

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]

Los programas de mano: una forma particular de la crítica de cine

Marina Locatelli

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 La crítica de cine se ejerce en muy variados ámbitos: desde medios hegemónicos o desde organismos públicos; desde publicaciones independientes o desde la programación de festivales; desde el catálogo de un museo o desde el blog de un cinéfilo desconocido. Algunos de estos espacios son recientes, muchos tienen larga data y otros parecen ya no estar. En los años sesenta había en Argentina un campo de acción de la crítica cinematográfica muy específico: los programas de sala. Esta práctica, habitual durante varias décadas, fue desapareciendo a medida que iban cerrando sus puertas los cines que exhibían, con exclusividad, películas producidas fuera de lo que hoy se conoce como *mainstream*.

2 Los autodenominados *cine-arte* se hicieron cargo de aquellas obras que pasaban sin pena ni gloria por los cines comerciales pero que, sin embargo, se convertían en éxitos increíbles y duraderos y en estas salas alternativas que supieron encontrar y explotar, en relación con la circulación de estos films, un nicho hasta ese momento un tanto despreciado. Su programación se hacía eco de la problemática de aquel momento, en la que se contraponían y se discutían dos maneras de ver el cine: por un lado, como espectáculo popular, y por el otro, como un fenómeno cultural complejo, cuyos alcances estaban tratando de ser determinados por disciplinas como la semiótica, la sociología o la psicología, y cuyo estudio sistemático comenzaba a formar parte de la academia.

3 Un ejemplo paradigmático a nivel local fue el caso, en la ciudad de Buenos Aires, de los cines Lorraine, Losuar y Loire (más tarde formaron parte de la misma cadena de exhibición cinematográfica los cines Lorange, Studio, Empire y Mignon). En estas salas, a la par de la proyección de películas en ciclos ("Japón hoy", "Free-Cinema Inglés", "Panorama del cine norteamericano", "Documentos filmo-sociológicos", "Pier Paolo Pasolini" y "Serguéi Eisenstein" fueron algunos de esos ciclos), se comenzaron a ofrecer programas de mano que funcionaban como verdaderos paratextos, hacedores de sentido, de las películas que se proyectaban. Estos programas, por un lado, contribuían de manera insoslayable a la significación de los films a la vez que, por el otro, fomentaban de manera contundente y efectiva la circulación –y el éxito– de nuevas filmografías que habían pasado desapercibidas para el gran público en las salas más comerciales.

4 Los programas en mano eran volantes que se retiraban de las boleterías y que ofrecían información semanal, mensual o quincenal sobre la programación de los cines. En ellos, además de los horarios de las funciones y de las variedades, podían encontrarse detalles del ciclo que se proyectaba; extractos de las críticas de diarios y revistas locales e internacionales, aparecidas en el momento del estreno de la obra en cuestión; alguna frase destacada de o sobre la película; comentarios del director dando claves de lectura; citas de libros de teoría o de historia del cine, como el de George Sadoul. De alguna forma, estos paratextos participaron en la creación de una suerte de misticismo en torno a las obras y alrededor de la práctica consuetudinaria de concurrir a los cines-arte, impulsando la otrora famosa cinefilia vernácula de la calle Corrientes.

5 En los programas se planteaban cuestiones como: "un nuevo cine para el último arte de nuestra generación", "un film de nuestro tiempo: recio, verídico, profundo" o "una obra inmersa en nuestro tiempo". Se hacían eco así del estilo de época imperante en aquel momento, en el que el director de cine era considerado como *autor* de la película a pesar de tratarse de una creación colectiva. Acerca de Jean-Luc Godard, por ejemplo, se decía que "se ubica con este film en la categoría de Resnais con su «Hiroshima», como exponente de nuevas formas de empleo y uso del lenguaje cinematográfico, de la correspondencia directa entre sentido e intención narrativa". Se referían al surgimiento de ese cine más personal, que se desentiende de la anécdota para volcarse al retrato íntimo del hombre moderno, que prioriza la mostración pausada de estados emocionales, de lo que sucede entre dos acciones, y que desplaza del primer plano la antigua fábula clásica, con sus causalidades aristotélicas.

Hablaban, en definitiva, de la nueva manera de hacer cine que surge por aquella época, es decir, lo que hoy denominamos *cine moderno*. Ante el desconcierto de algunos espectadores frente a estas nuevas corrientes cinematográficas, los programas traían a colación las palabras de la crítica del momento como una forma de dirigir y enmarcar la visión de estas novedosas obras. Pero también mostraban la perplejidad de la prensa especializada a la hora de reseñar películas cuya narrativa se alejaba ostensiblemente de la clásica. Acerca de *Una mujer casada*, por ejemplo, el programa decía que "Godard prescinde del color, del drama, de lo que el público entiende tradicionalmente como espectáculo y es probable que, según algunos, prescindiera también del cine".

