



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

Un proyecto para la cinematografía nacional. La crítica de cine arte en "Revista Artes y Letras Argentinas, boletín del Fondo Nacional de las Artes" (1958-1964)

Daiana Masin

Actas de Periodismo y Comunicación, Vol. 4, N.º 3, noviembre 2018

ISSN 2469-0910 | <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/actas>

FPyCS | Universidad Nacional de La Plata

La Plata | Buenos Aires | Argentina

Un proyecto para la cinematografía nacional. La crítica de cine arte en "Revista Artes y Letras Argentinas, boletín del Fondo Nacional de las Artes" (1958-1964)

Daiana Masin

daianamasin@gmail.com

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Instituto de Investigaciones Gino Germani
Universidad Nacional de Buenos Aires
Argentina

Resumen

A partir de 1955 distintos sectores comparten diagnósticos en los que "apertura" y "modernización" son vistos como elementos clave para eliminar los factores de atraso del país. Dentro del campo artístico y cultural, esto implicó su reorganización en función de nuevos proyectos. Así, entre 1955 y 1958 se realiza la fundación acelerada de un nuevo andamiaje institucional, como v.g. el Instituto Cinematográfico Nacional, el Fondo Nacional de las Artes (FNA), entre otros. En el caso de la cinematografía, se reorganiza la producción y circulación del cine argentino, que se cristalizó en el decreto ley 62/57.

En concreto, en este trabajo indagaré las estrategias argumentativas desplegadas para valorizar –o desvalorizar– de las obras cinematográficas en breves ensayos sobre historia del cine argentino realizados por "críticos de cine" para la *Revista de Artes y Letras Argentinas* (Boletín del FNA), publicados entre 1958 -Año I- y 1964 -Año VI-. Parto de la hipótesis de que el FNA fue un organismo que otorgaba financiamiento y premiación, un espacio de mediación cultural co-regulador de la producción del momento. Sostengo, además, que este esfuerzo argumentativo a favor de una determinada apuesta cinematográfica - la valoración del cine arte- influyó en la reconfiguración de las políticas del cine nacional.

Introducción

Este trabajo es parte de una investigación sobre la construcción discursiva del valor artístico en el cortometraje de la "larga década" del '60. Se parte de la premisa acerca de la dimensión significativa como constitutiva de todo fenómeno social (Verón, [1998] 2004). En este marco, se analiza la forma en que los "discursos intermediarios"¹ –publicidad, propaganda, crítica especializada, etc.- operan en la asignación de valor artístico a las obras, entendiendo que es en la circulación – espacio de vínculo en el desfasaje entre instancias de producción y reconocimiento- donde se producen los procesos de valorización de los objetos que devienen mercancía (Traversa, 2017).

Específicamente, se trabajará con breves ensayos sobre historia del cine argentino realizados por "críticos autorizados" para la *Revista de Artes y Letras Argentinas*, boletín del Fondo Nacional de las Artes (en adelante FNA). En concreto, el corpus se compone de cuatro textos publicados entre 1958 (Año I) y 1964 (Año VI)², donde predominan las secuencias expositiva-explicativa y narrativa³. Sobre ellos me pregunto: ¿Cuáles son las estrategias discursivas desplegadas en la construcción de la narrativa sobre el cine argentino? ¿cuáles son las estrategias argumentativas desplegadas para valorizar –o desvalorizar- las obras cinematográficas?

Así, se analizarán los mecanismos discursivos para otorgar -o quitar- valor a las producciones cinematográficas, partiendo de la hipótesis de que son parte de una discursividad sobre el cine en el marco de un organismo que otorgaba financiamiento y premiación; es decir, de un espacio que actuaba como co-regulador de la producción del momento.

De esta manera, me interesa problematizar cierto consenso en torno a entender la producción de cortometrajes en los años sesenta que sostiene su emergencia desvinculada de un circuito "institucional". Quisiera señalar los cruces entre esta cinematografía producida por fuera del circuito comercial-industrial y las instituciones culturales estatales, en este caso, el FNA.

