

La trinchera de la cinefilia. Intervenciones políticas desde los editoriales de *Tiempo de Cine* (1960-1968)

Ana Isabel Broitman *

Resumen: El presente trabajo se propone introducir algunos apuntes sobre el modo particular que asumió la cinefilia en la Argentina en la década de 1960, una época en la que la transformación de las formas de producción cinematográfica, y de los textos fílmicos en sí mismos, fue de la mano de discursos y prácticas en el campo de la recepción que contribuyeron a construir miradas y sentidos, en el marco de la renovación de los circuitos de consumo e intercambio sobre el cine. Las publicaciones dedicadas al análisis, crítica y debate sobre cine que surgieron en ese periodo reservaron un espacio destacado, en notas editoriales y artículos de fondo, para la discusión acerca de las políticas estatales orientadas a la producción y exhibición de las películas nacionales. Nos proponemos abordar las intervenciones en ese sentido aparecidas en la revista *Tiempo de Cine* (1960-1968), una publicación que puede considerarse emblemática del período, donde la situación de la cinematografía argentina y las problemáticas vinculadas con su posibilidad de existencia y circulación coexisten de modo permanente con el ejercicio de la crítica.

Palabras clave: Cinefilia, cineclubes, crítica cinematográfica, revistas de cine, política cinematográfica, década del 60.

Abstract: This paper intends to present some notes on the particular ways cinephilia took shape in Argentina in the 1960s, a time when the transformation of the forms of film production, and film texts themselves, were accompanied by discourses and practices in the field of critical reception that gave them a new meaning in the context of the renewal of consumption of film. Publications that analyzed, criticized and debated cinema in that period dedicated a prominent space, in the form of editorials and feature articles, to discussions on state policies aimed at the production and exhibition of national films. In this regard, this article addresses the interventions appeared in the film journal *Tiempo de Cine* (1960-1968), a publication that could be considered emblematic of this period, when the situation of Argentina's film industry and the issues related to the possibility of existence and exhibition coexist in an intrinsic manner with the exercise of criticism.

Key Words: Cinephilia, film societies, cinema criticism, film journals, film policies, decade of 60s.

Fecha de recepción: 30/06/2016

Fecha de aceptación: 11/10/2016

Este trabajo se propone presentar algunos apuntes sobre el modo particular que asumió la cinefilia en la Argentina en la década de 1960, una época en la que la renovación de las formas de producción cinematográfica, y de los textos fílmicos en sí mismos, fue de la mano de discursos y prácticas en el campo de la recepción que contribuyeron a construir miradas y sentidos, en el marco de la renovación de los circuitos de consumo e intercambio sobre el cine. Las publicaciones dedicadas al análisis, crítica y debate sobre cine en la Argentina reservaron un espacio destacado, en notas editoriales y artículos de fondo, para la discusión acerca de las políticas estatales orientadas a la producción y exhibición de las películas nacionales. En este trabajo se abordarán las intervenciones en ese sentido aparecidas en la revista *Tiempo de Cine* (1960-1968), una publicación que ha sido considerada emblemática del período y que, al calor de la política de los autores proveniente de las nuevas olas europeas y de la evolución de la propia cinefilia local, ocupó una posición en el campo cinematográfico argentino de la época, que se hallaba en proceso de reconfiguración.

La cinefilia designa a la cultura cinematográfica, en el doble sentido de un saber adquirido por la experiencia de ver películas y una acción de cultivar el placer cinematográfico. De acuerdo con Jullier y Leveratto, la palabra “cinéfilo” nace junto con el espectáculo cinematográfico en la década de 1910, se normaliza en los años 30 a partir del “equipamiento cognitivo” suscitado por el esparcimiento cinematográfico, se institucionaliza en los 50 al integrarse a la enseñanza universitaria y se individualiza en los 80 debido a la democratización de los estudios y la multiplicación de la tecnología orientada al consumo cultural doméstico (Jullier y Leveratto, 2012: 11). Procesos estos que en la Argentina se dan de modo prácticamente paralelo, con unos pocos años de demora y en los que se gesta una relación con el cine apasionada y polémica.

Nos interesa analizar aquí un tipo particular de cinefilia, aquella que se pone por escrito, una práctica que va a ir generando un rol socio-profesional diferenciado: los críticos de cine, que van a desplegar su “cultura cinematográfica” tanto en medios de prensa masivos como en publicaciones especializadas. Y que se van a involucrar en el apoyo sostenido a los directores de su generación, debatiendo no solo sobre las películas exhibidas, sino sobre las políticas públicas que estimulan o desalientan su realización, así como sobre las variables económicas que condicionan su circulación y exhibición. Se trata de un sujeto necesariamente colectivo, dado que la cinefilia del crítico es una que se construye en el debate y se expresa en la puesta en común, mediante la escritura, de ese cúmulo de saberes y placeres que se gestan en torno al visionado de películas, constituyéndose así en un actor relevante del campo cinematográfico.

Raymond Williams sostiene que las formaciones culturales -movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que influyen sobre el desarrollo activo de una cultura- son claves para comprender el modo en que surgen, en una sociedad, elementos emergentes que pueden inscribirse en la categoría de lo nuevo (Williams, [1977]1997). Se trata de un concepto relevante para el estudio del modo de circulación del arte en general, ya que dichas formaciones pueden constituir el germen de instituciones de oposición o alternativas a la cultura hegemónica en distintos momentos históricos. Entendemos que el cineclub o la revista de cine –espacios en los que se despliega la cinefilia como práctica y discurso de modo colectivo– pueden ser caracterizados como formaciones.

Adicionalmente, la cinefilia en sí podría incluirse en la categoría un tanto difusa de “estructura del sentir”, un oxímoron que propone Williams para referirse a los “significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente” (Williams, [1977]1997: 155), que van más allá de una concepción del mundo,

una ideología o creencias sistemáticas y formalmente sostenidas, con las que se relacionan en la práctica de modo históricamente variable.

Williams propone considerar la experiencia presente en la actividad cultural humana no como un producto acabado sino como relaciones, instituciones y formaciones en las que nos hallamos involucrados. Los cambios históricos que registran las estructuras del sentir revelan rasgos emergentes o pre-emergentes que ejercen presiones y límites sobre la experiencia y la acción aunque no estén formalizados.

