

Tiempo de Cine: una revista y su época

La renovación de la crítica de cine en la década del 60

Ana Isabel Broitman

xIntroducción

La concepción del crítico cinematográfico como sujeto especializado y poseedor de saberes culturales globales que le permiten acceder al fenómeno filmico como realización cultural, se consolidó en la Argentina con la llegada de la década del 60. La movilidad cultural de esa época, junto con la vitalidad de los movimientos y grupos juveniles produjo, entre muchas otras cosas, la pasión por el cine como instrumento de experimentación, expresión y, más tarde, liberación. La crítica cinematográfica era también política y cultural. El interés por los nuevos cines europeos o provenientes de lugares lejanos, la predilección por lo independiente, el rechazo a lo comercial y a los productos de entretenimiento, recorrían las páginas de los emprendimientos editoriales de entonces. Con la evidente influencia de revistas europeas, las publicaciones surgidas en el seno de los cineclubes desarrollaron por primera vez una crítica sistemática y teórica, delineando la figura del crítico cinematográfico como aquél portador de saberes específicos que lo posicionaban en el campo de la crítica de arte y el periodismo cultural, delineando un lugar diferenciado al del cronista de espectáculos, que se había consolidado en la prensa masiva y especializada desde los años 30.

Entre estas publicaciones, *Tiempo de Cine* fue la que alcanzó mayor repercusión. Editada por el Cineclub Núcleo, circuló entre 1960 y 1968, aunque no en forma constante. Desde sus páginas se definió claramente al cine como a un arte y se acompañó el desarrollo de los directores independientes y de las nuevas promesas del cine nacional. El presente artículo forma parte de una investigación en desarrollo. La Historia de la Cultura y los Medios de Comunicación es el marco teórico primario de este trabajo, que supone la reconstrucción de un proyecto editorial y de trayectorias intelectuales con pretensiones de intervención pública en los debates estéticos y políticos de su época. Adicionalmente, se utilizan herramientas de la Sociología de la Cultura y los Estudios Culturales.

Los comienzos

Tiempo de Cine hizo su aparición en los kioscos en 1960. Se trataba de un proyecto cultural y editorial que se desarrolló durante una década efervescente: por sus páginas circularon, junto a películas y cineastas, las figuras del intelectual, el crítico, el autor y el militante, símbolos de una época. En este trabajo se realizará una presentación introductoria de la revista, intentando situarla en el contexto de los debates al interior del campo cinematográfico de su época, a partir de entrevistas realizadas a algunos de sus principales responsables y del análisis de la propia publicación.

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.

Si bien tenían una rica historia previa, los cineclubes se popularizaron en la década del 50,¹ realizando, además

1 Según relata Simón Feldman en *La generación del 60* (Feldman, 1990) el primer antecedente de cineclubes en nuestro país

de proyecciones y debates, algunas de las más completas revistas de cine que se recuerden en la historia de las publicaciones nacionales, desde las cuales se propuso un nuevo modo “crítico” de ver películas. Salvador Sammaritano,² fundador del Cine Club Núcleo e integrante del grupo editor de *Tiempo de Cine*, definía a un buen crítico como “aquél que sabe de historia del cine, concurre a los ciclos de revisión, conoce historia del teatro, apreciación musical, historia social y literatura. De esta manera puede apreciar las fuentes de las que provienen las películas”. Así, diferenciaba al crítico del comentarista que dice “me gustó o no me gustó”. Y agregaba: “Las revistas de cine tiene que ser para aprender. Yo leo para aprender. Hay quienes están orgullosos de su ignorancia”.

Tiempo de Cine llegó a tener una tirada de 5000 ejemplares, más que revistas europeas contemporáneas y que muchos intentos posteriores de publicaciones especializadas. Su financiación provenía del Cine Club Núcleo, los anunciantes y la venta de ejemplares. La publicidad se ubicaba preferentemente en la contratapa, su respectiva retirada y la retirada de tapa; a veces ocupaba una página final y, ocasionalmente, aparecían recuadros de pequeño tamaño intercalados en las páginas interiores.³

El Consejo Directivo de *Tiempo de Cine* estaba conformado inicialmente por José Agustín Mahieu, Salvador Sammaritano, Héctor V. Vena y Víctor Iturralde -éste último, a partir del N°6, dejó de integrar el cuerpo directivo para permanecer como colaborador-. Desde el N°14 en adelante aparecen como directores solamente Sammaritano y Vena. En el N°12 surge el nombre de Antonio Salgado como secretario de Redacción, que en el siguiente número sería acompañado por Franco Moggi. En el último número de la revista, Salgado aparece como jefe de Redacción y Daniel Mario López y Alberto Ojam, como secretarios. El diagramador de los dos primeros números fue Rogelio Polesello y Quino acompañó como dibujante toda la trayectoria de la revista. Por las páginas de *Tiempo de Cine* pasaron gran número de colaboradores, dado que en cada edición se agregaban nuevos nombres. La cantidad de personas que firmaron sus opiniones en sus páginas habla de la existencia de un espacio abierto para la incorporación de nuevos integrantes y de un terreno fértil para el desarrollo de debates y polémicas en torno a todos los aspectos que rodean al fenómeno cinematográfico. Dentro de los que podemos señalar como permanentes se encuentra el que fue el primer cuerpo crítico estable: Carlos Burone, Edgardo Cozarinsky y Mabel Itzcovich.⁴