En particular, este organismo resulta de interés porque desde allí se generaron estrategias para fomentar las disciplinas artísticas, donde el cine adquiere por primera vez ese estatuto. Además, entre 1958 y 1973 fue dirigido por Juan Carlos Pinasco y por un directorio compuesto por Augusto Raúl Cortázar, Victoria Ocampo, Camilo Darthes, Delia Garcés, Emilio Villalba Welsh, Héctor Basaldúa y Francisco Carcavallo (entre otros); es decir, dirigido durante quince años por intelectuales y artistas vinculados a "formaciones"⁴ liberales y/o antiperonistas.

El proyecto cultural

Cuando los intelectuales publican una revista se plantean intervenir en la coyuntura, sentar posiciones en el debate cultural, alinear o alterar las existentes. Esto es, las revistas no son sólo espacios donde se publican textos, sino que tienen una cualidad instrumental. Funcionan como *medios*. En palabras de Beatriz Sarlo:

(...) "Publiquemos una revista" quiere decir "hagamos política cultural", cortemos con el discurso el nudo de un debate estético o ideológico.

(...) Por esta razón, es casi obvio agregar que el discurso cultural en las revistas no es sólo un discurso de matriz teórico-crítica y de género ensayístico (Sarlo, 1992: 9-11).

En este sentido, me interesa describir el marco en el que se publicaron los artículos sobre cinematografía argentina, ya que la revista del FNA podría pensarse como una publicación que, si bien no pretendía adquirir el estatuto de *Sur*, plasmó los ejes de un programa cultural de la intelectualidad vinculada a ese núcleo.

Con el nombre de *Boletín del Fondo Nacional de las Artes*, el primer número se publicó en el trimestre de Octubre-Diciembre de 1958. Durante los años 1958 y 1967, su dirección estuvo a cargo de Emilio Villalba Welsh, quien se desempeñaba como miembro del directorio y presidente de la comisión interna de Radio, Cine y Televisión⁵.

Como el título proponía, funcionaba como un boletín "que nació con el propósito de reseñar las actividades que configuran la inquieta vida literaria y artística de la República" (Boletín, Año II: 1); esto es, sintetizaba las actividades realizadas por el FNA durante el trimestre, a la vez que publicaba una agenda de actividades de distintas disciplinas definidas como artísticas: Letras, Artes Visuales, Teatro, Música, Cine, Radio y Tv. Se presentaba como una publicación austera, sin muchas páginas, ni grandes ilustraciones.

A partir su edición N°3 adopta el nombre de *Artes y Letras Argentinas. Boletín del Fondo Nacional de las Artes*. En esta nueva presentación se observa la voluntad de jerarquización: mayor cantidad de hojas, calidad en el papel, ilustraciones, fotografías y réplicas de pinturas. Además, incorporaba secciones que daban identidad a cada número, v.g. el N°20 (septiembre- diciembre de 1963) fue dedicado a Jorge Luis Borges, ganador del "Gran Premio FNA"; se observan paratextos acordes a esa propuesta: la tapa y contratapa ilustrados con su caricatura realizada por Héctor Basaldúa, etcétera. Así, se configuraba un contrato de lectura que proponía una escena genérica⁶ de divulgación literaria y artística, ofreciendo al lector un panorama de la "alta cultura" local.

En relación al proyecto cultural plasmado en la revista, en el N° 5 de 1959 - edición "Primer Aniversario"- se publica una nota editorial de Victoria Ocampo que, considero, explicita las líneas de intervención que se proponía el Fondo⁷. Desde el título lanzaba su postura con cierta ironía: "*Argentinidad de los extranjerizantes*". Allí argumentaba sobre los criterios de financiamiento de becas al exterior, tratando de demostrar que favorecían a la cultura nacional. De esta manera, dialogaba con los puntos de vista que la acusaban de incorporar influencias extranjeras que atentaban contra la "cultura nacional".

En efecto, se propone desasnar en qué consiste la "argentinidad". Como procedimiento, introduce un fragmento de un poema de Paul Claudel dedicado a Dante donde propone que la "pasión del universo" es parte de la condición humana, por lo que delimitarse a una frontera nacional o local es convertirse en un exilado. A partir de ello, adjetiva "nuestros rasgos nacionales" y "a los más ilustres argentinos" como portadores de esa pasión. Y es justamente esa fruición por la "cultura universal" el punto controversial:

La gran aptitud para comprender y gustar las literaturas francesa, inglesa, italiana, rusa, alemana, etc. ha sido, es uno de nuestros rasgos nacionales. Pero justamente ese rasgo tan nacional es mirado con recelo⁸, hoy día más que ayer, por quienes piensan, erróneamente, a mi entender, que esa apertura debilita las defensas vitales de nuestra personalidad (en este caso, de nuestra nacionalidad). Yo espero que nuestro innato poder de asimilación perdure (Ocampo, 1959: 2).

