

# LA CRÍTICA EN LA REVISTA CONTRACAMPO

## AUTORES

Carlos Vallina Cátedra Análisis y Crítica de Medios  
Lía Gomez Facultad de Periodismo y Comunicación Social  
Andrés Caetano Universidad Nacional de La Plata  
Argentina

## Resumen

### Palabras clave

Contracampo  
crítica  
cine  
cultura

El trabajo propone poner en escena y reflexionar sobre los modos de construcción de la crítica cinematográfica, sus implicancias, objetos, y composiciones en la revista *Contracampo* de la Escuela de Cinematografía de la Universidad Nacional de La Plata (1960 a 1962), teniendo como uno de sus objetivos hacer visible la existencia de la publicación en un análisis interpretativo sobre sus temáticas, sus formas y sus escrituras.

## PROYECTO

REVISIÓN DE LA REVISTA *CONTRACAMPO* DE LA ESCUELA DE CINEMATOGRAFÍA DE LA UNLP. RENOVACIÓN DE LA CRÍTICA ANTE EL NUEVO CINE ARGENTINO DE LOS 60. SU CORRESPONDENCIA CON LAS PUBLICACIONES EMERGENTES DEL NUEVO CINE ARGENTINO DE LOS 90.

## INTEGRANTES

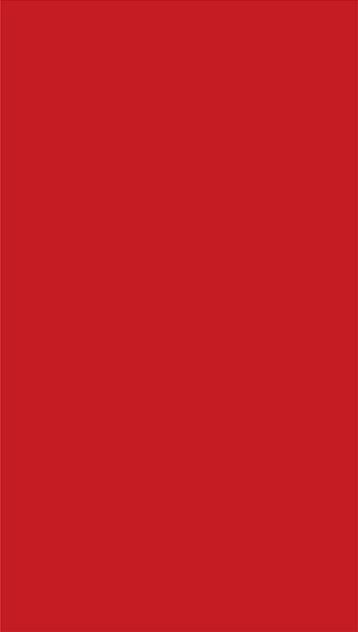
Carlos Vallina; Lía Gómez; Andrés Caetano; Fabio Benavidez; Cintia Bugin; Camila Bejarano Petersen; Andrés Caetano; Luciana Aon; Juan Manuel Bellini

## INSCRIPCIÓN

PROGRAMA DE INCENTIVOS  
A DOCENTES INVESTIGADORES  
Facultad de Periodismo  
y Comunicación Social - UNLP



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NonCommercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

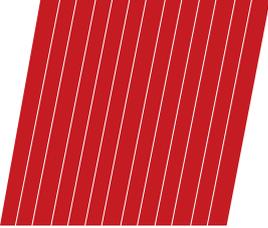


## LA CRÍTICA EN LA REVISTA *CONTRACAMPO*

Abordar la revista *CONTRACAMPO* en primer lugar permite una recuperación, que podríamos denominar también restauración, de una historia de la cultura cinematográfica en la ciudad de La Plata, cuna de realizadores, productores, escritores, críticos, cinéfilos y pensadores del campo audiovisual. En esta acción de restaurar la historia, nos permitimos encontrar no solo aquello que la escritura nos propone en las páginas amarillas de la revista, sino además los espacios que circulan en esas narrativas, y las miradas sobre lo nacional que permiten reconstituir una época cargada de significación socio cultural y política.

Como se sostiene en el Proyecto, los primeros teóricos de la década del treinta: Rudolph Arnheim, Vachel Lindsay, Sergei Eisenstein, Béla Belázs, comenzaron a mezclarse con el fundador de la revista francesa *Cahiers du Cinema*, André Bazin, y la impensada asociación de lo que se dio en llamar una generación de cinéfilos que entre la acción cine clubista, la proliferación de escrituras en revistas de diverso tipo, en particular específicas sobre cine, y su pase a la dirección de films, como Jean Luc Godard, Francois Truffaut, Jaques Rivette, determinó que la crítica especializada se colocara en un primer plano de la labor intelectual.

