

número actual

editorial

secciones y artículos

entrevistas

recorridos

bibliográficas

búsqueda

ir

Contacto
Comentarios
Suscripción

Sobre historia y teoría de la crítica II

n° 11
nov.2014
semestral

Secciones y artículos [2. Dossier: Crítica de cine en los sesenta]

Sobre el periodismo de cine en *Primera Plana*. Aproximaciones a un estilo de época

Julian Tonelli

abstract
texto integral
notas al pie
autor
bibliografía
comentarios



Abstract

El despuntar de los años sesenta se encuentra con movimientos renovadores en el arte, y el cine no es ajeno a este clima. La movilización en el campo de la producción es paralela a la que se observa en la teoría y en la crítica. En Argentina, tiene lugar un fuerte impulso al cine que se entiende como *arte*. Este se expresa en diferentes espacios: se afianzan las revistas especializadas y los cine-clubes, surgen las salas de cine-arte, y los medios no especializados comienzan a otorgar al cine un lugar privilegiado en las áreas dedicadas al *consumo cultural*. El dossier intenta dar cuenta de las líneas críticas que se destacan en algunos medios que se ha considerado poner más en evidencia las nuevas lecturas que recibe el cine.

Palabras clave

Años sesenta. Cine. Crítica. Metacrítica

Abstract en inglés

The rise of the sixties meets with reformist movements in Art. Cinema is not external to this atmosphere. The mobilization in the field of production is parallel to the one that takes place in the theoretic and critical fields. In Argentina, there is a strong impulse to the cinema understood as *art*. This takes place in different spaces: the specialized magazines and the cinema clubs hold onto the new scenario, the art-cinema theaters emerge, and the not specialized media begin to give cinema a privileged space in the areas assigned to *cultural consumption*. This dossier intends to encompass critical lines that stand out in some media which has been considered to evidence more clearly the new lectures received by cinema.

Palabras clave

Sixties. Cinema. Criticism. Meta-criticism



Texto integral

1. Una propuesta manifiesta de enunciatario

1 El semanario *Primera Plana* ("la revista de actualidad mejor informada", tal era el slogan) apareció en la década del 60, período atravesado por impulsos modernizadores de toda índole. Inspirada en publicaciones como la norteamericana *Time* o la francesa *L' Express*, su primera portada (13/11/1962) exhibía el rostro sonriente de John F. Kennedy. La revista se dirigía al "ciudadano medio argentino"[1], según el editorial del jefe de redacción Jacobo Timerman. "El joven profesional en ascenso"[2], diría después Ernesto Schóo, (ausente en esa primera redacción, luego sería jefe de la sección "Arte y Espectáculos").

2 De hecho, Schóo escribía, por aquél entonces, para la revista *Tiempo de Cine*, fundada dos años antes en el Cineclub Núcleo de Salvador Sammaritano, junto a otros críticos que, en un momento u otro, formarían parte del equipo de *Primera Plana*: Tomás Eloy Martínez (estrella del staff a lo largo de toda la historia del semanario), Edgardo Cozarinsky (incorporado en 1968) y Homero Alsina Thevenet (miembro de la redacción entre 1965 y 1966). En *Tiempo de Cine* también colaboraban Jorge Miguel Couselo, Guido Aristarco y George Fenin, entre otros.

3 La perspectiva cinéfila de esta crítica fundacional, preocupada por indagar las cosmovisiones de los grandes directores y el lenguaje específico del cine, se oponía en forma directa a la crónica de espectáculos característica de los 50, consistente, más que nada, en los pormenores del *star system*. *Primera Plana* llevaría ese saber erudito de la nueva época a un público considerablemente más amplio.