Si bien no se menciona quiénes son aquellos que ingresan a la controversia (la construcción discursiva apela a formas del impersonal), podríamos pensar dirigidos a quienes adscribían a diferentes formas del nacionalismo, ya sea provenientes de la experiencia peronista o formas de nacionalismo de derecha. Asimismo, aquí se evidencia la estrategia de construcción del ideologema⁹: emparentar lo cultural -la "argentinidad"- a formas biológicas o naturales, escondiendo así todo lo que tiene ella de construcción y disputa.

Por otro lado, en dicha editorial recurre a la comparación entre la cultura argentina con la europea, mostrando que estos últimos recaen en una suerte de provincianismo por tener una larga historia de la que aprender, y en cambio, la nuestra por ser "joven" puede "abrirse al mundo", echando mano así de la tópica de "la virtud que nace de la necesidad": "*Considero que nuestra apertura al mundo, este don nuestro de transformar en signo positivo un signo negativo, es una de las formas más felices y promisorias de aquello que Goethe llamaba: la fecundidad de lo insuficiente*" (Ocampo, 1959: 2).

Finalmente, ilustra esa idea erigiendo a dos escritores argentinos, Borges y Güiraldes, como ejemplos de conocimiento de la cultura universal (que, particularmente, coincide con la de Europa) y la cultura "Argentina": *"Güiraldes y Borges han transmutado lo francés y lo inglés en algo absolutamente nuestro. Uno ha cantado la pampa, el otro los arrabales de Buenos Aires con parejo fervor (...)"* (Ocampo, 1959: 31). Por otra parte, estos escritores son resaltados porque han sido consagrados en el ámbito local y lograron prestigio internacional: *"(...) Jorge Luis Borges, [es] traducido hoy, como Güiraldes, a muchos idiomas (y no por razones políticas). Los dos tienen renombre mundial"* (Ocampo, 1959: 2). De esta forma, arriba a la conclusión que explicita el proyecto de formación de nuevas generaciones de intelectuales y artistas:

(...) Y por eso pienso que darles becas a los jóvenes artistas e intelectuales para que viajen al exterior es una de las cosas más importantes que puede y debe hacer el Fondo Nacional de las Artes. Esto es ayudar a que la juventud vea el mundo, para enriquecerse y enriquecernos con su visión (Ocampo, 1959: 31) .

En consecuencia, el artículo condensa lo que, considero, es una de las líneas explicativas del programa cultural del FNA: introducir un paradigma de modernización de la cultura argentina, a partir de entender al exterior - particularmente, a Europa- como horizonte para redefinir el arte local y lograr reconocimiento internacional¹⁰. Ahora bien, dado que se podría objetar que éste es un artículo de 1959, y que durante el período estudiado el organismo podría estar atravesado por conflictos y tensiones por la confluencia de actores con intereses divergentes; trabajo con la hipótesis de que en esas líneas se plantea la apuesta inicial del FNA.

La creación del Fondo

El FNA fue creado durante la dictadura del Gral. Aramburu (por Decreto-ley Nº1.224/58) con el objeto de institucionalizar un organismo financiero para dar apoyo a las artes y las actividades literarias de todo el país. En las memorias de los 15 años del organismo se autoproclamaba como "una auténtica innovación" en el orden cultural, debido a que:

Cubrió un vacío en la historia legislativa y administrativa de la República Argentina, ya que con anterioridad en ningún momento llegó a funcionar institución alguna en el marco de la administración pública nacional destinada específicamente a arbitrar los medios económicos necesarios

para el fomento de la cultura en sus expresiones individuales e institucionales” (Los quince años..., 1973: 4).