Como señalan Jullier y Leveratto, la historia de la construcción del juicio cinematográfico no puede reducirse al concepto de autor o a la imposición simbólica de exigencias estéticas, sino que es inseparable de la del mercado cinematográfico. Su propuesta es ubicar a la cinefilia en la dimensión de una cultura del placer en vez de encerrarla en una forma de admiración exclusiva y restrictiva de ciertas películas o de cierto tipo de películas.

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

Intentaremos entonces presentar, sucintamente, el surgimiento y despliegue de uno de los tipos posibles del “amor por el cine”, una estructura del sentir que se pone por escrito, en el marco de instituciones y formaciones diferenciadas históricamente. Un proceso en el cual la cinefilia se despliega como experiencia presente alimentando pasiones y disputas por el sentido y por la legitimidad de

instaurar y reconocerse en tradiciones estéticas -siempre en diálogo con tradiciones políticas- en un momento clave de la historia cultural argentina del siglo XX.

A medida que la producción cinematográfica fue generando obras diferenciadas y segmentándose, durante la primera mitad del siglo, también se diversificaron las miradas sobre las películas. Interesa entonces indagar cómo se produce el pasaje de esas primeras escrituras a otras que se van autonomizando del quehacer literario para dar lugar a dos perfiles periodísticos diferenciados: el cronista de espectáculos y el crítico de cine. En el primer caso, una escritura impresionista que se piensa a sí misma como uno más de los servicios que la prensa masiva brinda a los habitantes de las ciudades y en el segundo caso, otra de tipo analítico, que pretende inscribirse dentro del campo de la crítica de arte y que busca intervenir en los debates contemporáneos desde el punto de vista estético y también desde una doble perspectiva política. Doble porque las publicaciones especializadas no sólo van a desarrollar el análisis de lo que el cine tiene para decir sobre las problemáticas de una época, sino que también van a editorializar permanentemente sobre las políticas públicas que pueden promover o afectar negativamente el desarrollo de la actividad a nivel local.

Este segundo tipo de discurso sobre el cine, el que se inscribe en la tradición del periodismo cultural y la crítica de arte, toma un nuevo impulso y se afianza en las décadas de 1950 y 1960.¹ El momento en que la crítica de cine alcanza una identidad y legitimidad propias –incursionando en el campo de la crítica de arte– es también el momento en que el cine busca consolidar su lugar en el

¹ Si bien ya existían la crítica y los críticos de cine en los medios gráficos desde la década del 30, las revistas surgidas al calor de la renovada cinefilia que se cultivaba en los cineclubes, como *Gente de Cine* y *Tiempo de Cine* desarrollaron por primera vez una crítica sistemática y teórica tal como lo han estudiado diversos autores (Broitman, 1993, 2014 a y b); Feldman, 1990, Félix Didier, 2003; Kozak, 2013; Kriger, 2003, 2012).

campo artístico. El surgimiento de un “nuevo cine argentino” y la institucionalización de los estudios superiores sobre cine son a la vez causa y efecto de estos movimientos (Broitman, 2014).

En los años 60, siguiendo una tendencia sostenida en Francia por la revista *Cahiers du Cinéma* (ya fuera para emularla o discutirla), una nueva generación de cineastas y críticos argentinos se abocó a la realización y análisis del cine desde la llamada “política de los autores”. Los films adquirieron el estatuto de obras de arte y productos a partir de los cuales era posible la reflexión crítica y la articulación de los debates propios de una época signada por tensiones políticas en la Argentina y el mundo que reclamaban definiciones por parte de los artistas, críticos e intelectuales. Años de rápida modernización y grandes expectativas, signados por la modernización cultural, la consolidación de un nuevo público para los productos artísticos y el surgimiento de nuevas condiciones de mercado y consumo.² Fue en este momento que el rol del crítico de cine como poseedor de saberes especializados que lo habilitan como analista, formador de opinión y orientador de un público afín, adquirió su especificidad.

En este proceso fue clave el movimiento “cineclubista” que generó un núcleo de espectadores/lectores ávidos de información sobre las nuevas películas que se exhibían por fuera del circuito tradicional. Se consolidó así un público de cinéfilos e intelectuales que debatían en un lenguaje especializado, poco accesible para sectores más amplios, y que despreciaba el cine nacional “de estudios” orientado al entretenimiento (Feldman, 1990; Broitman, 2014 a).

Tiempo de Cine, editada por el Cine Club Núcleo, definió claramente al cine como a un arte y acompañó el desarrollo de los directores que surgían

² Sobre la caracterización de la década de 1960 como una “época” y el rol de artistas, intelectuales y sus publicaciones político culturales durante el periodo, se pueden consultar Terán, 1993; Sigal, 1991; y Gilman, 2012).

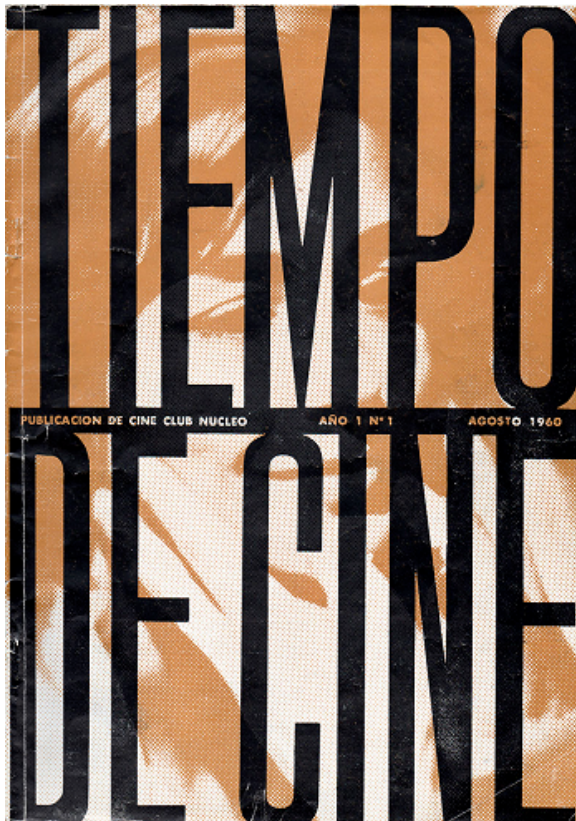
contemporáneamente, a quienes consideraba las nuevas “promesas” del cine nacional. En sus editoriales tomó posición frente a las políticas cinematográficas a lo largo de años de gran inestabilidad institucional, realizando una dura crítica de la gestión del Instituto Nacional de Cinematografía (INC), denunciando los crecientes actos de censura y defendiendo la producción nacional independiente, representada por la nueva generación de directores.