La revista contaba también con un nutrido cuerpo de corresponsales en el exterior, que aparecían firmando sus notas como “Cartas” desde su lugar de origen o residencia.⁵ La producción latinoamericana, el cine

fue el Cine Club Argentino, fundado en 1932. Luego, en 1941, se creó la sala de cine Arte, dedicada a programar ciclos, y en 1942 Rolando Fustiñana fundó el cine club Gente de Cine, que durante muchos años desarrolló una intensa actividad, organizando, entre otras cosas, el primer curso de realización en 1950. El 17 de junio de 1955 tomó estado legal la Federación Argentina de Cineclubes.

2 Todas las declaraciones de Salvador Sammaritano citadas en este trabajo provienen de una entrevista realizada por Ana Broitman y Gabriela Samela, en 1993.

3 Algunos de sus anunciantes fueron: Películas Dupont; *Cinema nuovo*, revista bimestral de cultura dirigida por Guido Aristarco; revista *Marcha* de Montevideo, cine, literatura, teatro, música, política internacional; Federación Argentina de Cineclubes -cuya publicidad decía “fundando nuevos cineclubes se acrecentará la eficacia de este movimiento estrictamente cultural. FACC suministra servicio técnico, catálogos y listas especiales de films y un amplio servicio cultural”; cine Paramount “promoviendo un cine de calidad”; Atma; Líneas aéreas Iberia; promociones de los estrenos de distintas distribuidoras y difusión de las actividades del propio Cine Club Núcleo.

4 También pasaron por sus páginas Clara Fontana, Adolfo Lavarello, Tomás Eloy Martínez, Eduardo Gomez Ortega, Guillermo Jaim, Roberto Raschella, Juan Carlos Bosetti, Domingo Di Núbila, Jorge A. Ferrando, Fernando Penelas, Oscar Yoffe, Copi, Maria E. Guido, Katy Knöpfler, Ariel Maudet (h), Carlos del Peral, Jaime Potenze, Armando Bresky, Rubén Confetti, Simón Feldman, Felix Giuliadori, Susana Lugones, Leopoldo Torres Nilsson, Josefina Olivi, Rosa Sztarkman, Ernesto Schoó, Jorge Miguel Couselo, Jorge Codari, Italo A. Manzi, Ernesto Perez, Jorge Andrés, Jorge Bedoya, Florencio Escardó, Eva Giberti, Edgardo Iscaro, Víctor Méndez, Juan Carlos Alvarez, Nelly Botú, Antonio Cucurullo, Horacio Verbitsky, Oscar Garaycochea, Moisés Levy, Daniel Nelson Salzano, Juan Carlos Frugone y alumnos y miembros del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.

5 Jorge Angel Arteaga, Homero Alsina Thevenet, Antonio Grompone, Milton Andrade (Montevideo); Carlos Vieira (Brasil); Maurice Capovilla (San Pablo); Sergio Bravo (Santiago de Chile); Emir Rodríguez Monegal; Guido Aristarco (Milán); Alejandro Saderman, Massimo Mida Puccini (Roma); George N. Fenin, Gretchen Weinberg (Nueva York); Fernando Duarte (Portugal); Alfredo N. Vilariño Ochoa (Moscú); Juan Cobos y Cesar S. Fontenla (Madrid); Marcel Martín (Paris); Jerzy Toeplitz (Varsovia); Wilfried

independiente de los Estados Unidos, las nuevas cinematografías que surgían en ese momento en Polonia o la Unión Soviética y la renovación de los circuitos tradicionales del cine mundial como Italia, Francia, Alemania y España, todo estaba en las páginas blancas y negras de *Tiempo de Cine*.

Todo empezó en un cine... club

Tiempo de Cine se dirigía esencialmente a un público cinéfilo e intelectual, con quienes se daba cita alrededor de una “militancia del cine” compartida. Por el tono, los temas y el contrato de lectura que estableció con sus lectores se diferenció de otras publicaciones que se habían ocupado del cine en la Argentina. Hasta los años 50, esas publicaciones se habían dividido entre las que se dirigían a un público general -como *Exelsior*, *correo cinematográfico americano* (aparecida en 1913)- y las que dedicaban sus páginas a los exhibidores, de las cuales *La película* (que circuló a partir de 1914) fue pionera. Durante los años de esplendor de la industria cinematográfica nacional, la producción argentina se exportaba con éxito al mercado latinoamericano y sus figuras eran estrellas internacionales. Surgieron, entonces, una gran cantidad de revistas dedicadas al “star system” local, que mantendrían contacto con un público masivo, ocupándose de estrellas locales y extranjeras y de todo tipo de espectáculos (Broitman-Samela, 1993; Kriger, 2003 y 2012; Felix Didier, 2003).