La academia, en el nivel artístico comenzó a asimilar la necesidad de fundar instituciones dedicadas a la enseñanza de la cinematografía a la par de las artes plásticas, la música y el naciente diseño. Por ello, la escuela de cine de Lodz en Polonia, el IDHEC de París, la escuela de USC de California, y en particular la muy temprana carrera de cinematografía de la

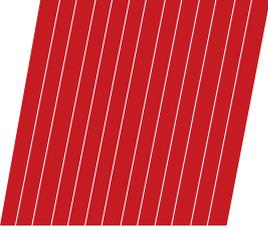


Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), que casi simultáneamente con la carrera equivalente en la Universidad Nacional del Litoral con sede en Santa Fe, hacia 1956 transformaron el concepto de ingreso laboral empírico al territorio de la producción masiva en la formación pedagógica que hoy regula la conciencia audiovisual en su conjunto. En ese marco, la mencionada carrera de cinematografía de la UNLP publicó seis números de una revista especializada en crítica cinematográfica denominada CONTRACAMPO.

En su primer número los artículos eran traducciones de críticos de revistas extranjeras que comenzaban a influir en los modos de escritura, en las estructuras enunciativas, en la asumición de la inclusión personal en los criterios evaluativos, en la adhesión afectiva hacia las obras consideradas y en la dimensión estética de los estilos, como por ejemplo: UN REBELDE CON LA CÁMARA de Louis Marcorrelles, EL CIUDADANO KANE; sólo el tiempo dirá donde ubicara el crítico a HIROSHIMA (MON AMOUR), una obra que irrita a alguna gente de la misma manera que excita a otros, y hecha por un hombre considerado ser el más exigente (junto con Robert Bresson) entre los realizadores franceses.

La originalidad de la publicación que nos implica persistió en su edición número tres en la observación de autores como los indicados arriba, pero a partir del número cuatro de enero de 1961 la abstracción gráfica permitía solo indicar un autor, y esto significó la irrupción del nuevo cine argentino en su autor más reconocido: Leopoldo Torre Nilson. Dicho número transformó su morfología y su diseño, pasó de un formato legal a un formato más próximo a publicaciones académicas, de investigación y de estudio. Pero además, amplió a un conjunto de temas y autores de cortometrajes y largometrajes, en el que prevalecían los términos entrevista, notas, apuntes, fichas, donde la totalidad del número estaba dedicada a la producción nacional.

Nos centraremos aquí en el análisis de las películas argentinas que la revista propone, las entrevistas a sus protagonistas y los comentarios sobre los estrenos que en sus páginas radican. Específicamente analizamos dos tipos de intervención crítica: el comentario crítico en sí mismo, es decir la interpretación de la obra que aparece en la escritura; y por el otro, la entrevista como acción crítica que propone poner en diálogo y tensión la mirada del autor y de la revista.



Para ello, analizamos el dossier presentado en el mencionado número tres titulado «Cine Argentino», que incluye a FIN DE FIESTA (Torre Nilsson 1960), CULPABLE (Hugo del Carril 1960), y LA PATOTA (Daniel Tinayre 1960), desde la perspectiva de Carlos Fragueiro y de Armando Blanco, quienes firman las notas de este número. Y el cuarto ejemplar, dedicado a la figura de Leopoldo Torre Nilsson.

Pero antes de adentrarnos en el análisis específico, debemos describir el marco en el que la revista surge.

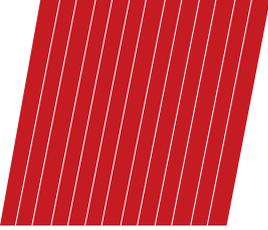
## Surgimiento, cierre y reapertura

Hacia el invierno de 1955 se dictó un curso de aproximación a la cinematografía; lo llevó a cabo Cándido Moneo Sanz. Se generó un clima de mucha expectativa hacia este enfoque de la creación artística no transitado por la institución Bellas Artes que contenía en su currícula a todas las disciplinas artísticas.

Unos 300 alumnos se acercaron al curso, que en principio tuvo un carácter informativo sobre nuevos modos, técnicas y estilos cinematográficos. Sin embargo el número de asistentes fue tan importante para la institución que en pocos meses y desde el simple concepto de extensión cultural se consideró la institucionalización del área. Lo cual derivó, en junio de 1956, en la creación del Departamento de Cinematografía, durante la intervención del Profesor Néstor Picado en la Escuela Superior de Bellas Artes, designando al Profesor Cándido Moneo Sanz como Jefe de Departamento. Se creaba así la primera institución formativa estatal que incorporó el estudio del arte cinematográfico en la Argentina.

Las reformas de 1961 se producen conjuntamente con la aprobación de los planes superiores de la Escuela de Bellas Artes, donde se logra el cambio de categoría universitaria para los estudios propuestos (para las carreras de Plástica, Música y Cine), el lanzamiento de la nueva disciplina Diseño Gráfico, la aprobación y la legitimación del plan de estudios de cuatro años para Cine donde se incorporan materias al tiempo que se reelaboran las existentes y se otorga el título universitario de Licenciado en Realización Cinematográfica.