El presente trabajo se propone sumar a indagaciones anteriores –y como parte de una investigación en desarrollo– un análisis de las intervenciones políticas de la revista a partir de sus notas editoriales, para identificar las estrategias que se elaboraron desde sus páginas y su conexión con los debates intelectuales y políticos que les eran contemporáneos.

Cine nacional: en estado de alerta

Tiempo de Cine hizo su aparición en los kioscos en 1960³ y llegó a tener una tirada de 5000 ejemplares. El Consejo Directivo estaba conformado inicialmente por José Agustín Mahieu, Salvador Sammaritano, Héctor V. Vena y Víctor Iturralde. Por sus páginas pasaron gran número de colaboradores. Las notas, siempre firmadas, recorrían filmografías, criticaban géneros y debatían cuestiones estéticas, políticas cinematográficas y fenómenos culturales como la aparición de la televisión. Una de sus preocupaciones esenciales fue el desarrollo de un cine nacional hecho por nuevos y jóvenes realizadores, ya que se dirigía esencialmente a un público cinéfilo e intelectual, con quienes se daba cita alrededor de una “militeria del cine” compartida.

³ Editada por el Cine Club Núcleo y la Editorial Guía Práctica, la revista circuló regularmente hasta el año 1964, durante el cual sólo vio la luz el número correspondiente a marzo-abril y el siguiente demoró su salida un año hasta el mismo mes de 1965. Esa primavera la revista lanzó, con algunos cambios en el diseño general, *Tiempo de Cine Nueva Serie*, proponiéndose salir regularmente cuatro veces al año. Pero esto no fue posible ya que el número siguiente apareció recién en agosto-septiembre de 1968 y fue el último.



Tapa del primer número de *Tiempo de Cine*, agosto 1960.

La política editorial y la pluralidad de quienes firmaron en sus páginas, le valieron a *Tiempo de Cine* la calificación de “revista marxista”. Tal fue así que los responsables se creyeron obligados a realizar una aclaración, en una época en la que todo debate artístico era, también, un debate político:

Para tranquilidad de los espíritus puros, se aclara aquí que los artículos firmados corren bajo la responsabilidad de sus autores y que la revista quiere estar al margen de discusiones de tipo político en la medida en que el arte no esté implicado en ellas. Las otras polémicas quedan para el café, luego de la función de Núcleo, donde somnolientos parroquianos son sacudidos por vehementes juicios sobre la actualidad. Pero en cuanto a directores y redactores de una revista cinematográfica, los de *Tiempo de Cine* encarrilan su vehemencia a aclarar el fenómeno cinematográfico. (*Tiempo de Cine* N° 16, 1963)

El editorial es un género periodístico interpretativo mediante el cual una publicación da a conocer sus puntos de vista sobre acontecimientos de interés actual. Aparece en un lugar fijo y rara vez lleva firma porque representa el pensamiento no sólo de quien lo escribe sino de la empresa periodística responsable. En el caso de ir firmado, la rúbrica es del director. En general, el estilo del discurso editorial es argumentativo porque su propósito es persuadir

al lector acerca de una hipótesis o interpretación determinada (Tenewicki, 1995). El editorial es también un elemento paratextual con respecto al cuerpo central de la revista: un dispositivo que acompaña al texto con la intención de asegurar su legibilidad, ampliarlo, ubicarlo, justificarlo, legitimarlo (Alvarado, 1994). Interesa entonces recorrer los distintos hilos argumentativos planteados en los editoriales de la revista *Tiempo de Cine*, para delinear las posturas que la revista sostenía en el campo político-cultural.

“El cine argentino se muere de a poco”. Es la primera línea del primer editorial, que bajo el título “Quijotes para una agonía” realizaba un ácido diagnóstico de la situación que atravesaba el cine nacional inaugurando la que sería una de las principales preocupaciones, especialmente en lo referente a las políticas estatales para el sector. La revista se definía como una alternativa no sólo en el plano de la crítica, sino también en el de la realización, dado su constante apoyo a los nuevos cineastas. *Tiempo de Cine* descontaba que era el Estado el que debía hacerse cargo de la situación crítica del cine nacional, por lo cual iba a cuestionar permanentemente a aquellos funcionarios que no asumieran tal responsabilidad.

(El cine argentino) es un cine que ha nacido de nuestra clase media. Quizás de allí su muerte, de allí su estratificación, de allí sus prejuicios. Es un cine que dura porque muerde la esperanza. La esperanza del crédito, de la proyección estatal, que las actrices bonitas reconquisten mercados internacionales en cualquier festival. Que las simples sonrisas de nuestras muchachas -y de las que dejaron de serlo- cierren esa puerta negra que da a la inseguridad. (...) Nuestro cine padece la agonía que le impone la moral de la clase que lo gestó. (*Tiempo de Cine* N°1, 1960)

La revista realizaba entonces una comparación entre políticos y cineastas argentinos: ambos serían poseedores de una picardía inútil para enfrentar a las organizaciones poderosas que acechan el quehacer cinematográfico nacional:

las cadenas privadas que monopolizaban la exhibición y los censores estatales, identificados como los dos enemigos por excelencia del nuevo cine nacional. Tampoco cabría depositar la esperanza de modificación de un estado de cosas en el gremialismo cinematográfico -un “proletariado del cine” sin gimnasia de lucha-, mientras se subestimaba al espectador a partir de prejuicios acerca de su superficialidad. Lo cual no dejaba de ser paradójico justamente en un momento en el que películas como *Hiroshima mon amour*, emblema del cine de autor de la época, habían sido éxito de público.