Durante la Segunda Guerra Mundial, los Estados Unidos subsidiaron la producción cinematográfica de México, su aliado en el conflicto. Los grandes estudios nacionales sufrieron la escasez de película virgen, pese a la protección que el Estado brindaba a la actividad. Muchas de las grandes empresas cinematográficas desaparecieron y algunos de los actores y actrices más populares emigraron, por causas económicas y, también, por dificultades políticas con el gobierno peronista. El debilitamiento del sistema industrial permitió el surgimiento de un nuevo tipo de cine. Y junto con el movimiento cineclubista dispuesto a apreciarlo, apareció también un nuevo modelo de revista. Con fuerte influencia de revistas europeas como *Cahiers du Cinema* o *Sight and Sound*, estos grupos iniciaron publicaciones desde las cuales desarrollaron una aproximación crítica, sistemática y teórica.

Fue el cineclub Gente de Cine el que publicó la revista homónima, primera inspirada por este nuevo modelo, de la cual se editaron 44 números desde 1951 hasta 1957. El equipo de redacción estaba conformado por Rolando Fustiñana (Roland), Oscar A. Burone, Nicolás Mancera, Alejandro Saderman y Víctor Iturralde (quien luego formaría parte del proyecto de *Tiempo de Cine*). Este último recuerda que Gente de cine era una entidad que manejaba tres cosas: el cineclub; la búsqueda y recopilación de películas, que se convirtió después en la Cinemateca argentina; y la revista. “Las reuniones eran en la casa de Roland, que fue el que nos aglutinó a todos, y eran muy divertidas porque había reunido gente muy dispersa. Planeábamos hacer un artículo sobre tal tema, juntábamos traducciones, leíamos material. Era una tarea múltiple, que abarcaba muchos aspectos. Queríamos decir, expresar, volcar muchas cosas”.⁶

Otras publicaciones de estos años fueron *Cinedrama*⁷ y *Cuadernos de cine*.⁸ Esta última se proponía “difundir y servir de nexo de unión a este movimiento, el del cine independiente...” según consta en su primer editorial. Ambas publicaciones tuvieron corta duración. Ya a comienzos de los 60, aunque también de poca vida,

Berghahn (Munich).

6 Todas las declaraciones de Víctor Iturralde citadas en este trabajo provienen de una entrevista realizada por Ana Broitman y Gabriela Samela en 1993.

7 Aparecida en 1952, era una publicación bimestral sobre cine y teatro. Su director era Mario Trejo y algunos de sus redactores fueron Agustín Mahieu (luego miembro del consejo directivo de *Tiempo de Cine*) Julio Cardoso y Hector Franzi.

8 Aparecida en 1954, estaba relacionada con el grupo independiente Seminario del Cine de Buenos Aires, (formado en abril de 1953 sobre la base de los conocimientos obtenidos por Mabel Itzcovich y Simón Feldman en el Instituto de Estudios Cinematográficos de París; ambos serían colaboradores de *Tiempo de Cine*). La dirigía Feldman y contaba entre sus redactores con Ricardo Cordero, Hector Franzi, Oscar Lupano, Alberto Nicoli y Alfredo Vilariño Ochoa.

apareció *Cinecrítica*.⁹

El Cine Club Núcleo fue creado en 1954, cuando Salvador Sammaritano tenía 24 años. Él recuerda que la novedad que aportó fue la de funcionar en “horarios normales” ya que, hasta ese momento, el cine club tradicional, que era Gente de Cine, hacía sus funciones en las traspasadas del sábado. Con el paso del tiempo Núcleo se convirtió en una entidad muy numerosa. “Eramos de Colegiales, ni soñábamos con que se iba a convertir en esto. Muchas veces querés hacer una gran entidad y no te sale. Cuando la hacés por hacer, te enganchás y es medio milagroso”, recordaba Sammaritano.

“Núcleo empezó como una tontería -contaba a su vez Víctor Iturralde-. Sammaritano era estudiante de Derecho y hacían festivales en los que había baile y después películas en el Centro de Estudiantes. Cuando se enfatizó el aspecto del cine por sobre el del baile, empezó la difícil tarea de conseguir locales que pudieran ser cines”. Luego de recorrer distintos lugares, Núcleo se instaló en el cine Lorraine. En ese momento “... la juventud descubrió el cine. Existía un fervor militante por este arte. Los muchachos empezaron a querer filmar, pero muchos no querían ver cine, lo cual es un error. Si vas a hacer películas es mejor que veas algunas películas viejas porque si no vas a estar inventando la bicicleta todos los días”, advertía Sammaritano. Por su parte Iturralde recuerda de este modo el momento en que nació la nueva revista: “*Gente de Cine* ya había desaparecido. Existía el Instituto Di Tella, una experiencia vital y hermosa que nos permitió vincularnos con mucha gente extranjera, lo que en ese momento no era tan fácil. Sammaritano era muy hábil y surgió urgentemente la necesidad de hacer una revista y salió *Tiempo de Cine*. Se formó un núcleo de redacción muy lindo. Estaba financiada por una agencia de amigos de Tito Vena que, como trabajaba en el Banco Central, tenía amigos con fábricas, comerciantes. Los primeros números hubo desajustes, pero después de dos o tres números nos fuimos sintiendo más cómodos. *Tiempo de Cine* invadió el mercado y llegó a tener una pequeña audición de radio por Rivadavia a los tres años de empezar la revista”.