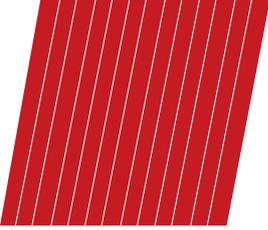
Para los involucrados, esta reforma brindaba la formulación de una serie de objetivos y de expectativas relacionados con la trascendencia del Departamento dentro y fuera de la Universidad y con la forma de intervención cultural. A modo de



síntesis: habiendo sido elevado al Curso Superior, el Departamento de Cinematografía logra la significación universitaria que necesitaba y una mayor presencia como organismo especializado, respecto no solo a los existentes en Argentina sino también en el extranjero. La Escuela Superior de Bellas Artes se instala como planta piloto experimental, donde confluyen todas las expresiones artístico estéticas, desde un abordaje interdisciplinario innovador para el momento histórico que solo se conocía en los textos de pedagogía moderna. Surge la posibilidad de formar un centro de producción creativa que no respondiera a modelos externos, antes bien lograr diferenciarse del referente más cercano, Buenos Aires. En esa línea se impulsan el cine pedagógico, de animación y científico, poco realizados en el país.

Este último objetivo se vio complementado con el de integrar el complejo universitario de La Plata para relacionarse con todas sus manifestaciones: científicas, culturales, experimentales, de investigación. Se incorporan docentes que emergen del denominado Nuevo Cine argentino, realizadores, técnicos y críticos que otorgan al Departamento un abordaje profesional y un aire de renovación, en cuanto a los modelos tradicionales de narración filmica, que luego se verán reflejado en los cortometrajes realizados por los alumnos en sus prácticas. Estos docentes transmiten la necesidad de una formación teórico práctica, remitiéndose a la nueva visión que se tiene sobre el cine en las distintas cinematografías nacionales, a partir de la década del cincuenta con los considerados Nuevos Cines. El Plan '61 oficializa dos secciones institucionales que provocarán serias divisiones ideológicas en el cuerpo académico. Se organiza una sección de Producción y otra de Difusión. El área de difusión desarrolló el 1º Congreso Nacional de Enseñanza Audiovisual (1958); los Ciclos de Difusión Cinematográfica un clásico en la ciudad de La Plata con ciclos de revisión, films técnicos, artísticos, etc; se formó el Primer Cine Club Infantil del país (1958); se realizó el Segundo Festival Internacional de Cine Infantil en la Escuela Superior de Bellas Artes de La Plata, con el auspicio del Ministerio de Relaciones Exteriores del entonces Instituto Nacional de Cinematografía (1961) y el Tercer Festival Internacional de Cine Infantil (1962) auspiciado por la UNLP, el Instituto Nacional de Cinematografía y el Fondo Nacional de las Artes.

Durante este tiempo, la carrera crecía sustancialmente hasta que la muerte del General Juan Domingo Perón, en julio de 1974, cuando desarrollaba su tercera presidencia, sumó in-

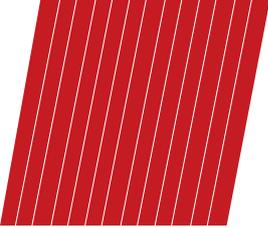


certidumbre política y miedo social por la actividad de grupos armados. Asume el poder su mujer, por entonces, Estela Martínez de Perón. La Presidenta orientó su gestión de gobierno con un plan diferente al propuesto por Perón al comienzo de su mandato, apoyada en un estrecho entorno cuya principal influencia la ejercía el ministro de Bienestar Social, José López Rega. La Triple A, formada por grupos terroristas paramilitares que comandaba López Rega, fue la responsable directa de la ola de terror que vivió la sociedad Argentina.

La Universidad fue el blanco preferido para terminar con la ideología comunista y con las propias divisiones en el interior del movimiento peronista. Se desplazó al ministro de Educación Jorge Taiana y se nombró en agosto de 1974 a Oscar Ivnissevich, quien designó en el Rectorado de la Universidad de La Plata al Dr. Francisco Camperchioli Masciotra como Rector Normalizador. Pertenecientes a la derecha peronista, ultra nacionalistas, fascistas, católicos, persiguieron, amenazaron y asesinaron a trabajadores universitarios (docentes, alumnos, no docentes), militantes democráticos y populares. Todas las universidades nacionales permanecieron cerradas hasta terminar con la operación «limpieza». Época sangrienta y dura que tuvo en la Universidad Nacional de La Plata una de sus manifestaciones más enconadas.