En ese momento clave, de crisis, donde toda recuperación tenía como base la “esperanza”, *Tiempo de Cine* se posicionó como representante de un grupo de jóvenes interesados en cambiar ese estado de cosas a partir de una producción nacional que se sostuviera por sí misma y no por las “sonrisas de nuestras muchachas”. Esto los alejaba del resto de la prensa especializada, como ellos mismos se ocuparon de señalar: “Porque nuestro cine está rodeado por una prensa reaccionaria, amarilla. Por revistas mal escritas, producto de los genuflexos del peso rápido. Producto del mismo cine argentino que necesita del favor para estimular el elogio, el interés”. Frente a este panorama desolador, el grupo de cineastas y críticos nucleados en *Tiempo de Cine*, propone una “salvación mesiánica” como único camino posible para apartar al cine nacional de su destrucción. Salvación que no provendría de ninguno de los agentes del campo cinematográfico antes citados, sino de los “quijotes”: los jóvenes, los inexpertos, los que están pagando el derecho de piso en la industria, “los que quieren emprender la desmesurada tarea de rehacerlo todo”.

¿Quijotismo significa locura? Suponemos que eso dirán los moderados, lo tibios, los eternos contemporizadores de la mentira. Pues sí. Necesitamos de la locura. De la locura con los ojos abiertos. Y por eso estamos aquí. Para ayudar a mantener los ojos abiertos a los quijotes del cine. Para ayudarlos y criticarlos. Para corresponderlos en el plano teórico, para catalizar un nuevo lenguaje, para abrir la selva oscura de conceptos donde naufragan tantas buenas intenciones.

Por lo mismo, nuestra objetividad se limitará a la información. En el plano estético y en el plano humano no somos contemporizadores de la blandura y las concesiones a la comodidad. Ni del acomodo social, ni político, ni artístico. Locura, tal vez. Pero con los ojos abiertos. (*Tiempo de Cine* N°1, 1960)

La revista mantendría esta actitud crítica y el tono de enfrentamiento a través de todos sus editoriales, en los cuales se refirieron –con muy pocas excepciones- a tres temas: la crisis y renovación del cine nacional, las políticas del INC y la reglamentación de la Ley de Cinematografía, y la censura.

Hablar de la crisis del cine argentino suponía tocar intereses y profundizar en problemas que hacían a la vida política y económica del país. Era un tema de política cultural que no podía circunscribirse a cuestiones meramente profesionales, industriales o estéticas. El editorial del N°2 planteaba estos problemas bajo el título “Crisis 1960” con la rúbrica del fundador del cineclub y de la publicación: Salvador Sammaritano.

El texto recordaba una época de prosperidad pasada, protagonizada por un cine popular e intuitivo (el de Manuel Romero o José Ferreyra), que no se hacía con créditos oficiales pero contaba con un vasto mercado en Latinoamérica: “Luego viene lo que todos sabemos, el divorcio con lo popular -la época Amadori-, la pérdida de los mercados y una vez caído el peronismo la primer gran crisis de la industria”, afirma Sammaritano. Y destaca que es entonces cuando todos los integrantes del campo cinematográfico (creativos, productores, obreros, cineclubistas, cortometrajistas) comienzan a luchar por una ley que proteja la producción nacional. Esta convicción acerca de que el cine debe ser protegido es presentada como gozando de un consenso generalizado, ya que salvo excepciones de muy pocos países, las películas no se pueden solventar con lo recaudado en sus lugares de origen. Adicionalmente, la renovación estética mundial que atravesaba el cine en ese período debería impulsar también una modernización que diera lugar y

oportunidades a los nuevos talentos a quienes se apostaba para ganar los mercados internacionales.

Como ya no estamos en el 30 y el 40 y muchas cosas han pasado en el mundo, entre ellas una guerra y sus secuelas, el neorrealismo, el cine sueco, el cine inglés, el nuevo cine americano, todo ha surgido de nuevos hombres, de nuevas técnicas, de nuevas maneras de mirar la realidad. Habían surgido los Rossellini, los Visconti, los Bresson. ¿Y nosotros podíamos hacer frente a esto con nuestros envejecidos directores, con un cine sin renovación generacional? Salvo Torre Nilsson, Ayala o los que entonces pugnaban por abrirse paso en el cortometraje, no había gente joven en nuestro cine. (...) Era necesario entonces un Centro Experimental, formar nuevos elementos que pudiesen traer al cine nuevas ideas sin obligarlos a hacer de héroes. (Sammaritano, Salvador, *Tiempo de Cine* N°2, 1960)

Apoyar al cortometraje como escuela preparatoria de futuros cineastas, crear Uniargentina para vender las películas con regularidad y que esto permitiese equipar estudios con los últimos avances técnicos eran algunas de las medidas previstas en la Ley de Cine aprobada en 1957 y pendiente de reglamentación y aplicación: era necesaria la protección para que invertir dinero en el cine no fuera una aventura incierta.

El artículo se centraba en el reclamo por la puesta en vigencia de dicho instrumento legal, cuya implementación había sido bloqueada por el sector de la exhibición, que había actuado exitosamente como grupo de presión en defensa de sus intereses, en un marco en el que “funcionarios y ministros de Economía” defendían la postura de la libre empresa: “Y en lugar de explicarles a los empresarios que una ley obliga a todos y quien no la cumple debe ser castigado, se les comienza a temer”.

Por su parte, los miembros del directorio del Instituto de Cinematografía habían

resultado un colectivo decepcionante que no cumplía los objetivos para los cuales fuera constituido por la Ley: “no tienen idoneidad cinematográfica, no protegen al cine argentino frente a los exhibidores –les temen-, no fundan la Cinemateca Nacional ni el Centro Experimental, ni fomentan el cortometraje, ni fundan Uniargentina (el Ministerio de Economía parece que no quiere apoyar una industria argentina)”.