2. Estilo y objeto

4 Consultado sobre el estilo de la revista, Schóo mencionó la influencia de los *escritores del momento* (Borges, Cortázar) para la instauración de un lenguaje "fresco, casi culterano", y recordó: "Nos divertíamos buscando expresiones un poco estrafalarias porque sabíamos que, inmediatamente, se iban a contagiar. Y eso tenía que ver con el enorme éxito, la gran influencia de *Primera Plana*"[3]. Estos modos refinados se hallaban presentes desde la crítica de cine inaugural, consagrada a *Ana de los Milagros*, en donde se definía la película como una "tragedia bergmaniana" y a su director, Arthur Penn, como "la figura más promisorio del cine norteamericano, la más capacitada para llevar una obra de autor"[4]. Esta definición evidenciaba el influjo temprano de la "política de los autores" cahierista, y parecía inscribirse en la tradición de lo que, con respecto a Proust, Georges Poulet denominó crítica *temática* [5]: "Una crítica proustiana no puede ser otra cosa que la modalidad por la cual un pensamiento lector, sumergido en el desorden aparente que constituye casi siempre el conjunto de las obras de un mismo autor, descubre allí los temas comunes a todas sus obras" (Poulet [1971] 1997: 55).

5 La referencia a la prensa especializada internacional se materializaba en apreciaciones continuas que, en mayor o en menor medida, remitían a ella como palabra de autoridad. En algunos casos, a través del elogio absoluto (la inglesa *Sight and Sound* era considerada "la mejor revista de cine que se conozca"[6]); en otros, por medio del comentario irónico (*Cahiers Du Cinéma* era a menudo calificada de

arbitraria, voluble y poco audaz) que, a fin de cuentas, no disimulaba una admiración incuestionable.

6 Una vigorosa irreverencia emergía, en cambio, a la hora de encarar el ambiente local. La rueda de prensa brindada por José Martínez Suárez (director) y David Viñas (guionista) con motivo del estreno de *Dar La Cara* constituyó el motivo disparador de una crónica que no escatimaba detalles: "No faltó el lírico opinante que pidió menos raciocinio y más vida, ni la muchachita un tanto fea que, reconociéndose estúpida, aseguró que ella había llorado con *La Strada*, pero que *Dar la Cara* no le había producido vibración alguna"[7]. Aquella primera sección de Arte y Espectáculos finalizaba con una entrevista a Daniel Tinayre titulada "No quiere que le exijan imposibles", en la que el cineasta, a raíz de "la importancia que da a sus dividendos", se comparaba con Truffaut. El entrevistador, rápido de reflejos, le respondía: "Pero Truffaut se renueva de película en película. Usted no, Tinayre"[8].

7 La portada del número 2 (20/11/1962) resultó ser, en comparación con la de la primera entrega, desconcertante; aunque, considerada en retrospectiva, ilustra el rumbo que tomaría la revista. La foto en blanco y negro correspondía a una ignota joven. Sólo el título arrojaba algunos datos: "¿A dónde va la juventud?: En una extraña experiencia, Mónica Sanz". La nota en cuestión se centraba en el inminente estreno de *Los Inconstantes*, de Rodolfo Kuhn. El film pretendía, en palabras del redactor, "aludir a una realidad (una realidad argentina) en términos casi documentales. (...) Según lo ve Kuhn, el mundo de su film es una fotografía en negativo de nuestra época, una esfera viciada de anécdotas y de significados, dentro del cual sólo queda la avidez por vivir a cualquier precio, de vivir aunque sea esperando el momento propicio para suicidarse"[9]. Dos rasgos se destacan. Por un lado, la imagen de una actriz nacional poco conocida sucediendo a la de Kennedy en el retrato de tapa, acaso una demostración de la enorme importancia que *Primera Plana* le otorgaba al arte y al espectáculo. Por otro, la presencia de un tipo de acercamiento hoy extinto, aquel que proponía debatir sobre determinadas realidades sociales de interés general a partir del estreno de cine. Una llamativa ilustración de este recurso tiene lugar al año siguiente con un artículo titulado "Amor 1963. Un film sostiene que ha muerto la pasión romántica: ¿Qué opina usted?", acerca de *Racconto*, de Ricardo Becher. En él se mencionaban teorías freudianas, surrealistas y literarias, pero lo más curioso era la encuesta callejera cuyo recuadro ocupaba el centro de la nota: "En el amor de los jóvenes, ¿Hay razones físicas predominantes?". Opinaban un obrero textil, un estudiante de derecho y un médico[10].