Sigue el relato Sammaritano: “Cuando tuvimos unos pesos hicimos la revista con las ganancias del cineclub. Costaba muy cara y me largué a diagramar yo, copiándome de revistas extranjeras. Nos fascinaban las revistas europeas: *Sight and sound*, inclusive *Cahiers du cinéma*, aunque no compartíamos su filosofía en cuanto a la teoría del autor, que era arbitraria. Unos eran buenos y otros malos; todos los films de uno y todos los de otro. Te sacás una ficha negra y sonaste. Era irracional”.

La actividad de los cineclubes significó la posibilidad de conocer las principales obras que se estaba realizando en todo el mundo, eludiendo la tiranía de los circuitos tradicionales de exhibición y potenció en los futuros realizadores un examen crítico del lenguaje cinematográfico. A su vez, las publicaciones vinculadas con los cineclubes inauguraron una aproximación reflexiva a los problemas estéticos y de producción del cine argentino y desarrollaron un análisis crítico sobre los mismos, apostando a la renovación.

¿Cuál era la concepción de la crítica cinematográfica y cultural que enarbolaban como propia? “Nosotros estábamos por una crítica que respondía a los gustos europeos, que eran nuestros gustos también, pero respetábamos otras ideas. Edgardo Cozarinsky y Alberto Tavia, publicaban cosas que, aunque no nos gustaban, estaban bien fundamentadas. Publicábamos todo: en la unidad habíamos encontrado una diversidad”, afirmaba Sammaritano.

La revista dejó de salir “porque nos quedamos sin plata; no teníamos experiencia comercial. Pese a que había una editorial que nos apoyaba, no teníamos una infraestructura como para mantener la revista”, contaba Sammaritano, quien 25 años después se enorgullecía del carácter mítico con el que a través de los años se

9 Su director era Oscar I. Kantor, el jefe de redacción era Héctor de Santiago y en el consejo de dirección estaban Ismael R. Arcella, Fernando Birri, S. Horovitz, Lautaro Murúa y Bernardo Verbitsky.

inscribió *Tiempo de Cine* en la memoria de sus seguidores.

Las portadas

Las tapas de *Tiempo de Cine* nunca respondieron a criterios comerciales. Nueve se dedicaron al cine europeo, dos al cine asiático y siete al cine argentino. Estaban compuestas en blanco, negro y un tercer color fuerte (rojo, verde, amarillo, violeta, rosa fuerte, etc.), al que a veces se viraba la foto que ocupaba la mayor parte de la página. Los titulares consistían en una enumeración de los nombres de directores y películas tratadas en el interior de la publicación. El criterio de selección marcaba la postura de la revista: privilegiar al cine artístico por sobre el comercial, al europeo por sobre el norteamericano, y dar un lugar destacado al nuevo cine nacional.

Fueron tapa de *Tiempo de Cine*: *Hiroshima Mon Amour* (Alain Resnais); *Un guapo del 900* (Leopoldo Torre Nilsson); *La dolce vita* (Federico Fellini); *Rocco y sus hermanos* (Luchino Visconti); *Nunca en domingo* (Jules Dassin); *Todo comienza el sábado* (Karel Reiz); *Alias Gardelito* (Lautaro Murúa); *Pather Panchali* (Satyajit Ray); *La noche* (Michelangelo Antonioni); *Lola* (Jacques Demy); *Los venerables todos* (Manuel Antín); *La terraza* (Leopoldo Torre Nilsson); *Paula Cautiva* (Fernando Ayala); *Alskarinnan -La querida-* (Vilgot Sjöman); *Juana de los ángeles* (Jerzy Kawalerowicz); *Crónica de un niño solo* (Leonardo Favio); *La mujer de arena* (Hiroshi Teshigahara); *Palo y Hueso* (Nicolás Sarquis).

Un compromiso editorial

En sus editoriales, *Tiempo de Cine* tomó posición frente a las políticas cinematográficas del momento, realizando una dura crítica de la gestión del Instituto Nacional de Cinematografía (INC), denunciando los actos de censura y defendiendo la producción nacional independiente, representada por la nueva generación de directores que surgía junto con la revista.

Bajo el título “Quijotes para una agonía”, su primer editorial realizaba un ácido diagnóstico de la situación por la que atravesaba el cine nacional la cual sería una de las principales preocupaciones de la revista, 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 cuestionaría 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.”

He aquí el cuadro de situación. 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*, que se proponían “salvar” al cine nacional de su destrucción, no podían definirse como otra cosa que “quijotes”.

“¿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 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”.

La revista mantendría esta actitud crítica y el tono de enfrentamiento a través de todos sus editoriales, en los cuales se refirieron -casi sin excepción- a tres temas: la crisis del cine nacional, las políticas del INC y la reglamentación de la Ley de Cinematografía, y la censura; siempre apoyando la producción independiente y el cortometraje. Sólo salieron de esta línea con motivo de la muerte de Marilyn Monroe y, en dos oportunidades, para anunciar el relanzamiento de la publicación, luego de las respectivas interrupciones.

1- El cine nacional en crisis

“El cine argentino conoció épocas de prosperidad. (...) No tenía crédito oficial pero contaba -y esto es muy importante- 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 (...) 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 neorealismo, 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”.