En vez de cumplir un rol de promoción de los aspectos más renovadores, el Instituto enviaba “bodrios” a los festivales extranjeros y premiaba películas con criterios oscuros, contribuyendo al desprestigio del cine nacional y a profundizar la crisis en los sectores de la producción y entre los trabajadores del ramo. La revista hacía entonces un llamamiento a la unión entre realizadores, técnicos y actores capaces, las nuevas generaciones y los cineclubes con el fin de presentar batalla para lograr el pleno cumplimiento de la Ley del Cine y el nombramiento de funcionarios idóneos “para asentar definitivamente con talento, trabajo y honestidad, el cine argentino que el público argentino merece”.

El tema volvió a aparecer en el editorial del N°9, el primero de 1962, “Ante otra crisis del cine nacional”: la preocupación tuvo como motivo el cierre de salas y la reanudación de hostilidades entre los sectores de la exhibición (asociados con los intereses de la distribución extranjera) y la producción. La demanda de los exhibidores de rebajar el precio de las entradas eliminando el impuesto que financiaba al cine argentino, fue denunciada como una maniobra para perjudicar a los sectores productivos ante el fenómeno mundial de la reducción de público en las salas, atribuido a la popularización de la televisión. Este ataque a las reglamentaciones establecidas por la Ley de Cine ponía en riesgo la existencia misma del cine argentino. Basándose en la premisa, considerada indiscutible por *Tiempo de Cine*, de que en todo el mundo el cine gozaba de protección, se reclamaba que el INC cambiara de actitud frente a los

exhibidores y defendiera al cine nacional. Aunque se advertía el riesgo de que la defensa se enfocara exclusivamente en las producciones industriales, dejando de lado aquellas que apostaban al riesgo estético, ya que para la revista no se trataba solo de defender una industria o la rentabilidad de un negocio: “Por eso creemos que todos aquellos que en el cine defienden una elección creadora, la posibilidad de realizar obras artísticas y humanamente valiosas, deben desde ya considerarse en estado de alerta” (*Tiempo de Cine* N°9, 1962).

En el N°13 (marzo, 1963), la nota “Otra vez en la cuerda floja” señalaba que se estaba ante dos problemas confluyentes: “producción deficitaria, ocasional, asfixiada por enemigos poderosos y por su propia desunión; distribución y exhibición deficientes, hostiles, abastecidas por un enorme caudal de films extranjeros, en condiciones que les resultan económicamente ventajosas”. Lo cierto era que, pese a que la Ley de Cine establecía la obligatoriedad de exhibición, el INC no encontraba el medio de hacerla cumplir plenamente o no contaba con la voluntad o la fortaleza política necesarias para hacerlo. La revista entonces proponía tres caminos: conformar una red de distribución propia (algo casi imposible dada la débil base económica del sector independiente), el cumplimiento estricto de ley de exhibición (lo que sería resistido por las cadenas de salas) o que se estableciera una proporción razonable entre estrenos extranjeros y nacionales (se daba como ejemplo el de España donde la proporción era de cuatro a uno). Este último punto era señalado como el más plausible de ser implementado. Quienes deseaban hacer cine de calidad debían luchar mancomunadamente porque el INC defendiera lo que merecía ser defendido.

El Instituto Nacional de Cinematografía y “los incapaces que lo rigen”

Fue constante en la revista el seguimiento minucioso de la conformación y actuación del INC, junto con una crítica sistemática a la que consideraban una

conducción deficiente. En el N°3 Sammaritano vuelve a firmar el editorial en el que, bajo el título “Respuestas urgentes”, daba cuenta de la creación del Directorio -cuyo presidente había hecho explícito su desconocimiento sobre los problemas cinematográficos- acompañado por un consejo asesor “cuya versación cinematográfica es todo un misterio (uno de ellos es militar retirado)”. Sammaritano acusaba a los miembros de ambos cuerpos de falta de idoneidad y de vínculos sospechosos con sectores a los que “no les conviene un fuerte cine nacional”, como los “poderosos grupos que gobiernan los nuevos canales de televisión” o intereses que buscan formar un monopolio productor y trabajan para eliminar competencias.

El eje del artículo es el hecho, que se considera escandaloso, de que una comisión calificadora del INC haya clasificado como película categoría B al film de Simón Feldman, *Los de la mesa diez*, señalado como de gran calidad por la revista, mientras que la A era para ...*Y el demonio creó a los hombres*, de Armando Bo, un “bodrio” que iba a mostrar las “procaces desnudeces” de Isabel Sarli. Es importante aclarar que en ese entonces las películas A eran de exhibición obligatoria, mientras que las B no lo eran. Quedaban así prácticamente fuera del circuito de salas comerciales y de la posibilidad de recuperación económica de la inversión realizada.⁴

En el N°4 fue José Agustín Mahieu quien firmó el editorial “Filosofía del engranaje”. Allí volvía sobre el rol que la Ley reservaba al INC en tanto que garante de la protección a una actividad cultural amenazada, realizada en el corazón de una industria difícil: “Como patrimonio artístico de una comunidad, el cine tiene el derecho de sostener todos los recaudos posibles para que una

⁴ La distinción entre películas A y B no solamente implicaba la exclusión de los films calificados como B del circuito de exhibición de las principales salas, sino también de la posibilidad de recuperar lo recaudado y de participar de los premios económicos otorgados por el INC. Por lo tanto, recibir una B dificultaba la continuidad y consolidación de una carrera profesional en el mundo del cine.

protección (universalmente aplicada) no dependa exclusivamente de combinaciones comerciales”. Y recordaba que el espíritu de la Ley era asegurar al artista creador las mayores posibilidades de realizar su obra y que en ese marco debía considerarse el otorgamiento de créditos y premios: “Es posible alentar un mejoramiento sustancial de la producción cinematográfica si se crean los instrumentos necesarios para asegurar un máximo de producción independiente”.

Aquí nuevamente aparece la falta de especificidad de los funcionarios a cargo de estas delicadas tareas que también involucran la calificación: “Un pequeño grupo de funcionarios especializados que en el caso del Instituto no son nada especializados”. Pese a que daba cuenta de la conformación reciente de un cuerpo asesor artístico-literario formado por críticos, la discrecionalidad seguía estando presente, ya que no se guiaba por ninguna reglamentación y sólo podía hacer sugerencias a un Directorio que conservaba el poder de decisión inapelable. La propuesta para hacer posible el cine “necesario” era entonces la siguiente:

Que toda obra sometida al Instituto para su aprobación, calificación o premio tuviera la posibilidad de recurrir (en caso de rechazo) a una especie de tribunal examinador, donde los responsables pudieran exponer libremente sus razones”. Los integrantes de este tribunal debían ser “representantes de todas las partes y tal vez con predominio de críticos especializados y escritores, que por su actividad e independencia parecen en principio como los más indicados para asegurar justicia”.