8 Merced a sus múltiples abordajes, el espectro temático abarcado por la sección cine de *Primera Plana* era más amplio que el que se podía encontrar en cualquier otro semanario del momento. En cuanto a las condiciones genéricas, el ensayo se imponía sobre la reseña[11]. Estos anclajes (desde Fellini hasta Mekas, desde *El año pasado en Marienbad* hasta *Mondo Cane*, desde las deficiencias administrativas del Instituto de Cine local hasta el furor del western en Japón) translucían un estilo forjado sobre las bases de la intertextualidad[12]. A tales efectos resultan pertinentes las reflexiones de Gérard Genette en torno a la naturaleza de la crítica de arte:

Cada texto, cada obra, cada objeto del mundo posee su inmanencia, pero toda relación consciente, y por ende más o menos verbalizada, con este objeto trasciende dicha inmanencia. 'Siempre se trabaja en una inmanencia', (...) pero hay que añadir que ese trabajo opera siempre una trascendencia. En este sentido, las expresiones 'crítica inmanente', 'lectura inmanente' (...) presentan al mismo tiempo una verdadera contradicción en términos. Por definición, toda relación, ya sea la más contemplativa, es un hecho de trascendencia. Aquello que emana de la inmanencia es una trascendencia (Genette [2002] 2005: 36).

9 Aquí, el conocimiento experto del cine y su historia aparecía vinculado a un saber casi enciclopédico. Así lo demostraba una crítica de 1964 sobre *El Silencio*, de Bergman, al describir los rasgos temáticos del film: "La actitud de Bergman se parece a la de las madres que en algunos templos de Benarés -la ciudad sagrada de la India- inician a sus discípulos en el conocimiento de Dios, a través de la relación sexual"[13].

10 Poco tiempo después, en un número cuya tapa se titulaba "Bergman: Cine, sexo y religión", el escandaloso estreno nacional de *El Silencio* impulsó una de las metacríticas más tajantes en la historia de la publicación:

Fue Clarín el que rompió con todos los diques: 'Se trata de un film que ha desbordado toda restricción de orden ético, incurriendo en la exhibición más cruda de actos que el pudor y los principios-determinantes incluso de un artículo represivo del Código Penal- reservaron siempre para la mayor intimidad'. Dos días después, los críticos cinematográficos de Radio Municipal hacían pública su extrañeza ante 'las limitaciones a la libertad de expresión que Clarín, un diario que la exige para sí, está ahora reclamando contra *El Silencio*' [14].

11 *Primera Plana* se alejaba de los modales ceremoniosos de medios como *Clarín*. Eran años de inestabilidad política en el país (la revista surgió durante el gobierno de Guido, continuó durante el de Illia y fue finalmente clausurada por Onganía), pero también de una expansión inédita respecto de las prácticas y productos artísticos y culturales, consumidos de manera entusiasta por una burguesía joven y pujante.

12 En 1965, Victorio Dalle Nogare reemplazó a Timerman y Tomás Eloy Martínez pasó a ser jefe general de redacción. El estilo de las notas se tornó aún más manierista toda vez que abordaba las cinematografías de otras latitudes, mientras que la mordacidad se incrementó ante cada producto local. En la crítica de *Una Máscara para Ana* (Rubén W. Cavallotti) no sólo sobresalía la aversión hacia la película, sino también hacia la industria argentina en general: "Había una vez, en un remoto planeta de la galaxia, un país subdesarrollado cuya cultura se tambaleaba, crónicamente, bajo el peso de audaces y aventureros..." [15].