En 1974 se decreta la «intervención» del Departamento de Cinematografía de la entonces Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de la Plata. Por problemas de espacio y presupuesto, el Delegado Interventor en la Facultad consideró inadecuada la permanencia del Departamento de Cinematografía en esa unidad académica. Se sucedía el primer ataque objetivo a la carrera, el primer desarme que se materializa en su traslado físico al edificio conocido por los habitantes de la ciudad de La Plata como el Partenón (un pequeño edificio con características similares al templo griego), detrás del Colegio Nacional de la Universidad de La Plata; lugar donde hoy funciona un Departamento de Educación Física.

El traslado fue un alegato reiterado ante la incipiente desaparición de trabajos filmicos de los alumnos, copias de películas, parte del equipamiento tecnológico de rodaje y bibliografía específica. A partir de allí se producen cesantías masivas, persecuciones diversas e inhibiciones. Muchos compañeros relacionados con la carrera se exiliaron, otros desarrollaron actividades no vinculadas con el cine cumpliendo obligatoriamente un exilio interior.



En 1976 la carrera se declara en «extinción», y regresa a la dependencia de la Facultad de Bellas Artes. A partir de 1977, ya no se aceptan nuevas inscripciones de alumnos a primer año. Los fundamentos oficiales de la decisión fueron: carencia de estructura académica y administrativa adecuada; no contar con recursos para tener los medios indispensables; el alto costo que significaba mantener la carrera, y que el mismo «no se halla compensado con la ubicación de los egresados en actividades que en estos momentos son de carácter prioritario para el país y que requieren para su pleno desarrollo el aporte tecnológico en función de las posibilidades que lo asisten en la explotación de sus riquezas naturales». Todo un plan cultural de la época militar; arte, creatividad, es decir libertad, sin prioridad; es más estaban prohibidos.

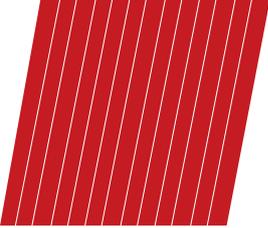
Con la vuelta de la democracia, se inician las acciones por la reapertura que culminan con el triunfo en 1993 con la carrera reabierta y recibiendo nuevos inscriptos año a año.

En este marco, se produce la recuperación de los números de la revista CONTRACAMPO, así como también de la mayor parte de las obras cinematográficas realizadas en el curso de la antigua carrera. La revista entonces, nace en el seno de la Escuela Superior en Cinematografía, actual Licenciatura en Comunicación Audiovisual, perteneciente a la actual Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

## Periodismo, crítica y cine

Podemos definir a la crítica como una producción estético comunicacional que permite problematizar el cine en el campo de la comunicación, las interpretaciones, las conexiones textuales, socioculturales y políticas, lo que implica desligarse de ciertos prejuicios vinculados a entender la realización de una crítica como acción negativa, para comprenderla más bien como operación de desarticulación y rearticulación de una obra para su interpretación. De tal modo, que la crítica debe dialogar constantemente con los demás ejes de la cultura, ya que la misma solo puede ser válida en la medida en que se relacione con el contexto en el que la obra surge, incorporándose al proceso de circulación de la obra, integrando la circulación necesaria en la producción de sentido.

Daniela Kozak, en el libro *LA MIRADA CINÉFILA*, publicado por el Festival de Cine de Mar del Plata en 2013, plantea que antes de los años sesenta, los escritos sobre cine eran consecuencia de crónicas, de comentarios o de publicidades, y que sólo



en esos años, a partir del surgimiento de la revista TIEMPO DE CINE (1960) ligada al cine club EL NÚCLEO, se transforma en una escritura crítica.

La revista, que constituye el objeto de estudio de Kozak en su investigación, surge y propone un debate en torno a la escritura sobre cine que en la ciudad de La Plata se da en paralelo con la revista CONTRACAMPO.

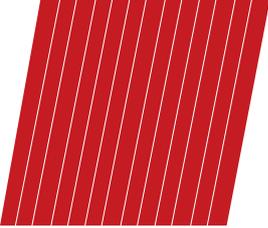
En ambas revistas coincidentes en años, aparece un debate, que luego recuperan algunos investigadores, vinculado a fragmentar la crítica periodística de la crítica académica. En esta línea, Clara Kriger sostiene que a raíz de los antecedentes de la crítica en los sesenta, proveniente del periodismo y de las revistas especializadas, recién en los ochenta se inicia el estudio universitario por los lenguajes del cine.