Si bien desde este espacio se promovían distintas expresiones artísticas, aquí nos interesan las vinculadas a la cinematografía. Sobre todo, como dijimos anteriormente, porque la inclusión de esta actividad dentro de su campo de acción implicó que por primera vez un órgano estatal reconociera su estatuto de arte. Por otro lado, porque la reglamentación del fomento al cortometraje fue uno de los aspectos centrales por los que pugnaban los cineastas “renovadores¹¹” en la definición de la ley de cine de 1957, lo cual fue atendido por este organismo de diversas formas: otorgamiento de créditos -de hasta el 100% del costo- a films de arte, subsidios y exhibición en todo el país a los cortometrajes ganadores del Festival de Argentino de Film de Arte¹² -que no garantizaba el Instituto Nacional de Cinematografía hasta 1964-.

Además, concretamente, la financiación del organismo provenía, por una parte, del aporte del Gobierno Nacional (200 millones de pesos), y por otra, de los “Fondos de fomentos a las artes”, entre los que se encontraban los ingresos provenientes del fondo cinematográfico dispuesto en el Decreto-ley N°62/57. Y dichos recursos fueron destinados a: a) créditos a personas -especialistas y profesionales- de las disciplinas de los medios audiovisuales, entre los que se encuentra el Régimen de Fomento al Cine de Cortometraje -instituido en 1962- para films sobre temas de arte; b) créditos a entidades oficiales y privadas en apoyo a las disciplinas artísticas en medios audiovisuales; c) Otorgamiento de subsidios, becas, organización de festivales y concursos, concesión de premios, realización de ciclos de espectáculos artísticos, adquisición de películas y colecciones, producción de films y espectáculos audiovisuales y en la edición de catálogos del Cine Argentino (Los 15 años..., 1973). No puede soslayarse entonces la dimensión productiva en lo cultural que este organismo tuvo a partir del fomento, producción y regulación del audiovisual. En consecuencia, cabe preguntarse con qué criterios fueron otorgados los fondos, qué tipo de estética era premiada, qué recursos narrativos y técnicos eran valorados, en suma, qué concepto de cinematografía era promovido. En ese sentido, una forma de acceso es analizar las publicaciones sobre cine que el propio FNA realizaba en su órgano de difusión, la revista “Artes y Letras Argentinas”.

La invención de una tradición

En el marco de la publicación “Artes y...”, los dos primeros ensayos sobre cine fueron publicados en la Edición Extraordinaria de 1961, en homenaje al sesquicentenario de la Revolución de Mayo (1810-1960). En ambos textos

predomina una secuencia narrativa, ya que se propone pensar la historia del cine argentino para, a partir de ella, dar cuenta del estado en que se encuentra esa disciplina y proyectarla al futuro.

El primero es un artículo breve titulado "El cine" de Emilio Villalba Welsh. Allí daba cuenta de la importancia de este medio en las transformaciones del mundo y señalaba la potencialidad de sus usos sociales: "Los hombres de visión, de inmediato advirtieron el magnífico instrumento en que podía convertirse el cine en provecho de la cultura, de la educación y de los ideales políticos de un país" (Villalba Welsh, 1961: 130).

Por otra parte, el cine era presentado como un sujeto que pasa por todos los estados del desarrollo humano. En un primer momento es un recién nacido que no habla pero "que quiere vivir y agrandarse", pero "todavía el cine es un desconocido". Luego, con la adquisición del "habla" se le predicán verbos de comunicación e influencia (hablar el propio idioma, salir a los pueblos hermanos, imponerse, incorporarse). Desde ese punto de vista, la muestra cabal de su madurez es que puede "incorporarse al mundo" y "disputar" trofeos¹³. Pero no es cualquier sujeto sino uno colectivo, un cine nacional:

(...) Cuando el cine habló, cuando las imágenes mudas perdieron su universalidad con el advenimiento de la palabra hablada, nació, en los países cultos, la necesidad vital e imperativa de tener un cine nacional como medio no solamente de preservar la personalidad de una nación, su idiosincrasia, su idioma, sus costumbres, su cultura, sino también la de conjurar influencias extrañas capaces de deformarla. Es así como (...) Francia producía su primera gran película histórica "El asesinato del duque de Guisa", en la Argentina se estrenaba la primera película nacional, "El fusilamiento de Dorrego", ambas tragedias en que coincide curiosamente un similar significado político (Villalba Welsh, 1961: 130).