13 Esta causticidad rara vez se empleaba en la valoración de films extranjeros. De hecho no se manifestaba en forma explícita la valoración como tal. La función predominante era el comentario, definido así por Genette:

Hoy la función típica del ensayo crítico ya no es la apreciación, ni la evaluación: la gran crítica del siglo XX se cuida, incluso de manera bastante ostensible, de una actitud que actualmente se considera ingenua y hasta vulgar, y que ella cede de buen grado a la crítica de reseña (...). Su función cardinal es por ende la del comentario, aun si se trata de uno mixto, con dosis variables y a decir verdad indiscernibles, de descripción, de interpretación y de evaluación tácita. Su relación temporal con su objeto es del todo indeterminada (Genette [2002] 2005: 10).

14 De estas observaciones se podría inferir lo siguiente: El estilo de *Primera Plana*, un estilo de medio y de época [16] más allá del prestigio de los redactores (que no firmaban sus notas), presentaba variaciones en relación con el objeto analizado: Un tono elevado y respetuoso, frecuentemente no aplicable a juicios de valor y sujeto a numerosos procedimientos intertextuales, en el caso de productos de factoría europea o americana; un tono incisivo y sardónico (aunque también elevado, por cierto) en el caso de una anticuada tradición del cine argentino (representada por directores como el mencionado Tinayre) [17].

15 Sin embargo, sería inoportuno concebir estas tomas de partido sin tener en cuenta las tendencias internacionales. Así, en consonancia con el recrudescimiento de la condena hacia el modelo hollywoodense de narrativa clásica, que desde una París próxima a los sucesos de Mayo del 68 postulaban los teóricos deconstructivistas de *Cahiers y Cinétique*, *Primera Plana* arremetía contra *Operación Trueno*, de la saga James Bond, en una crítica titulada burlescamente "La orgía del Superhombre" [18]. Más representativo es el caso de *Demasiados Pillos* (Abner Biberman), definida como "El Apocalipsis":

Con esta obrita divertida, impecablemente hecha, pero insignificante, el cine empieza a labrar su acta de defunción. Entre los dos términos hay una desproporción tan descomunal que merece explicarse: Demasiado Pillos es un producto 'standard', con la cuota debida de sexo, de ingenio, de color, de sangre, de humor y de angustia como para cazar a cualquier espectador. El sistema es infalible, y la fórmula ya está en manos de Italia, Gran Bretaña, Estados Unidos, Francia, Suecia; se reduce a esta ecuación matemática: una inversión de un millón de dólares equivale a una ganancia de cuatro millones [19].

16 A la luz del devenir discursivo de la revista, resta preguntarnos una vez más acerca del perfil de lector nombrado por la primera editorial. Bastaría con citar la descripción (otra vez, por medio de una encuesta) de los espectadores de *Operación Trueno* para aproximarnos a un contorno más preciso:

"Todavía extasiada por los recursos que acaba de exponer el ídolo, Adriana Divarián, 45 años, madre de tres hijos, admitió que Sean Connery 'representa el ideal masculino' y que el propio personaje es algo así como 'un soplo de Dios'. 'Lástima que trate tan mal a las mujeres-suspiró-. Ojalá cambie algún día'. Miguel Bersaiz, un estudiante de arquitectura de 20 años, explicó: 'Admiro su seducción. Pero lo que más me fascina son sus rasgos de sadismo'. Tulio Suárez, de 31 años, agente publicitario, opinó que Bond 'sintetizaba todas nuestras ansias, pese a lo sobrenatural e increíble que es, pensándolo un poco"[20].