Sin embargo, a 60 km de la ciudad de Buenos Aires, CONTRACAMPO propone problematizar dicha visión, dando cuenta de que la crítica cinematográfica en la academia ya era un tema de discusión en los 60 dando como resultado la publicación de seis números que no solo proponen una visión sobre el cine sobre todo europeo, argentino y latinoamericano, sino también en torno a la propia discusión sobre el rol de la crítica.

Ante el proceso actual de nuestro cine, la crítica forma parte de una revisión total de sus presupuestos. Ello significa ubicarse frente al proceso histórico y social, del cual el cine participa, y estudiar sus nuevas formas, que surgen como una necesidad expresiva ineludible (Mahieu en Kozak, 1961: 28)

Entre las publicaciones específicas de la época podemos mencionar: CUADERNOS DE CINE (1961), GENTE DE CINE (1961), la ya mencionada TIEMPO DE CINE Cinecrítica (1962), y por supuesto CONTRACAMPO (1960).

En muchas de estas publicaciones aparece una evolución sobre los modos de la crítica y sobre el abordaje del cine como objeto de la cultura, mediante reflexiones sobre su estructura, su poética y su significado, con la necesidad de comprender el propio mundo cinematográfico, pero también, como representaciones simbólicas de la construcción de lo nacional.



En la década del sesenta, editoriales como Eudeba contribuyen a la distribución y al conocimiento a través de sus diversas publicaciones que se distribuyen en kioscos y en librerías, al calor de las transformaciones en el orden del arte y de la vida que se desarrolla en toda América latina.

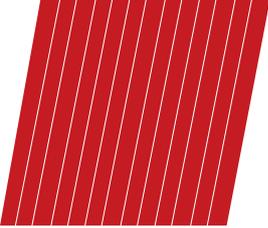
El periodismo, la literatura y el cine se cruzan en sus análisis sobre la cultura, y así, por ejemplo, Juan José Saer, Paco Urondo, Augusto Roa Bastos, Ángel Rama, y tantos otros, proponen una acción crítica que practica con rigor su modo de atención a los contextos y lectura. Muchos de ellos, incluso como el célebre grupo surgido de Cahiers du Cinema, en Francia como padre de este proceso, se transforman de escritores sobre cine a guionistas, interviniendo activamente en la construcción filmica del período con la convicción de que el lenguaje audiovisual posibilita la apertura de sentidos.

En este marco, encontrarse con CONTRACAMPO en la actualidad, implica no sólo la observación de su materialidad y de su estructura, sino el encuentro con el sentido de las producciones y de las lecturas de esos jóvenes de los años sesenta estudiantes de cine, sobre la industria, la crítica, el lenguaje audiovisual, la universidad y la política.

La revista analizada presenta la particularidad de ser una publicación sustentada, pensada y escrita por estudiantes de la Escuela Superior de Cinematografía de La Plata, cuestión no menor para pensar el perfil de la misma, los films y los directores que rescata, y el modo de abordaje del lenguaje cinematográfico como un problema estético comunicacional, político y académico.

1960 se convierte en un año bisagra para esta generación de jóvenes cineastas que buscan su modo de escritura filmica a partir del análisis de las obras que admiran, en especial las del cine europeo del momento, pero también de décadas pasadas como la Nouvelle Vague o el Neorrealismo Italiano, y en la pregunta por el cine argentino que se está gestando.

De tal modo, que la visión sobre aquello que se venía produciendo en el país, y la preocupación por lo que se debería producir, encuentra en la figura de Leopoldo Torre Nilsson un claro exponente de la revolución que se profundiza pocos años después con lo que la crítica dio en llamar Nuevo Cine Argentino.



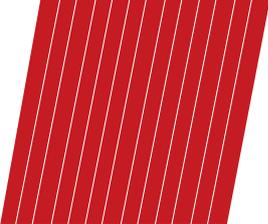
En ese marco de estar viviendo la transformación y la construcción de un periodo histórico revolucionario en el plano de la imagen, los autores de la revista *CONTRACAMPO* intentan poner en escena aquello que observan como crisis y renovación. De forma tal que la mirada crítica sobre el cine se propone la construcción de un nuevo paradigma de la imagen audiovisual que permite problematizar a los propios estudiantes sobre sus desarrollos futuros en la escuela.