Así, en este texto de Villalba Welsh, existiría una épica del cine nacional ya que desde su nacimiento muestra su constante voluntad de agrandarse y conquistar grandes sectores. Es interesante señalar aquí que con ello produce un borramiento elocuente de los vaivenes del cine local, como por ejemplo, la crisis de la industria y la escasez de celuloide en la posguerra; por otro lado, con esta idea "animada" se desvía la atención sobre los actores sociales que constituyen la práctica cinematográfica. No obstante, en el mismo movimiento, sugiere que son los Estados-nación quienes definen el contenido de sus obras. En la construcción de este argumento, los Estados modernos y cultos son conscientes de lo que implica el cine para la nación; dejando entrever que la apuesta es convertirse en un país con esas características. En consecuencia, sugiere que para conseguir esa fortaleza el

cine debe “hablar el propio idioma de los espectadores”, conservar una temática que refleje “las costumbres y la literatura nacional”, a la vez que ser capaz de ganar “certámenes internacionales”.

Una página después, el crítico e historiador Domingo Di Núbila¹⁴ narrará más extensamente con argumentos similares. En el “*Estado del Cine Argentino*”, como sugiere el título, este autor repasa la historia, las condiciones y características de la cinematografía local, mirando con entusiasmo las posibilidades de su desarrollo:

Crisis, ruinas, caos, dijimos al comienzo, han precedido y acompañado a brillantes períodos cinematográficos. Aún sin los antecedentes que así lo enseñan, tendríamos que ser optimistas sobre el cine argentino, porque debajo de sus padecimientos y escaseces circula un torrente impetuoso orientado hacia el reencuentro con su país. Se está en la última etapa de una transición de lo falso a lo auténtico, de lo inmaduro a lo auténtico (Di Núbila, 1961: 141).

Podríamos preguntarnos en qué consistiría esta madurez y autenticidad para el crítico de cine. Las respuestas que esgrime en párrafos subsiguientes están encabalgadas a una revisión de la historia de la cinematografía argentina. Lo interesante es que similares argumentos esboza en el artículo de 1963, “*Falsa y auténtica universalidad en el Cine Argentino*” del N°20 de la revista. Para resumirlos presento aquí un cuadro comparativo de la periodización que realiza y la valoración de cada momento histórico:

Valoración según período histórico de la cinematografía

////	1896-1940	1943-1955	Generación intermedia (L. Torre Nilsson)	(1956-//)	Nueva generación
Di Núbila (1961)	(+)	(-)	(+)	(Transición)	(+)
Di Núbila (1963)	(+)	(-)		(Transición)	(-)

*Los signos representan argumentos positivos (+) o negativos (-)

No transcribiré en detalle los artículos, pero me interesa señalar la manera en la que se construyen las “pautas” argumentales mediante las cuales se califica cada período histórico. En concreto, para la valoración positiva se utilizan enunciados como:

[el cine sonoro hasta 1940] *pasó prácticamente de la nada a dominador del mercado de habla hispana. Sus películas, nutridas en la realidad viva del país, interesaron y hasta llegaron a apasionar. (...) Tuvieron así vida*

legítima, y un calor comunicativo. Sus asuntos se inspiraron en cosas propias (Di Núbila, 1963);

[Jóvenes de la industria, cortometrajistas y cineclubistas] (...) *se empeñan en dar con las claves que permitan actualizar el arte dramático argentino* (Di Núbila, 1961);

[Leopoldo Torre Nilsson] *sigue bregando por expresarse mediante procedimientos artísticos a la altura del espectador inteligente y maduro. (...) le ha dado una merecida prominencia internacional. (...) Conocedor y admirador del cine más moderno y poseedor de una fina técnica (...) aplicó un tratamiento cinematográfico adecuadamente intimista y un elaborado esteticismo. (...) [Con] 'Un Guapo del 900' (...) dio al cine argentino uno de los personajes más hondos y universales que jamás se hayan filtrado por sus lentes* (Di Núbila, 1961);

[Cortometrajistas] *han sido capaces de dar al cine argentino cerca de una docena de premios internacionales* (Di Núbila, 1961).