El párrafo citado pertenece al editorial del N°2 y fue firmado por Salvador Sammaritano. Llevaba por título “Crisis 1960” y se centraba en el reclamo por la reglamentación y aplicación de la Ley del Cine como posible solución a estos problemas, ya que luego de la aprobación de dicho instrumento legal, según su análisis, los exhibidores habían actuado como grupo de presión en defensa de la libre empresa y los miembros del Directorio del Instituto no habían protegido al cine nacional ni cumplido con lo que se esperaba de ellos.

La revista hace 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 de la crisis volvió a aparecer en el editorial del N°9: la preocupación tuvo como motivo el cierre de salas y la reanudación de hostilidades entre la exhibición y el cine argentino. En ese contexto se reclamaba que el INC cambiara de actitud frente a los exhibidores y defendiera al cine nacional. En el N°13, además de analizar las responsabilidades que le cabían al Instituto por favorecer a los sistemas de distribución y exhibición que impedían que prosperara la producción independiente, la revista proponía: que existiera una distribución propia, que se cumpliera estrictamente la ley de exhibición 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).

2- El Instituto Nacional de Cinematografía

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.¹⁰ El N°3 dio cuenta de la creación de un nuevo directorio acompañado por un consejo asesor. Salvador Sammaritano acusaba a los miembros de ambos de falta de idoneidad, ya que habían calificado como “A” a ...*Y el demonio creó a los hombre*, de Armando Bo, y como “B” al film de Simón Feldman, *Los de la mesa diez*, considerado por la revista como una película de gran calidad frente al “bodrio” que iba a mostrar las “procaces desnudeces” de Isabel Sarli.¹¹

En el N°4 José Agustín Mahieu hizo un análisis de la labor que debía llevar adelante esta institución -el otorgamiento de créditos, premios, etc.- y volvió a insistir sobre el requisito de idoneidad para quienes conformaban su directorio. Proponía 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”. En el editorial del N°5 se insistía en que la conducción del Instituto debía “ser independiente de toda clase de presiones espúreas”; y en el número siguiente, con motivo de los premios que el INC repartió a la producción nacional de 1960, se indignaban porque ninguno de los nuevos realizadores había sido premiado y llamaban a la producción independiente a unirse material y moralmente con el fin de encarar planes comunes de difusión, distribución y ventas al exterior, independizándose del Instituto “y los incapaces que lo rigen”. Algo similar sucedió a propósito de los premios entregados por el INC a la producción 1962. En el editorial del número doble 14/15 se realizaba una crítica al sistema de jurados y a la forma en que discriminaban a la producción independiente.

3- La censura

El tema apareció por primera vez en el N°7, bajo el título “La venda en los ojos”, se daba cuenta de qué cosas se tenían por “el bien” y “el mal” en materia de cine, según las presiones que realizaban instituciones poderosas como la Iglesia Católica. Ya en el N°8 se trató un caso en particular: la película *Alias Gardelito* había sido denunciada a la justicia por un particular. La revista reprodujo, a manera de editorial, el fallo judicial que desestimó tal denuncia. En el número doble 10/11 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.

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, dos 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, etc., 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

10 Con la llegada de la democracia, en 1984, Sammaritano se convirtió en asesor del director del Instituto durante el gobierno de Raúl Alfonsín, Manuel Antín. Cuando cambió el gobierno y fue elegido Carlos Menem, en 1989, asumió la conducción René Mugica, amigo personal suyo y, fue seguido más tarde por Octavio Getino, a quien consideraba un gran teórico del cine latinoamericano. Al momento de realizar la entrevista que se glosa en este trabajo, en 1993, se dedicaba a cumplir funciones en el área de Prensa del INC.

11 En ese entonces las películas calificadas con una A eran de exhibición obligatoria, mientras que las calificadas B no lo eran, quedando así prácticamente fuera del circuito de exhibición comercial.

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”. Con el correr de los números creció el espacio dedicado al tema debido a situaciones políticas concretas.

A su vez, la política editorial y la pluralidad de intelectuales que pasaron por sus páginas generando variados debates, le valieron a *Tiempo de Cine* la calificación de “revista marxista”. En el N°16, los responsables se creyeron obligados a realizar una aclaración: “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”.

Sammaritano aclaraba que eran gente de izquierda, “progre”, por lo que se los acusaba de comunistas a diario: “Núcleo no era marxista, tenía una ideología en cuanto a su línea de conducta. Lo que pasa es que dabas tres películas rusas seguidas y ya eras comunista. Si después programabas un ciclo americano, consideraban que era para disimular. También pasamos *Olimpia*, un documental nazi. Los desorientábamos porque dábamos de todo. Proyectábamos lo que considerábamos mejor, fuese lo que fuese”.

Crítica, encuestas y nuevos cines

A lo largo de la historia de la revista aparecieron varias secciones que siempre estuvieron conceptualmente presentes. La crítica tuvo su lugar especial: “El ojo de la crítica”. En el N°1 apareció por única vez un cuadernillo, con distinto formato al del cuerpo de la revista, dedicado al análisis de los estrenos. A partir del segundo número esta sección se integró al cuerpo general, ocupando de 5 a 10 páginas.