Así, en el número tres de la revista aparece el *dossier* titulado *CINE ARGENTINO*, en cuya introducción se aclara que la revista no se propone «la obligatoriedad de la crónica inmediatamente posterior al estreno de un film», marcando una manera de relacionar el ejercicio crítico por fuera del concepto de actualidad.

Luego se desarrollan tres notas sobre films nacionales que son elegidos como aquellos que «han logrado una atención especial que las destaca del panorama actual del cine argentino». Allí encontramos críticas a films estrenados en la época. El primero *FIN DE FIESTA* (1960) de Leopoldo Torre Nilsson, propone un análisis del material a partir de cuatro ejes principales: el tipo y el modo de producción, el problema de la adaptación (el film se basa en una novela de Beatriz Guido), la forma estética narrativa y los recursos técnicos utilizados. Carlos Fragueiro, autor del artículo, eleva el film «como documento de una época, como enfoque de una realidad –desde una determinada perspectiva– que hasta ahora no había tenido cabida en nuestro cine, *FIN DE FIESTA* es un jalón importante» (Fragueiro, 1960: 28).

Fragueiro describe el estilo de Torre Nilsson como «brillante, refinado, con una composición virtuosa de cada escena». Pero sobre *FIN DE FIESTA* afirma que «es esa magnificencia visual la que limita la valoración total del film, pues ante sus fallas en otros aspectos lo exhibe como un producto inorgánico, mera ejercitación de una óptima técnica» (Fragueiro, 1960: 28).

Si bien marca algunas fallas narrativas vinculadas a la pretensión de adaptar el lenguaje literario al cinematográfico, reconoce el valor de Nilsson para la puesta de cámara, la composición plástica, y la construcción del clima donde se ubican los personajes como metáfora de la corrupción política. En el artículo dedicado a «Culpable» (1960), film dirigido por Hugo del Carril, Fragueiro sostiene:



La idea básica que genera el tema de «Culpable», primer premio del Instituto Nacional de Cinematografía, es importante. La posibilidad del ser humano de elegir su destino, de elegirse, según los postulados de la doctrina filosófica (...) La obra se asienta sobre una construcción teatral («Culpable» era al principio una pieza inédita de Eduardo Borrás) que no ha logrado destruir. Así, las escenas están concebidas para que los protagonistas expliquen en largos parlamentos, y en inútil reiteración, el drama de sus vidas (Fragueiro, 1960:28).

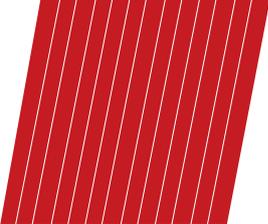
Los mejores momentos de la obra, se hallarán así en las secuencias en que, liberada del diálogo, la acción pura conduce el relato (...) Alguien ha señalado que Hugo del Carril debería liberarse de los argumentos de Eduardo Borrás, para dar la plenitud de su capacidad. Quedaría por averiguar, en qué medida aquel se haya identificado con la labor de su argumentista (1960: 29).

Es interesante destacar de la extensa cita de Fragueiro, por un lado la preocupación por la definición de un lenguaje cinematográfico, que no sea el literario (condición que también problematiza en el film de Nilsson a pesar de sus cualidades), ni el teatral, sino el de la imagen lo que predomine narrativamente, y a partir de la cual se construya un sentido que no dependa de la descripción de los diálogos. En el modo de analizar los films queda muy clara la valoración de la construcción audiovisual como elemento fundamental en el lenguaje cinematográfico.

Por otra parte, el final de la nota, propone una labor de un crítico activo, que dialoga con el film analizado proponiendo, como en el caso anterior, una discusión, no solo sobre los modos de producción, sino sobre el sentido de esa realización.

En la crítica de «La Patota» (Daniel Tinayre, 1960) analizada por Armado Blanco, se mantiene la mirada analítica y preocupada en torno no solo al lenguaje específico, sino al compromiso que el relato adquiere al exponerse como público.

El autor sostiene: «Los patoteros parecieran estar condicionados por su vitalidad juvenil, la lectura de la literatura pornográfica, y el casual estímulo desencadenante de la tragedia, de una prostituta que en un departamento de altos, no ha reparado que desde una obra en construcción, frente a su ventana y a la noche, pueden verla desnuda mientras se baña y se viste». Ante esto, el crítico propone: «Estos solos factores no pueden ser desencadenantes de la existencia de las patotas, y de sus más variadas formas de delincuencia juvenil». Y argumenta:



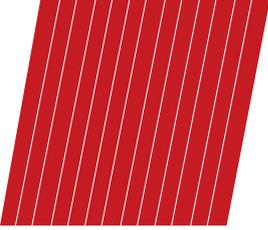
Las verdaderas motivaciones están en un orden que va más allá. Y aquí es donde se hacen peligrosos trabajos como este de «La Patota», con pretensiones de testimonio, porque cuando se analizan problemas trascendentales para el hombre, afirmándose en la realidad, esta debe ser objetivada con seriedad y profundidad (Blanco, 1960: 29).

