedades de los campos. En: Bourdieu, P., Campo de poder, campo intelectual. Capital Federal: Editorial Montessor, 119-126.

Bourdieu, P. (1990) Sociología y cultura. México: Editorial Grijalbo, S.A.

Broitman, A. y Samela, G. (1993) Del celuloide al papel. Las publicaciones cinéfilas en Argentina. En: González, H. y Rinesi, E. Decorados. Apuntes para una historia social del cine

argentino. Buenos Aires: Manuel Suárez editor, 201-214.

Criado, M. (2008) El concepto de campo como herramienta metodológica. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (Reis)*, (123), 11-33.

Di Núbila, D. (1959) *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Cruz Malta, 194-205, 215-217, 240-254.

Dubilatti, J. (2012) *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 24-27, 64-69.

Félix-Didler, P. (2003) Introducción. En: Peña, F. (Ed.), *Generaciones 60/90: cine argentino independiente*. Buenos Aires: Fundación Eduardo F., 11-21.

Félix-Didler, P. (2003) La crítica del cine en los 60. En: Peña, F. (Ed.), *Generaciones 60/90: cine argentino independiente*. Buenos Aires: Fundación Eduardo F., 328-335.

Goity, E. (2005) *Publicaciones y críticos. El comentario analítico intentó el magisterio autoral*. En: España, C. (comp.) *Cine Argentino. Modernidad y vanguardias 1957/1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 165-170.

Goity, E. (2005) *Medios y críticos, entre 1957 y 1960*. En: España, C. (comp.) *Cine Argentino. Modernidad y vanguardias 1957/1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Kruger, C. (2003) Introducción. En: Kruger, C. (dir.), *Páginas de cine*. Buenos Aires: Archivo General de La Nación, 5-10.

Kruger, C. (2003) *Aproximación histórica a las revistas de cine*. En: Kruger, C. (dir.), *Páginas de cine*. Buenos Aires: Archivo General de La Nación, 11-18.

Kruger, C. (2009) *Prefacio. Cine y peronismo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 9-24.

Madedo, F. (2014) Un fenómeno llamado cine argentino. La noción de “cine nacional” en los primeros textos historiográficos de nuestra cinematografía. En: Manetti, R. y otros. 30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 267-277.

Mahieu, J. (1961) Historia del cortometraje argentino. Santa Fé: Editorial Documento del Instituto de Cinematografía de la U.N.L.

Maldonado, L. (2006) Surgimiento y configuración de la crítica cinematográfica en la prensa argentina [1896-1920] Buenos Aires: Irojo.

Peña, F. (2012) Cine nacional versus cine extranjero. Cien años de cine argentino. Buenos Aires: Editorial Biblos, 22-27.

Szurmuk, M. y otros. Diccionario de estudios culturales. México: Siglo XXI, 47-50.

Tranchini, E. y otros (1999). El cine argentino y su aporte a la identidad nacional. Buenos Aires: Editorial Federación Argentina de la Industria Gráfica y Afines, 103-169.

Vizcarra, F. (2002). Conceptos y premisas básicos en la sociología de Pierre Bourdieu. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, Vol. VIII (16). México: Universidad de Colima, 55-68.

Bibliografía consultada

Fernández Irusta, D. El cineclubismo y la nueva concepción de lo cinematográfico en los '60. III Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación (UBA) Recuperado en: <http://www.oocities.org/collegetpark/5025/mesa10e.htm>

Tranchini, E. (2010) El cine y las ciencias sociales en Argentina. Un estado de la situación. Imagofagia, n° 2. Recuperado de: <http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/images/stories/pdf2/Articulo%20Elina%20Tranchini>

%20editado%20AM07102010.pdf

Kruger, C. (2010). Un recorrido bibliográfico por el cine argentino. *Imagofagia*, n° 2. Recuperado de: http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=110%3Aun-recorrido-bibliografico-por-el-cine-argentino&catid=35&Itemid=67

Revistas citadas y consultadas

Cinecrítica. Revista de cultura cinematográfica. (1960-1962), Buenos Aires. Números: 1 a 8/9.

Gente de cine. Buenos Aires. Número 12 (junio 1952)

Tiempo de Cine. Buenos Aires. Número 1 y Número 6 (abril-mayo-junio 1961)

Bibliografía consultada en soporte digital

Catálogo Acceder (<http://www.acceder.gov.ar/>)

Cine Nacional (<http://www.cinenacional.com>)

Rehime (<http://www.rehime.com.ar/>)

ASAECA (<http://www.asaeca.org/>)

ⁱ El diálogo inicial que establecen ambas publicaciones puede encontrarse en el número 2 de *Cinecrítica* (septiembre-octubre, 1960) y en el número 7 de *Tiempo de Cine* (abril-mayo-junio de 1961).