En cambio, cuando valora negativamente la etapa o la forma de hacer cine, lo hace con los argumentos contrarios:

(...) el peronismo, para asegurar la eficacia de su maquinaria propagandística, impuso una férrea censura, proscribió a los artistas no adictos y, por su carácter totalitario, limitó al mínimo los campos en que los creadores dramáticos podían expresarse sin ataduras. (...) El cine le perdió el paso a esa evolución. (...) No persiguió lo universal a través de lo argentino, y perdió vibración e interés (...) El enfoque de grandes temas se tornó imposible por las prohibiciones del peronismo, la falta de inspiración de artistas desconectados de su pueblo, la carencia de talentos nuevos –una ley de protección demasiado absoluta había permitido el enquistamiento de los que estaban y cerrado casi todas las puertas- (...) (Di Núbila, 1961).

No dudo la afirmación de algunos jóvenes cineastas en cuanto a que han filmado hechos por ellos mismos vividos o conocidos pero pienso que, o no han exprimido la verdadera esencia de ellos, o bien no son representativos de conflictos universales (...). Si concluyeran que ninguna cinta nuestra ha mostrado a la Argentina del momento en que se hizo (...) habrán descubierto porqué los críticos europeos no están conformes y porqué el público continúa indiferente. Y aceptada con entereza la dura verdad, deberán admitir que es necesaria una reaparición de lo que para nosotros debe representar el concepto de autenticidad dramática (...) (Di Núbila, 1963).

Si nos detenemos a analizar, se construyen los distintos momentos de la cinematografía según pueda convertirse en un arte dramático, según logre dar cuenta de las características de la argentinidad al mismo tiempo que aborde los "grandes temas universales" -es decir, que posea autenticidad-. A su vez, la madurez es sinónimo de modernidad: es buscada en las marcas de complejidad en la construcción técnica, narrativa y estética. Así, a partir de esos criterios, se resalta que quienes los conjugaron lograron reconocimiento y disputar mercados internacionales, v.g. Leopoldo Torre Nilsson y los cortometrajistas; por el contrario, la falta de libertad expresiva durante el peronismo y la inautenticidad en el cine del '63 eran la explicación de la caída del público y de la incapacidad de ganar reconocimiento externo.

Podemos ver que existen muchos puntos de contacto entre ese planteo y los de Victoria Ocampo respecto del arte local. En efecto, se abre la pregunta acerca de si existieron criterios y estrategias conjuntas para redefinir las disciplinas artísticas en este período. Además, ambos le dan un lugar importante al Estado en el fomento de las artes, Ocampo a través de la formación y promoción de nuevas generaciones de artistas; y Di Núbila argumentando que "*el cine no puede subsistir sin ciertas protecciones en ningún país con menos de cien millones de habitantes*" (1961: 134); pero con una protección que no elimine "*la competencia de talentos*", ni lo coloque "*bajo la total dependencia del gobierno*" (Di Núbila, 1961: 134).

El punto de divergencia quizás pueda encontrarse en relación al cine, ya que artístico aquí no se contrapone a industrial sino a comercial. Esto porque la apuesta por la calidad artística es vista como una vía para salir de la crisis de la industria cinematográfica:

Entretanto se ha encontrado otra salida a través de la coproducción. Los costos baratos -en términos de dólares- y el excelente material humano han facilitado la asociación con productores extranjeros para un número creciente de películas. También va resultando internacionalmente productiva la participación en festivales europeos y la realización anual del de Mar del Plata, gracias al cual vamos siendo gradualmente conocidos y ganamos valiosas amistades (Di Núbila, 1961: 136).

Resulta curioso observar que con similares criterios se valora la producción cortometrajista. En "*Artes y...*" N° 24, el crítico y cineclubista Salvador Sammaritano¹⁵ jerarquizaba ese movimiento demostrando que eran conocedores de las vanguardias internacionales y daban indicios de mayor apertura a la experimentación artística; además "*no sólo ha dado realizadores al cine nacional, sino también técnicos, escritores, productores, músicos y lo que es más importante, un espíritu fresco y renovador*" (Sammaritano, 1964: 27).