Pero la situación no mejora. El editorial del N°5, “Noche y niebla” (1961), es lapidario: a pesar de que se apoya la existencia del Instituto y se insiste en la aplicación de la Ley, la conclusión es que el organismo está en manos de intereses “espúreos”: confesionales, económicos, políticos. Y se habla cada vez más abiertamente de sobornos y negociados que impiden que la Ley se

cumpla en aspectos fundamentales: idoneidad de los funcionarios, obligatoriedad de la exhibición, promoción del cortometraje, creación de la escuela de cine, otorgamiento regular de créditos, independencia y objetividad en las calificaciones. Se defendía el derecho de los sectores serios de la cinematografía a que su actividad no quedara librada a los intereses de grupos que usaban la fachada del INC para favorecer sus intereses económicos o para establecer una censura ideológica. Elementos estos de un chantaje moral, artístico y económico que acechaba al cineasta independiente. Y se abogaba por colocar al frente del organismo a personas honestas, capacitadas para la función e independientes de toda clase de presiones: “Desde nuestra posición, solamente interesada en la creación de un cine libre y renovado, prometemos combatir hasta las últimas instancias, porque una verdad positiva se abra paso entre tantos intereses creados”.

En el N° 6 (abril-mayo-junio, 1961) “La conspiración del silencio” fue el título para dar curso a la indignación generada por el criterio con el que el INC repartió sus premios a la producción nacional de 1960. El motivo del repudio era que ninguno de los nuevos realizadores (Murúa, Feldman, Dawi) había sido premiado, con la excepción de David Kohon. El jurado había estado integrado (salvo excepciones) por “personas absolutamente faltas de versación cinematográfica mínima para juzgar un film; los pocos que representaban a sectores de la producción eran resentidos o caducos”. Una injusticia que fue destacada por la prensa y tomó estado público. La revista hace una enumeración de quienes son las personas que integran el jurado, de las cuales solo rescata a Domingo Di Núbila, Abelardo Arias y Juan Berend que se inclinaron por *Shunko*, de Lautaro Murúa, sin éxito. Y se burla del resto mediante la utilización de epítetos como “distinguido dramaturgo” o “cultos representantes del Ministerio de Educación”, llamándolos por primera vez con nombre y apellido. El artículo considera que esta vez “la trenza fue muy lejos” y advierte sobre una política que a su juicio puede conducir a la autodestrucción.

En este escenario a *Tiempo de Cine* se le hacía “urgente” llamar a la unión de los sectores independientes y renovadores del cine, que no habían presentado un frente común contra este estado de cosas y sufrían golpes demoledores: “La producción independiente debe unirse moral y materialmente. Debe encarar planes comunes de difusión, distribución y ventas al exterior”. Así, se podrían capitalizar los triunfos en los festivales internacionales y reducir la dependencia del Instituto “y los incapaces que lo rigen”, logrando una menor autocensura. Y se interpelaba, también con nombre y apellido, a los cineastas en quienes la revista depositaba sus expectativas de renovación del cine nacional, proponiendo un canon “incompleto pero numeroso” a quienes se les otorgaba la palabra y se les prometía el apoyo de “la crítica seria, los cineclubistas, los cortometrajistas y el público ansioso de un buen cine nacional” para que no volvieran a naufragar ante un jurado con criterios vetustos e intereses económicos creados.

“La venda en los ojos”

La problemática de la censura apareció por primera vez como tema principal de un editorial en el N°7 (julio-septiembre, 1961), bajo el título “La venda en los ojos”, para tratar “las nuevas formas de esta tendencia represiva de la sociedad”:

Es sintomático que las censuras digan siempre defender la salud moral de la población, sucede, sin embargo, que recrudecen siempre que un orden social, un sistema político o económico tienen demasiadas cosas desagradables que ocultar. (*Tiempo de Cine* N°7, 1961)

Y se apuntaba a denunciar la censura no oficial más poderosa, la de la Iglesia, poseedora de un cuerpo de doctrina sistemático que determinaba el grado de “peligro” que ofrecía cada film y que marcaba, por ejemplo, que Brigitte Bardot era “el Mal” y *Sissi emperatriz*, “el Bien”, entre otros ejemplos.



Tiempo de Cine Número 7 (julio-septiembre 1961): la censura llega a la tapa.

El artículo criticaba el decreto que establecía la censura tildándolo de anticonstitucional, por deformar la libertad creadora del artista y arrogarse un derecho de tutelaje sobre las conciencias.⁵ Y concluía que se trataba de un indicador de que la lucha por la libertad de expresión era constante y necesaria y que al espectador adulto debían dársele los medios para juzgar por sí

mismo.

Para nuestro cine, finalmente afirmado en una línea de sincero testimonio y honesta revisión de nuestra realidad, un tipo de represión oscurantista y ambigua como el que se propone, solo puede significar la asfixia. Y el estímulo al conformismo, la hipocresía y la estupidez. (*Tiempo de Cine* N°7, 1961)

Es interesante señalar que en 1954, año en que se crea el Cine Club Núcleo, se crea también la Dirección de Cine y Teatro de la Acción Católica Argentina (ACA), cuya actividad se concentró entre 1954 y 1965, hasta su cierre en 1967.

⁵ En 1961, durante la presidencia de Arturo Frondizi, se sancionó el decreto 5797. Hasta ese momento todo se regía por el artículo 128 del Código Penal que reprime con diversas penas los delitos de "corrupción y ultraje al pudor originado en la exhibición de imágenes obscenas".

Como lo ha estudiado Ramírez Llorens (2013), en diez años esta Dirección – que consideraba al cine un peligro potencial pero también un posible vehículo para la educación- analizó 5.401 películas, desde el concepto de “calificación moral”, centrándose en tres tópicos: la cuestión sexual, las representaciones de los valores religiosos y el cuestionamiento del orden social y político.