17 ¿Era este consumidor de la saga Bond, de hecho, el receptor configurado por los reportajes de Vargas Llosa o de Silvia Rudni desde París, o por las extensas columnas de Cozarinsky? Parecería ser que aquel "ciudadano medio argentino", a fin de cuentas, estaba en otra parte. El enfoque estético de *Primera Plana*, según Schóo, permitía al burgués sentirse deliciosamente antiburgués: "Para admitir que pertenecía a una elite, el burgués argentino de los sesenta debía coincidir en los gustos y en los personajes forjados por *Primera Plana*"[21]. De esta manera, la revista impuso con éxito nuevos artistas y nuevas tendencias, valiéndose de un modo de hacer que ella misma contribuía a consolidar.

3. Fin de época

18 En las postrimerías de la década del 60, el contexto local ya no era el mismo de los primeros años; el máximo emblema de este retroceso cultural fue el cierre del Instituto Di Tella. *Primera Plana*, que en 1966 había apoyado la intervención militar desde sus columnas de política, repudiaba las alteraciones institucionales que, lógicamente, alcanzaron el ámbito cinematográfico. La crítica de *Rebelión en las Calles*, de Barry Shear, es un ejemplo de esto. "Hay que ver el film pensando en uno de los últimos comentarios sobre la sociedad actual, que ha podido atravesar una censura ya férrea, antes que otra empiece a regir lo que los argentinos están autorizados a presenciar"[22]. Estos posicionamientos desafiantes y contestatarios se harían cada vez más frecuentes. Sobre *El Estrangulador de Boston*, de Richard Fleischer, se remarcaba la eficacia del argumento -en lugar de investigar a los "sádicos, depravados y maniáticos", entre quienes se halla el asesino, la policía sospechaba de un padre de familia inocente- para un público argentino "al que una nueva ley de censura procura convencer de que no existe lo que no se conoce"[23]. Acerca de la censura a *Ufa con el Sexo*, de Rodolfo Kuhn, se advertía que "los regímenes comunistas nunca fueron tan eficaces, aunque sí tan cortos de vista"[24].

19 En 1969, *Primera Plana* fue clausurada por el gobierno militar; sin duda, un claro indicio de los sucesos que se avecinaban en el país (luego volvería a editarse, pero bajo la influencia decisiva de diversas facciones políticas que la alejarían para siempre de su configuración inicial). Comenzaba a llegar a su ocaso, de esta manera, la expresión fundacional de una corriente estilística en el semanario argentino, que tuvo una breve continuidad en publicaciones como *Confirmado* (también fundada por Timerman, en 1965) y *Panorama* (aparecida en 1968). A diferencia de los géneros, que trabajan en sincronía (un determinado género, gracias a un efecto de conjunto, es reconocido socialmente en relación con otros en un momento determinado), los estilos funcionan en diacronía, debido a su labilidad y menor consolidación social, así como a su condición expansiva y centrífuga, propias de una manera de hacer[25]. En cada época, ciertos estilos se imponen sobre otros. Acaso aquél sobre el que hemos hablado se halle, actualmente, en los suplementos culturales y en la prensa cinéfila especializada más que en los semanarios de interés general.



Notas al pie

[1] "Carta a los lectores" en *Primera Plana* Num. 1, 13/11/1962.

[2] Schóo, Ernesto, "Cambiamos las rutinas" en *Clarín*, 29/10/1992.

[3] Schóo, Ernesto, "Cambiamos las rutinas" en *Clarín*, 29/10/1992.

[4] "Ciega, sorda y muda, Ana aprendió a vivir" en *Primera Plana*, Num. 1, 13/11/1962.

[5] Desde luego, la crítica temática no es, en esta instancia, aquella que se refiere al

“contenido”, donde el *tema* es sinónimo de “asunto“. De hecho, una crítica es temática cuando busca extraer, a través de la variancia de los casos particulares, la invariable recurrente, subyacente, a la que se llama desde ese momento un tema. La crítica temática, de Proust a nuestros días, evidencia, por su privilegio del autor, influencias del Romanticismo. En cualquier caso, no se toma la obra del autor como un corpus homogéneo e indiferenciado. Por el contrario, la variedad de circunstancias en la variedad de las obras otorga todo su sentido a la invariancia de los ‘rasgos permanentes’, sin importar el asunto tratado. Según Genette (2002), este método temático “juega constantemente sobre la relación entre tema y variaciones“.