Mientras mantuvo la regularidad de sus apariciones, la revista organizó encuestas anuales entre sus propios redactores, especialistas de otros medios y directores argentinos para determinar cuáles eran las mejores películas estrenadas durante el año anterior, nacionales y extranjeras. Esto le permitía a *Tiempo de Cine* expresar una opinión alternativa en relación con los premios que otorgaba el INC y es una señal de cuáles eran los films considerados valiosos. La encuesta apareció por primera vez en el N°9, refiriéndose a “Los mejores films de 1961”. Votaron Salgado, Sammaritano, Mahieu, Raschela, Vena y Yoffe. Las tres películas argentinas, elegidas por unanimidad (aunque en distinto orden), fueron *Alias Gardelito* (Murúa), *La mano en la trampa* (Torre Nilsson) y *Tres veces Ana* (Kohon). Entre las extranjeras hubo más variedad: *La aventura* (Antonioni), *Rocco y sus hermanos* (Visconti), *Vivir* (Kurosawa) y *Todo comienza el sábado* (Reisz). Todas estas películas tuvieron por lo menos cinco votos y, en su mayor parte, habían sido tapa de *Tiempo de Cine* el año anterior.

En el N°13 (1962) la encuesta se amplió hacia críticos de otros medios y nuevos realizadores. Los resultados coincidieron nuevamente a pesar de haberse abierto el juego hacia un arco más variado de opiniones y surgieron seis películas argentinas consideradas de primer nivel: *Los jóvenes viejos* (Kuhn), *Prisioneros de una noche* (Kohon), *Dar la cara* (Martínez Suárez), *Los inundados* (Birri), *La cifra impar* (Antín) y *Homenaje a la hora de la siesta* (Torre Nilsson). Entre las extranjeras, las más votadas fueron: *Jules et Jim* (Truffaut), *La noche* (Antonioni), *Amor sin barreras* (Wise), *Nazarín* (Buñuel), *Pather Panchali* (Ray), *Viridiana* (Buñuel), *Detrás de un vidrio oscuro* (Bergman), *El cochecito* (Ferreri) y *Hace un año en Marienbad* (Resnais).

En 1963, los films nacionales dignos de consideración fueron sólo tres: *La terraza* (Torre Nilsson), *Paula cautiva* (Ayala) y *Los inconstantés* (Kuhn). En esta ocasión el universo de encuestados se restringió nuevamente a la gente del staff de *Tiempo de Cine*. Entre las internacionales destacaron a *El proceso* (Welles), *El ángel exterminador* (Buñuel), *El eclipse* (Antonioni), *Salvatore Giuliano* (F. Rossi), *Aparajito* (Satyajit Ray), *Luz de invierno* (Bergman), *La dama del perrito* (J. Heifitz), *Vivir su vida* (Godard). Hubo ese año una mayor cantidad de títulos con una o dos menciones, lo que habla de una apertura en contraste con los años anteriores, en los que cinco o seis films monopolizaban el calificativo de “buenos”.

En el N°18/19, correspondiente a 1965, los resultados de la evaluación de las películas del año anterior fueron presentados directamente sin discriminar, como se había hecho hasta ese entonces, quién opinó qué. La producción nacional ya no apareció entre los títulos mencionados y se dedicaron apartados especiales al análisis de la situación de las cinematografías de distintas regiones. Las más votadas en esta oportunidad fueron: *Saqueo a la ciudad* (F. Rossi), *Harakiri* (Kabayashi), *Doctor Insólito* (Kubrick), *El fuego fatuo* (Malle) y *Morir en Madrid* (Rossif).

Repasando rápidamente los títulos vencedores se puede hacer un mapa bastante exacto del perfil de *Tiempo de Cine* y también de su época, con las características ya mencionadas: la preferencia por el cine europeo, la atención hacia las filmografías provenientes de países sin tradición productora, el entusiasmo militante en la defensa de la nueva generación de directores argentinos que seguían los pasos de los “maestros” europeos. La permanencia de Torre Nilsson en el “ránking” junto a realizadores noveles como Kuhn y Kohon es por demás significativa. Por otro lado, en el último número que comentamos, aunque no aparecieron títulos nacionales entre los mejores, se publicó una extensa nota del propio Torre Nilsson acerca de la “crítica situación del cine argentino”, que coincidió con la primera fase del “agotamiento” de estos nuevos aires en el panorama nacional. Otra sección con gran despliegue era la denominada “Notas, ensayos y entrevistas” –15 a 20 páginas- que incluía coberturas de los films de reciente estreno considerados de gran importancia. Estas notas abarcaban la filmografía y características del director quien, en ocasiones, era entrevistado por los corresponsales en el exterior. También solían incluirse guiones completos -o partes de ellos- de las películas comentadas.¹² En esta sección aparecían además los informes sobre los “nuevos cines” nacionales que llaman la atención del mundo cinéfilo en ese momento. Tales fueron los casos de las cinematografías sueca, china, polaca, checa y de distintos países latinoamericanos, que empezaba a verse como un fenómeno de interés: las nuevas películas de países como Brasil, Chile, Uruguay y Cuba eran revisadas en busca de claves para la producción independiente de calidad.