Si bien los sucesivos organismos calificadores dependientes del INC habían excluido a las entidades católicas, fue el gobierno de Arturo Frondizi el que le concedió a la Iglesia una gran injerencia en materia educativa, incluyendo al cine, lo cual se mantuvo de ahí en adelante. Sucesivos decretos de 1959, 1961 y 1963 modificaron la integración y potestades de la oficina calificadora estatal y habilitaron el ingreso a la misma de grupos de familia católicos, con lo que se endurecieron las calificaciones por edad. En octubre de 1963, Ramiro de Lafuente, secretario de Moralidad de la ACA y creador de la Dirección, asumió el cargo de director del Consejo Honorario de Contralor Cinematográfico estatal. La legislación autoriza cortes y a partir de 1969 prohibiciones totales de exhibición. “La idea de que existía un peligro moral del que había que proteger a la población logró trascender definitivamente las fronteras del mundo católico en la década del 60 para arraigarse como una lógica estatal” (Ramírez Llorens, 2013: 100).

En su N°8 (octubre-noviembre, 1961) *Tiempo de Cine* abordó un caso en particular: la película *Alias Gardelito*, de Lautaro Murúa, había sido denunciada a la justicia por un particular. La revista reprodujo, a manera de editorial, el fallo judicial que desestimó tal denuncia, alabando la labor del juez Eduardo Vila e invitándolo a despuntar el vicio de la crítica cinematográfica en sus páginas, ya que el magistrado señalaba la paradoja de que, “cuanto mejor sea una obra desde el punto de vista artístico, más expuesta se encuentra a persecuciones de esta índole (...) La película en su conjunto constituye una de las más estimables de nuestra producción y no dudo que como tal va a conquistar, o

seguir conquistando, galardones en todos los lugares en que se exhiba”. Y concluía afirmando que la República Argentina es un país adulto cuyos habitantes no necesitan mentores.

En el número doble 10/11 (julio, 1962) se retomó el tema ante la prohibición de la película árabe *Yamila*, realizada por decreto del Poder Ejecutivo. La revista revisaba la ilegalidad de tal decisión y la posibilidad de que se repitiera afectando a otras obras, manifestando su alarma ante una actitud que sentaba un precedente poco auspicioso para la libertad de expresión cinematográfica.

En el N° 16, bajo el título “Otra vez la censura”, *Tiempo de Cine* editorializó a propósito del decreto ley 8205/63 promulgado por el presidente Guido, pocos días antes de entregar la presidencia a Arturo Illia. Este decreto autorizaba la creación de un organismo integrado por representantes del Ministerio de Educación y Justicia, el Consejo Nacional del Menor, el Consejo Nacional de Educación e instituciones como la Liga de padres de familia, la Unión Internacional de Protección a la Infancia, entre otras, para la calificación y censura de las películas cinematográficas. El organismo sólo incluía un representante de los productores cinematográficos y uno de los exhibidores, con voz pero sin voto. La revista repudiaba este decreto por violatorio de la libertad de expresión:

La inquisición no ha muerto del todo. Solo resucita en instituciones fantasmales que invocan como siempre valores espirituales mientras en realidad defienden la oficialización del prejuicio, la arbitrariedad y la violencia. Nada más lejano del interés por el espíritu que la persecución de hombres que ejercen la libertad de pensar en libertad (...) Merece la calificación de enemigo la institución que pretende cortar las películas cuando le parezca conveniente. (*Tiempo de Cine* N°16, 1963)

El texto finalizaba repudiando el decreto y confiando en que el nuevo gobierno

constitucional lo derogara en forma inmediata. Como esta esperanza no se vio concretada, con el correr de los números creció el espacio dedicado al tema debido a situaciones de prohibición concretas.

Conclusiones

Los editoriales de la revista *Tiempo de Cine* pueden clasificarse, temáticamente, en cuatro grandes grupos: la crisis del cine nacional,⁶ la política cinematográfica y el INC,⁷ la censura,⁸ la propia revista.⁹ En una primera época, que puede fecharse entre los N° 1 y 7 (1960/mediados de 1961), la preocupación central de la revista es la crisis del cine argentino tradicional y la importancia de la emergencia de un nuevo cine, con el apoyo de la crítica y los cineclubes. Por este motivo el tono de los editoriales tiene un fuerte componente descriptivo -que en ocasiones se vuelve didáctico- y prescriptivo.¹⁰ La revista es frontal en su construcción de los destinatarios a los que se dirige, delineando muy claramente a sus amigos y enemigos. El nuevo cine -que unos promueven y los otros resisten- es quien otorga legitimidad a su posición.

⁶ N° 1: Quijotes para una agonía. N° 2: Crisis 1960 (firmado por Salvador Sammaritano). N° 9: Ante otra crisis del cine nacional. N° 10: Problemas. Subtítulo: Cine y sindicalismo (carta a los directores de TC, a solicitud de la revista, firmada por José Martínez Suárez). N° 13: Otra vez en la cuerda floja. Acompañado por un poema de Leopoldo Torre Nilsson, especial para TC: Casi réquiem (pertenece también al apartado b). N° 14/15: 6 a 1; cortometraje.

⁷ N° 3: Respuestas urgentes (firmado por Salvador Sammaritano). N° 4: Filosofía del engranaje (firmado por Agustín Mahieu). N° 5: Noche y niebla. N° 6: La conspiración del silencio. N° 14/15: Premios 1962.

⁸ N° 7: La venda en los ojos. (Con epígrafe: "La censura no desea que el cine se haga para decir la verdad: quiere que sea dicho para mentir, adormecer y embrutecer." Morvan Levesque.) N° 8: Alias Gardelito y un fallo ejemplar (transcripción de un fallo judicial). N° 10: Problemas. Subtítulo: Censura, otra vez. N° 14/15: Cuadro negro de la censura (films cuya proyección se halla prohibida por decreto u otros medios). N° 16: Otra vez la censura. El toro por las astas. N° 17: El secuestro de "El silencio". N° 20/21: Censura y más censura.

⁹ N° 20/21: Renovarse es vivir. N° 20/21: Otra vez "Cine-ensayo". N° 22: Un nuevo comienzo.