[6] “Por qué la nueva ola abomina a Hollywood” en *Primera Plana*, Num. 65, 4/02/64.

[7] “El nuevo cine argentino da otra vez la cara: lo social con cursilería” en *Primera Plana*, Num. 1, 13/11/1962.

[8] “Daniel Tinayre. No quiere que le pidan imposibles” en *Primera Plana*, Num. 1, 13/11/1962.

[9] “Los jóvenes inconstantes frustrados y neuróticos: ¿Tiene razón Kuhn?” en *Primera Plana*, Num. 2, 20/11/1962.

[10] “Amor 1963. Un film sostiene que ha muerto la pasión romántica: ¿Qué opina usted?” en *Primera Plana*, Num. 10, 15/01/63.

[11] Genette (2002) enumera dos géneros de la crítica: Por un lado, la reseña periodística, revisteril o mediática, generalmente breve y de plazo tan rápido como sea posible. Por el otro, el ensayo, de dimensiones y de relación temporal con su objeto mucho más indeterminadas.

[12] Genette (1982) define “intertextualidad” como la relación de co presencia entre dos o más textos, o la presencia efectiva de un texto en otro. En este caso, por medio de la alusión: “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo“.

[13] “El mejor Bergman” en *Primera Plana*, Num. 65, 4/02/64.

[14] “Bergman. Cuando el demonio tiene fe en Dios” en *Primera Plana*, Num. 66, 11/02/64.

[15] “Del más allá” en *Primera Plana*, Num. 208, 20/12/66.

[16] El estilo de los semanarios *Confirmado* y *Panorama*, como se indica al final del texto, guardaba similitudes con el de *Primera Plana*, ya que aquéllos surgieron, sobre todo, a partir al éxito de éste.

[17] La revista sí apoyaba, por cierto, el trabajo de los nuevos cineastas argentinos de la época, como Rodolfo Kuhn.

[18] “La orgía del superhombre” en *Primera Plana*, Num. 172, 12/04/66.

[19] “El Apocalipsis” en *Primera Plana*, Num. 213, 24/01/1967.

[20] “Los superhéroes están entre nosotros” en *Primera Plana*, Num. 173, 19/04/66.

[21] Schóó, Ernesto, “Cambiamos las rutinas” en *Clarín*, 29/10/1992

[22] “La pubertad en el poder” en *Primera Plana*, Num. 315, 7/01/69.

[23] “Un padre de familia” en *Primera Plana*, Num. 316, 14/01/69.

[24] “Magia del hombre blanco, vade retro, canejó” en *Primera Plana*, Num. 320, 11/02/1969.

[25] Según la clasificación realizada por Oscar Steimberg (1998).



Bibliografía

Genette, G. (2002 [2005]), “Obertura metacrítica” en *Figuras V*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.

----- (1989 [1982]), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid.

Poulet, G. (1971 [1997]), *La conciencia crítica: de Madame de Staël a Barthes*, Visor, Madrid.

Steimberg, O. (1998), “Proposiciones sobre el género” en *Semiótica de los medios masivos*, Ed. Atuel, Buenos Aires.



Autor/es

Julián Tonelli es licenciado en Crítica de Artes, investigador becario y tutor del IUNA. Actualmente forma parte de los proyectos “Pantallas y retóricas. Interpenetraciones, hibridaciones y recomposiciones en las estéticas actuales de lo audiovisual” (IUNA) y “Animación y después. Estudio de los nuevos espacios de la animación contemporánea” (UBACYT). También se desempeña como Adscripto en la materia “Crítica y Estética Especializada”, en el Área Transdepartamental de Crítica de Artes del IUNA. Como crítico de cine escribió para los medios *Cinemarama*, *A Sala Llena* y *El Gran Otro*.

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

Enviar