6 La propuesta enunciativa desplegada desde los programas no puede ser más clara. Establecían, al hablar por omisión, una franca dicotomía (que aun hoy es posible hallar) entre un cine con valores artísticos y otro que sólo era considerado como mero entretenimiento. Podía leerse en ellos, por ejemplo, que "el cine Losuar ha sido creado con el objeto de promover nuevas corrientes cinematográficas, difundir obras maestras, servir a la cultura cinematográfica", o que el nuevo sistema de programación "va dirigido a ese sector de público culto que alienta nuestro esfuerzo por brindar espectáculos de alta calidad artística". Parecían decir, a grandes rasgos, que los valores estéticos, las cualidades artísticas, se encontraban en las filmografías de algunos países de Europa, en las nuevas corrientes cinematográficas (las *nuevas olas*) o en los viejos films de la escuela soviética. De la industria de Hollywood, unos pocos eran considerados verdaderos autores: Chaplin, Welles, Cassavetes, y no muchos más. Estos programas no dudaban en aclarar que había un gran arte (el tipo de cine que se proyectaba en estas salas) y otro cine, el *industrial*, que carecía de cualquier matiz artístico.

7 Las políticas de la crítica ejercida desde estos paratextos que acompañaban, encauzaban y magnificaban la visión de las obras poseía varias ramificaciones. No solo defendían esta novedosa circulación de las películas, sino que recortaban un nuevo tipo de espectador, en su función metacrítica daban cuenta del status de la crítica de cine en los medios, realizaban una doble consideración del objeto cine y difundían la renovación del lenguaje cinematográfico. Con respecto al tipo de espectador, y según ellos mismos confiesan en sus páginas, es indudable que pretendían formar un nuevo público de cine: exigente, culto, interesado por las problemáticas sociales del momento. (Por ejemplo, en agosto de 1966, el cine Lorraine ofrecía un ciclo denominado "Documentos filmo-sociológicos" en el que se proyectaban películas que daban cuenta "del hombre ante el engranaje comercial-publicitario del espectáculo", "del hombre ante la lucha contra el medio", "del hombre ante el peligro social de la televisión", "del hombre ante los problemas raciales", "del hombre ante el mecanicismo", "del hombre ante la guerra" y "del hombre ante el abandono, soledad e incompreensión de la niñez"). Otra forma de política activa era la "Nota para el espectador" que de vez en cuando los programas incluían y en la que se señalaba por qué motivos era necesaria la visión de tal o cual película. Sobre *Repulsión*, de Roman Polanski, la nota explicaba que "la dirección del Losuar rescata un film que ha pasado inadvertido en la oportunidad de su estreno por ser una obra que incuestionablemente debe verse..." y comentaba su éxito internacional y sus valores estéticos.

8 Además, los programas brindaban tanto la voz de los propios realizadores, con la transcripción de pequeñas entrevistas, como la de los críticos de cine más importantes de aquella época: Homero Alsina Thevenet, Calki, Juan Carlos Frugone, Ernesto Schoo, Agustín Mahieu, Enrique Raab y Blanca Rébori (de la escena nacional) o Richard Roud (de *Sight and Sound* y *Cahiers du Cinéma*), entre otros. Estos profesionales, en nada ajenos a lo que se estaba gestando en esos tiempos en la pantalla grande, supieron señalar, primero, las características propias del estilo de cada autor y, luego, el estilo de esa época, radicalmente opuesto a la anterior. Por otra parte, la doble consideración del objeto cine, no sólo como un lenguaje con identidad propia, sino como una de las *bellas artes*, se hacía evidente en la constante vinculación, a través de artículos extraídos de distintos medios, con la poesía. Un caso claro es el programa, en ocasión de su re-estreno, de *El ángel exterminador*, de Luis Buñuel, que decía: "Como obra de poesía, vale por sí misma, sin necesidad de ser explicada, ya que lo irracional tiene su propia razón, no requiere aclaraciones, y es tan válido en el arte como las creaciones que se atienen a los cánones. El film pertenece al género del gran arte". Este tipo de aseveraciones solían funcionar como argumentos de ataque en la batalla que llevaban a cabo las salas alternativas de exhibición contra las *salas comerciales* y su *concepción empobrecedora del cine*. En este sentido, todos los programas con sus reseñas y críticas sobre las películas exhibidas no dejaban de remarcar la enorme transformación que estaba teniendo lugar en el lenguaje cinematográfico, tanto en el plano de los contenidos como en el de la expresión.

9 Políticas culturales como éstas, llevadas a cabo desde la programación y difusión de las salas de cine-arte, allá por la década del 60, ejercieron sin dudas una enorme influencia, cuyas reverberaciones, aunque difusas, aún hoy pueden percibirse.



Bibliografía



Autor/es

Marina Locatelli es Licenciada en Crítica de Artes, IUNA. Actualmente, en el Área de Transdepartamental de Crítica de Artes del IUNA, se encuentra cursando la Maestría de Crítica y Difusión de las Artes y, como Adscripta, integra la cátedra de Crítica y Estética Especializada (Cine). Participa en el grupo de investigación UBACyT, "Animación y después. Estudio de los nuevos espacios de la animación contemporánea", Ha colaborado en distintas publicaciones gráficas y digitales locales e internacionales como *El Amante/Cine*, *Haciendo Cine*, *Cineísmo*, *Contrapicado*, *Imaginación Atrapada* y *Cinépata*.

<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