Blanco propone aquí pensar el sentido de construcción de lo real desde tres dimensiones que luego serían claves para entender la renovación del cine nacional, la dimensión estética, la dimensión política y la dimensión ética y social. Es decir, se permite pensar que la construcción manipulada de la realidad marginal conlleva a tesis falsas que se constituyen en un discurso peligroso de ser sostenido, y propone desde su artículo, complejizar la marginalidad narrada en el film, exponiendo también la idea sobre la ficción como relato cultural. Como conclusión, el autor califica al film como inauténtico y sentencia que «cuando se proponen como en este caso, diagnósticos y tratamientos para un problema que preocupa, quien se responsabiliza de errores deformando conciencias, dificultan el diálogo en busca de la verdad» (Blanco, 1960: 29). Aparece así, de forma clara, la preocupación de la crítica como una manera de poner en diálogo al crítico con la obra como un camino a esa verdad construida histórica y socialmente.

En la misma escritura, el crítico plantea que la película requiere de mayor corrección cinematográfica y de no tanto monólogo de personajes que expliquen sus acciones. En la misma línea que Fragueiro, reclama a este cine la puesta en escena como un problema estético y político comunicacional.

En la edición siguiente a la publicado con estas notas sobre el cine argentino (el cuarto número de la revista), la figura de Leopoldo Torre Nilsson se torna central. *CONTRACAMPO* publica una extensa entrevista con el director, y además un análisis exhaustivo de sus principales obras. En las primeras páginas, aparece entonces una charla real entre el entrevistado y el entrevistador, pero también una conversación entre películas e interpretaciones posibles.

El inicio de la entrevista sostiene «realizada en el mes de octubre de 1960 por alumnos de 2.º año», es decir hay un entrevistador colectivo que se posiciona en la publicación como la voz institucional de la Escuela. Dicho de otro modo, el sentido divulgativo de la nota se ve condicionado por la identidad de la propuesta donde el conocimiento sobre el cine en una



carrera de formación profesional es el centro de atención y de curiosidad de aquellos que aspiran a ser parte del medio.

Las preguntas giran en torno a sus principales películas, sus modos de producción, sus decisiones plásticas y narrativas, las motivaciones del director y el problema de la construcción de un cine realista.

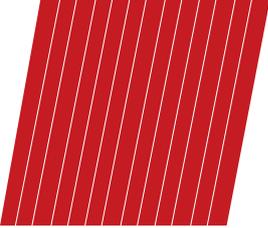
Dice Torre Nilsson: «Toda obra es una suerte de interrogante. Es valiosa en la medida en que el interrogante es profundo y responde a fenómenos testimoniales de su época» (CONTRACAMPO, 1961: 11).

El cine, como propone el director argentino se constituye como una forma de conocimiento sobre lo real que debe ser encarado con el compromiso que tal acción se merece, y es de ese modo que quienes escriben en CONTRACAMPO entienden no solo el cine argentino, sino también y más importante aún, la función de la crítica cinematográfica en la universidad pública. Por ello, al final de la entrevista la revista se propone poner en diálogo y en tensión lo que el realizador dice con lo que su obra propone.

Así, Oscar Garaycochea titula «Torre Nilsson, el desasosiego tras la caída», donde se plantea analizar en la obra de Nilsson la figura y el sentido del pecado original, sosteniendo el debate moral y político sobre sus films y sus dichos en una serie de notas que postulan su mirada sobre la obra en su conjunto. Por su parte, Armando Blanco titula «Un guapo del 900: obra y transposición» para problematizar la trascendencia del protagonista y la construcción del ser argentino.

En 1961, año que se publica el número cuatro de la revista, Torre Nilsson se convierte en la figura que conecta una generación en crisis, cuyos relatos han contribuido a innumerables aportes al desarrollo de la industria del cine nacional, pero que ya evidencian un desajuste con los nuevos procesos, que albergan una figura en crecimiento de un cine político, social y culturalmente comprometido con el mundo y el lenguaje en sí mismo, que es lo que la generación del 60 le imprime como esencia al cine de la época.