En ese marco, rescata los films de Carlos Pessano, ya que *"significaron para el cine nacional los primeros cortometrajes hechos con cuidado formal y ambiciones de calidad"* (Sammaritano, 1964: 26). Luego, la labor del cine club "Gente de Cine" porque *"en sus trasnochadas exhibiciones atentos jóvenes comienzan a descubrir un mundo insólito de imágenes: la vanguardia francesa, la escuela documental inglesa, el cine soviético o el expresionismo alemán (...)"* (Sammaritano, 1964: 27). O valora los films de Víctor Iturralde que *"realizara en un comedor de Floresta, sin cámara, usando sólo unos frasquitos de tinta, hojitas de afeitarse y película de 16mm (a veces hasta usada) pero que serán admirados por el mismo Norman Mc. Laren (...)"* (Sammaritano, 1964: 27). Finalmente, también connota negativamente al peronismo y valoriza la joven generación cortometrajista: *"habrá que esperar el año 1955 para que cambien las cosas. La caída de Perón significó la irrupción de todos los jóvenes (...) pugnano por la creación de un cine libre y sin ataduras comerciales"* (Sammaritano, 1964: 27).

Así, entonces, presentaba una historia del cortometraje narrada desde el punto de vista de la historia del arte. Dicho de otro modo, para el crítico el film corto recién comienza en 1943 con la creación del Instituto de Cinematografía, omitiendo con esto, por ejemplo, los documentales de propaganda institucional de principios de siglo (Marrone, 2004), o los cortos musicales protagonizados por Gardel en los años '30 (Gagliardi, 2016). En ese sentido, es posible pensar que lo que no ajusta a ciertos parámetros artísticos no es considerado relevante, porque la apuesta es fomentar una determinada producción cinematográfica.

De esta manera, se puede observar que en los cuatro textos se narra una historia del cine organizada según criterios artísticos y de éxito industrial, con miras a influir en la promoción de determinadas producciones cinematográficas. A modo de síntesis, estos críticos escriben dotando a los acontecimientos pasados de los significados y valores relevantes para su presente.

Conclusiones

En este texto nos propusimos revisar la crítica de cine en la revista de difusión del FNA, con el objetivo de analizar de qué modo estas discursividades podrían dar cuenta de los criterios de fomento de la cinematografía durante el período 1958-1964.

Pudimos evidenciar que las prescripciones de "éxito" ponían de relieve la importancia de representar lo propio del "ser nacional" -una determinada construcción de la argentinidad-, conjugándolo con los "grandes temas universales" -más específicamente, europeos-. Como resaltamos, estos argumentos eran

propuestos en pos de "renovar la industria cinematográfica local", "sacar de la crisis y del estancamiento al cine argentino", etc. En ese contexto, la financiación y fomento al cortometraje se muestra como un eje de intervención válido para el FNA, en consonancia con la apuesta de renovación de la cinematografía.

Por otra parte, señalamos que, en ese momento particular, los criterios de consagración del cine se encontraban fuera del campo artístico nacional. Asimismo, indicamos que industrial y artístico no eran concebidos como esferas separadas sino que lo artístico prometía redundar en éxito económico -ya sea por afluencia de público local o internacional- y en prestigio simbólico para la "Nación" -y no sólo para los artistas-. Por último, que cierto sector del cine estaba dispuesto a aceptar la intervención del Estado en nombre de su renovación.

Finalmente, cabe preguntarse qué peso relativo tuvo el FNA entre las distintas instituciones y "mediadores" que forjaron estrategias para redefinir la cultura local e insertarla en el ámbito internacional durante los años sesenta. Concretamente, falta un abordaje en profundidad acerca de cómo articuló una política cultural dentro del escenario de primer posperonismo (1955-1973). Asimismo, y siguiendo a Bourdieu ([1985], 1999), resulta necesario construir trayectorias de vida de los implicados, ya que la eficacia performativa del lenguaje es producto de la posición que los actores ocupan en el espacio social.

En suma, nos interesaba indagar de qué manera esta discursividad pudo funcionar productivamente en la formulación de un nuevo canon cinematográfico. El trabajo entonces es explicar cómo efectivamente contribuyó en la renovación del cine y de qué manera se puso en marcha en términos de políticas culturales.

Bibliografía

Adam, (1992). *Los textos: tipos y prototipos*. Paris: Nathan.

Bourdieu, P. ([1985], 1999) *¿Qué significa hablar? La economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Akal

Gagliardi, J. (2016) "Morera y Gardel: 'videoclip' porteño". En revista Culturas N°10. Año 2016. Ediciones UNL. Disponible online:

<https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Culturas/issue/view/585>

Giunta, A. ([2001], 2008) *Vanguardia, internacionalismo y política*. Bs As: Siglo XXI ed.

Kruger, Clara (2009). *Cine y peronismo: el estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XX.