Otro tema central fueron las nuevas corrientes dentro de las cinematografías tradicionales, como el cine italiano de posguerra, la *nouvelle vague* francesa, los nuevos directores españoles y el surgimiento de un cine independiente en Inglaterra o los Estados Unidos. La preferencia apuntaba siempre a lo “no industrial”, a lo que trascendía el rótulo de “entretenimiento”, fantasma conjurado por aquel entonces. Había, además, un espacio para el cortometraje, la animación y el cine experimental. La revisión de la obra de grandes autores era una de las ocupaciones predilectas de los redactores de *Tiempo de Cine*: Torre Nilsson, Antonioni, Bresson, Truffaut, Bergman, Buñuel, Von Sternberg, Fellini, Minnelli, Griffith, Demy, por nombrar solo algunos, merecieron su atención.

En el primer número apareció también un trabajo sobre cine argentino, donde se exhibía la preocupación por el surgimiento de una nueva generación de cineastas nacionales. La situación de la cinematografía vernácula sería una preocupación constante de la revista: José Antonio Martínez Suárez, Fernando Ayala, Lautaro Murúa, y

¹² Por ejemplo, en el N°1, la foto de tapa y la nota central de Agustín Mahieu correspondían a *Hiroshima mon amour*, de la cual se publicó el guión completo junto con una nota sobre su banda sonora. A partir del N°2, en tres partes, se publicó el guión completo de *La dolce vita*. También en el segundo número se incluyó una secuencia del guión de la película argentina *Shunko*.

Manuel Antín, entre otros directores de la llamada Generación del 60,¹³ merecerían reportajes, notas extensas y análisis que los pondrían en pie de igualdad con los grandes nombres del cine mundial. Aunque del entusiasmo inicial se pasó luego a una cierta desilusión.

Domingo Di Núbila, en las páginas de *Tiempo de Cine*, se explayó acerca del “estancamiento” que habría ocurrido en la producción de esos realizadores en quienes tantas expectativas se habían puesto. “Podría inferirse que esta experiencia cinematográfica representa un test de los valores que las nuevas generaciones son capaces de aportar al quehacer argentino ... el apoyo a la juventud fue casi incondicional, porque su irrupción significaba la ruptura de una situación estratificada en modelos, fórmulas y procedimientos perimidos”, escribía en el último número de 1962. A renglón seguido transcribía para reforzar su posición una opinión del crítico italiano Claudio Bertieri: “Saben parafrasear bellamente a Antonioni o Resnais ... pero los problemas auténticos, ni siquiera los tocan de refilón. A veces parecen atacar un tema; hay un chispazo, una alusión incisiva, pero es poca cosa: el fuego se apaga y quedan las cenizas del papel carbónico. Piensan que es más conveniente remasticar los temas de la alienación, el tedio y la incomunicación... pero para tratarlos se requiere una madurez y una conciencia que no demuestran”.

En forma coincidente, Di Núbila observa que los elogios de la crítica a las primeras películas de estos realizadores fueron un estímulo y no una consagración definitiva y se lamenta de que las obras que se esperaban no hayan llegado, para luego decidirse a encarar una “crítica menos complaciente y optimista, que ilumine la senda que falta recorrer e impida el retroceso”.

Fichas, antologías y diccionarios

También se debe remarcar el interés de la revista por ofrecer ficheros o recopilaciones que excedieran la mera enumeración de datos técnicos. La “Historia del cine en 120 films”, que comenzó en el N°8 a cargo del francés Marcel Martín, dedicaba un recuadro al comentario de uno o dos films principales por año, desde los inicios de la cinematografía hasta 1952, cuando dejó de publicarse. Además del gusto cinéfilo de la época, era considerada causa de inclusión en la lista el haber renovado de algún modo los medios expresivos del cine o desarrollado nuevos géneros narrativos. Por ejemplo, la película danesa *El abismo* (1911) era recordada por introducir el melodrama rocambolesco caracterizado por el desborde pasional, que iba a influir al cine mundial. También encontró un lugar -entre los nombres de los grandes “autores” del cine- la cándida *Blancanieves* (1938), por considerar a Disney el primero que hizo del dibujo animado un arte y una industria.¹⁴ En esta lista *El ciudadano* fue vista como la inauguración de la historia moderna del séptimo arte, “combinando el aporte de Eiseinstein, el montaje de atracciones, y el de Renoir, en el plano secuencia y la profundidad de campo”.

En el N°9 comenzó el “Diccionario de la nueva generación de realizadores argentinos”, escrito por Salvador Sammaritano, quien en la presentación de su trabajo decía: “esperamos que tenga más utilidad que una simple enumeración, aunque en ciertos momentos es útil recapitular y repasar las fuerzas con que se cuenta”. Esta colección se presentó bajo la invocación de cuatro realizadores que encarnaban para el crítico el “espíritu de autenticidad que preside o debería presidir la obra de los nuevos cineastas argentinos: José A. Ferreyra y Leopoldo Torres Ríos -los pioneros-; Fernando Ayala y Leopoldo Torre Nilsson -creadores en su plenitud que funcionan como padres inmediatos de esta nueva generación-”. Más adelante, desde el N°16 hasta el último, Jorge Miguel Couselo comenzó la sección “Fichas sueltas para un diccionario del cine argentino”, que se

13 Sobre el aporte de la producción cinematográfica de la Generación del 60 existe abundante bibliografía: Feldman, 1990; Castagna, 1992; Félix Didier, 2003; entre otros.