Los alumnos de la Escuela de Cine de La Plata de principio de los años sesenta, con una industria del cine en crisis, y un insipiente Instituto de Cinematografía que propone líneas de subsidio a cortometrajes como una corriente novedosa de producción, comprenden que se trata de un tiempo de re-



novación, donde el encuentro, el debate y la visualización de films sobre todo en los cineclubes, permite un conocimiento que pone en tensión creativa los parámetros establecidos sobre los modos de abordaje de la realidad en el cine.

## Algunas consideraciones

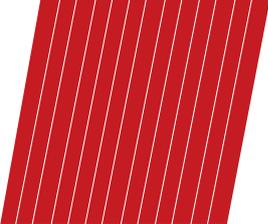
La comunicación se concibe transdisciplinaria, implicando esto el reconocimiento de la autonomía de las disciplinas de las ciencias sociales como tributarias, de sus especificidades y metodologías, que sin embargo en el plano del conocimiento de la conciencia social, operan para la crítica en un cauce común. Territorio que obliga a reconocer los aportes de las mismas ante la originalidad de las obras, actos y realizaciones analizables.

Los procesos descriptos deben ser remitidos a la historicidad en tanto materia fundante de toda inferencia crítica. Historia social en tanto productora de la historia comunicacional y su reverso. De modo que las contribuciones de los medios y sus realizaciones, puedan pensarse en la riqueza de sus relaciones en el marco de un tejido que permita asociarlas para permitir enunciaciones e interpretaciones globales.

La escritura crítica propende en ese sentido a oscilar entre la investigación periodística, la razón académica como fuente de tradiciones y superaciones, para afianzarse finalmente en los aportes latinoamericanos en el marco de lo ensayístico.

Recuperar las voces de la crítica de los años sesenta, permite la revalorización de una revista que durante mucho tiempo estuvo escondida u olvidada por los estudios de la crítica cinematográfica nacional, y por otro lado, reconstruir un clima de época en el que la Universidad se constituye como un espacio de conocimiento y de experimentación, donde el cine y la crítica dialogan permanentemente sobre la esencia que los compone y no solo a partir de los argumentos de las tramas de las películas.

CONTRACAMPO tiene sus seis números publicados entre 1960 y 1962, años en los que la Escuela Superior de cinematografía de la Universidad Nacional de La Plata funcionó bajo la tutela de Cándido Moneo Sanz y cuyo vínculo con las filmotecas de las embajadas de distintos países, la historia del cine y las funciones de cine continuado, sobre todo en el Cine Mayo, permitían un intercambio fructífero en el campo del cine,



pero ligado al desarrollo de todos los campos artísticos por esos años.

En sus páginas, la revista recupera los campos narrativos del momento, los saberes que la Escuela aporta a sus estudiantes y el debate incluso sobre el rol del crítico como interpelador cultural.

Encontrarnos con este material en 2014, cumplidos treinta años de la reapertura de la Carrera de Cinematografía de La Plata –cerrada en los años más nefastos de la Argentina–, implica enfrentarse a la historia poniendo en debate el lugar de alumnos, de docentes y las articulaciones sobre el cine que se produce y que se proyecta en la universidad como espacio de desarrollo de visiones y de pensamientos críticos.

CONTRACAMPO, se sostiene como una renovación cultural en la escritura analítica y teórica sobre la cinematografía, que neutraliza los debates que enfrentan la crítica periodística a la crítica académica, proponiendo una síntesis superadora que permite pensar una apertura conceptual sobre la crítica como práctica cultural, y el cine como objeto de conocimiento del mundo y de una época.



## Referencias bibliográficas

---

CONTRACAMPO. N.º 1 a 3 (1960). Escuela de Cinematografía. Escuela Superior de Bellas Artes. La Plata: UNLP.

CONTRACAMPO. N.º 4-5 (1961). Escuela de Cinematografía. Escuela Superior de Bellas Artes. La Plata: UNLP.

CONTRACAMPO. N.º 6 (1962). Escuela de Cinematografía. Escuela Superior de Bellas Artes. La Plata: UNLP.

KOZAK, D. (2013). *La mirada Cinéfila. La modernización de la crítica en la revista Tiempo de Cine*. Buenos Aires: Prosa American.

PEÑA, F. M. (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.

VALLINA, C.; PEÑA M.; MASSARI, R. (2007). *Escuela de Cine. Universidad Nacional de La Plata. Creación, rescate y memoria*. La Plata: Edulp.