¹⁰ El análisis de los componentes discursivos en los editoriales sigue la línea propuesta por Eliseo Verón en su trabajo sobre el discurso político (Verón, 1987).

A medida que la situación política del país se transforma, *Tiempo de Cine* se aboca a la denuncia de, por un lado, la problemática de la censura, y por el otro, de las injusticias que los funcionarios a cargo de implementar la política cinematográfica cometen con los directores que la revista considera que deben ser apoyados. Cobran mayor relieve los componentes descriptivo (de un estado de cosas que se deteriora), prescriptivo (aportando soluciones posibles para combatir este deterioro) y programático (cómo poner en práctica lo que se promueve). Los enemigos se han diversificado. Por un lado, debe enfrentarse a un oponente claro: el sector de la exhibición, enrolado decididamente en el boicot al cine argentino. Por el otro, debe denunciar la ineptitud de los funcionarios del área cinematográfica gubernamental, sospechados de servir a intereses contrarios a los del cine nacional, pero defendiendo a la vez a las instituciones que ellos ocupan y que la revista sostiene que deben ser mantenidas, dado que son instrumentos imprescindibles para superar la situación de crisis.

Entre el N° 17 (marzo/abril de 1964) y el número doble 18/19 (marzo 1965) media un año. Es la primera vez desde su aparición que la revista discontinúa su publicación. La periodicidad ya no volverá a ser conseguida: después del N° 20/21 (primavera-verano 1965) pasan tres años de silencio. Un último relanzamiento se intenta en 1968, pero ese N° 22 es el último. En estos números postreros la revista se dirige principalmente a sus lectores, utilizando parte de las notas editoriales para hablar de sí misma con claro predominio del componente programático, explicando los problemas económicos por los cuales se ha alterado la continuidad en la aparición y proponiéndose salir en determinadas fechas (que luego no podrán ser cumplidas). La crisis (de la que tanto hablara) la había alcanzado.

El fin de *Tiempo de Cine* fue acompañado por el agotamiento del impulso de un cierto tipo de renovación en el cine nacional, que la revista acompañó y

defendió, coincidentemente con una etapa de repliegue y transformación de los sectores intelectuales argentinos, en una coyuntura fuertemente tradicionalista y represiva. El golpe militar de 1966 reconfiguró el campo de relaciones entre artistas, intelectuales y política, haciendo ingresar otras urgencias al debate cultural. En forma casi paralela a este proceso, el impulso renovador que había tenido lugar en el cine argentino se había agotado o tal vez, transformado. Y junto con él la experiencia de la publicación que lo acompañó, que de todos modos marcó indudablemente a aquellos que la frecuentaron asiduamente, como un modo de ser protagonistas de una época.

Bibliografía:

- Alvarado, Maite (1994). *Paratexto*. Enciclopedia semiológica. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC, UBA.
- Broitman, Ana (1993). "Del celuloide al papel. Las publicaciones cinéfilas en la Argentina", en González, Horacio y Eduardo Rinesi (compiladores). *Decorados, apuntes para una historia social del cine argentino*. Buenos Aires: Manuel Suárez editor.
- ____ (2014a). "Aprender mirando. Los cineclubes y sus revistas como espacios de enseñanza-aprendizaje del cine en las décadas del 50 y 60", en revista *Toma Uno*. Departamento de Cine y Televisión, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. N° 3, pp. 233-245.
- ____ (2014b) "*Tiempo de Cine*: una revista y su época. La renovación de la crítica de cine en la década del 60". Actas del IV Congreso de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual "Documental/ficción: cruces interdisciplinarios e imaginación política". Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Artes y Humanidades.
- Feldman, Simón (1990). *La generación del '60*. Buenos Aires: INC-Legasa.
- Félix Didier, Paula (2003), "Introducción" y "La crítica", en Fernando Martín Peña (comp.), *60-90 Generaciones, cine argentino independiente*. Museo Latinoamericano de Buenos Aires- Colección Constantini /Instituto Torcuato Di Tella /Revista Film, mayo, pp. 7-11 y 328-335.
- Gilman, Claudia (2012). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Jullier, Laurent y Jean Marc Leveratto (2012). *Cinéfilos y cinefilias*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Kozak, Daniela (2013). *La mirada cinéfila. La modernización de la crítica en la revista Tiempo de Cine*. Ediciones Festival de Mar del Plata.
- Kruger, Clara (2003). *Páginas de Cine*. Buenos Aires, Archivo General de La Nación.

____(2012) "Introducción". Dossier "Palabras sobre imágenes. La producción de los críticos cinematográficos en la Argentina", en *Imagofagia*, número 5, abril. Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA). Disponible en <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/241> (Acceso: 20 de junio de 2016).

Ramírez Llorens, Fernando (2013). "Católicos entre el mercado y el estado: la calificación moral de películas por parte de la Dirección Central de Cine y Teatro de la Acción Católica Argentina", en *Secuencias. Revista de Historia del cine*. IV época, Número 37, Primer semestre, pp. 83-103.

Sigal, Silvia (1991). *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Puntosur.

Tenewicki, Inés (1995). *Curso de periodismo*. Buenos Aires: Troquel.

Terán, Oscar (1993). *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966*. Buenos Aires: El cielo por asalto.

Williams, Raymond ([1977] 1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Verón, Eliseo (1987). "La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política". en *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*. Buenos Aires: Hachette.

* Ana Isabel Broitman
anabroitman@yahoo.com.ar

Licenciada en Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Cursó la Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad de San Martín. Actualmente es doctoranda del programa de Doctorado de Fsoc-UBA. Docente en la UBA para Teoría de los Medios y la Cultura e Historia de los Medios y Sistemas de Comunicación. Directora, junto con Máximo Eseverri, del Grupo de Investigación en Comunicación "Recepción, circulación y crítica de cine en la Argentina", que integra el Programa de Reconocimiento Institucional de Investigaciones de la Fsoc-UBA. Su campo de investigación es las publicaciones especializadas y los discursos críticos sobre el cine, dentro de una perspectiva que toma el hecho filmico como fenómeno sociológico y cultural, prestando especial atención a su circulación y recepción.