14 Primer largometraje de animación, *Blancanieves* fue considerada “una obra maestra, por el clasicismo del dibujo y la constante invención visual”.

extendía hacia los inicios de la actividad cinematográfica nacional y abarcaba no sólo a los directores, sino también a todos aquéllos que hubieran jugado algún papel de importancia en la constitución de esta industria. Una sección que se mantuvo estable desde el primer número fue el “Fichero de estrenos”, a cargo del “filmólogo” Héctor Vena, detallista y obsesivo, que pertenecía a una red mundial dedicada al archivo cinematográfico. Se trataba de un cuadernillo que presentaba la ficha técnica completa de cada película estrenada o repuesta en los cines de Buenos Aires. El “Biógrafo”, otra creación de Vena, era por su parte una sección dedicada a la recopilación de fragmentos de revistas de cine antiguas, básicamente *Exelsior*, donde se relataban datos curiosos y de color acerca de las salas cinematográficas y los estrenos de aquellas épocas.

Festivales de aquí y de allá

Los festivales internacionales de cine eran cubiertos por los corresponsales que la revista tenía en el exterior. Punta del Este, Cannes (en una ocasión cubierto por Torre Nilsson), Venecia, Sestri Levante, Canadá, Karlovy Vary, Cine Independiente Latinoamericano, Río de Janeiro y San Sebastián fueron observados con atención e interés hacia los nuevos valores que allí surgían.

Un párrafo aparte merece el seguimiento minucioso que la revista hizo de las distintas ediciones del Festival de Mar del Plata, ya que eran ocasiones para revisar el panorama del nuevo cine nacional y comprobar la repercusión que estos films tenían en la crítica internacional. Era también la oportunidad de obtener entrevistas con las principales figuras de la industria cinematográfica mundial.

En su comentario del Festival de 1962, Agustín Mahieu, bajo el subtítulo “Advertencia final”, aprovechaba para deslizar su opinión acerca de los premios otorgados en el certamen y realizar un reclamo político acerca de la situación del cine nacional: “con inconsciente y suicida espíritu comercial, desean eliminar todo aquello que consideran ‘intelectual’ o inútil. Decimos suicida porque con la escasa visión que los caracteriza, no advierten que en la disyuntiva actual del cine argentino, no pueden repetirse viejos y gastados esquemas de comerciantes minoristas; la repercusión internacional del certamen -y de nuestro cine- sólo puede surgir de una renovación total, artística y metodológica que pueda hacerlo competir aportando algo nuevo y distinto. Claro está que no pensamos que quienes mantuvieron durante muchos años el cine anquilosado puedan adaptarse. Creemos necesario luchar para que en sus pequeños intentos monopolistas no ahoguen la esperanza más concreta que en muchos años ha tenido el cine argentino”. Se está refiriendo, claro, a la Generación del 60 y sus obras.

Sammaritano recalca que la relación simbiótica que se estableció en ese momento entre realizadores y críticos era excelente e inevitable, porque el cine era parte importante de la movida cultural de los 60. “Así como hubo una generación, la de Torre Nilsson y Ayala, que se formó en Gente de cine, la del 60 se formó en Núcleo. En ese momento había una interna entre el viejo y el nuevo cine; una lucha por el reconocimiento de lo novedoso. El estado del cine en ese entonces era como la televisión ahora: militantemente anticultural. Los muchachos del 60 tuvieron que luchar contra tantas cosas -la censura, la exhibición- que a veces se olvidaban de que estaban haciendo una película. A pesar del apoyo incondicional de la crítica, corrieron la suerte de los pioneros, de los que van al frente”.

Lo cierto es que en *Tiempo de Cine* el apoyo a estos films fue siempre una preocupación fundamental, al punto de convertirse en las únicas películas nacionales que tenían cabida en sus páginas. La encendida defensa que practicaba la revista de este grupo, frente a las calificaciones desfavorables del INC, los problemas con la censura y los exhibidores y la distribución de créditos para realización, la colocan en el lugar de ferviente promotora de un impulso renovador que tuvo igual duración que la propia publicación, para caer sumergido en las crisis políticas y económicas recurrentes que enfrentó el país en esos años.

Bibliografía

AAVV (2012). Dossier “Palabras sobre imágenes. La producción de los críticos cinematográficos en la Argentina”, en *Imagofagia*, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual N°5.

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

Castagna, Gustavo J. (1992), “La generación del 60: Paradojas de un mito” en: Wolf, Sergio (compilador), *Cine argentino. La otra historia*, Buenos Aires: Ediciones Buena Letra, pp. 243-263.

Feldman, Simón (1990). *La generación del '60*. Buenos Aires: INC - Legasa.

Félix Didier, Paula (2003). “Introducción” y “La crítica”, en: Martín Peña, Fernando (comp.), *60-90 Generaciones, cine argentino independiente*. Buenos Aires: Museo Latinoamericano de Buenos Aires- Colección Constantini /Instituto Torcuato Di Tella /Revista Film, pp. 7-11 y 328-335.

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*, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual N°5.

Rivera, Jorge (1995) *El periodismo cultural*. Buenos Aires: Paidós.

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