Marrone, I (2003) *Imágenes del mundo histórico: identidades y representaciones en el noticiero y en el documental en el cine mudo argentino*. Bs As: Biblos.

Ramírez Llorens, F. (2016). *Noches de sano esparcimiento. Estado, católicos y empresarios en la censura al cine en la Argentina 1955-1973*. Bs As: Librería.

Sarlo, B. (1992) *Intelectuales y revistas : razones de una práctica*. En revista: *América*. Cahiers du CRICCAL Année 1992 N° 9-10 pp. 9-16 . Disponible on-line: https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1992_num_9_1_1047.

Traversa, O. (2017). *La "discursividad intermediaria" del cine, revisitada*. En: Martínez, A., Gonzalo, Y. y Busalino, N. (Coords.). (2017). *Rutas de la Lingüística en la Argentina II*. La Plata: ULP. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Discutir el lenguaje; 2). Recuperado de <http://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/86>.

Voloshinov, V. ([1929], 2009) *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Bs As: Godot.

Verón, Eliseo ([],2004). *La semiosis social*. Buenos Aires. Gedisa.

White, Hayden. "Discurso histórico y escritura literaria" en Kuisma Korhonen (ed), *Tropes of the past. Hayden White and the History/Literature Debate*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2006, pp. 25 a 33. Traducido por María Inés La Greca.

Corpus

Di Núbila, Domingo. *Estado del Cine Argentino*. Artes y... Edición Extraordinaria, Año II. 1961. Pp. 131-142.

Di Núbila, Domingo. *Falsa y auténtica universalidad en el cine argentino*. Artes y... N°20, Año V. Septiembre- diciembre 1963. Pp-7-9.

Ocampo, Victoria. *Argentinidad de los extranjerizantes*. Artes y...N°5, Año II. 1959. Pp. 2-31.

Sammaritano, Salvador. *El cortometraje en la Argentina*. Artes y... N°24, Año VI Noviembre- Diciembre, 1964. Pp. 26-28.

Villalba Welsh, Emilio. *El cine*. Artes y... Edición Extraordinaria, Año II. 1961. Pp. 130.

Notas

¹ Desde el punto de vista de Oscar Traversa, los discursos intermediarios definen su surgimiento a partir de los "efectos radiales" que introduce la emergencia de un nuevo dispositivo comunicacional. Tales efectos, dado su carácter sistémico, son objeto de una extensa red de relaciones de retroalimentación, que siguen operando en el tiempo y articulándose con los procedimientos emergentes. En el caso del cine, debido a sus cualidades de producto industrial y masivo, se demanda una instalación –asimismo mediática- acorde con sus relaciones sociales de empleo. En este marco, la característica del discurso de la crítica será la de desplegar discursividad en torno a tres grandes unidades: a. el "de que se trata", b. la adjudicación de valores y, c. un supuesto acerca del efecto (Traversa, 2017).

² Sólo tuve acceso a la publicación de los años 1958 a 1964. Sin embargo, en el libro *"Los 15 años del Fondo Nacional de las Artes"* (1973) se aclara que fueron publicadas por el FNA hasta 1967, y luego la revista es suplida por el *"Informativo del FNA"*.

³ Como señala Adam (1992), en los textos conviven diversas secuencias aunque una logre predominar sobre el resto. Lo específico de los textos expositivo-explicativos sería su tendencia a borrar las marcas del sujeto enunciador, instaurando una distancia que genera efectos de objetividad (Verón, [1998] 2004); y del discurso histórico, la de estar "condenado" a la narrativización y por ello, comprometido con las prácticas ideologizantes (White, 2006).

⁴ Tomo el concepto de Raymond Williams [1977], quien define a las formaciones como *"aquellos movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales"* (Williams, [1977] 2009: 161).

⁵ Existían Consejos de Asesores vinculados a las disciplinas: Letras; Música; Artes Plásticas; Teatro; Radio, Cine y Televisión; Artesanías y Folklore; Becas; Interior; todos presididos por un presidente y directorio.

⁶ En palabras de Maingueneau *"a través del ethos, el destinatario es convocado a un sitio, inscrito en la escena de enunciación que implica el texto. Esta "escena de enunciación" se descompone en tres escenas que he denominado 'escena englobante', 'escena genérica' y 'escenografía' (...). La escena genérica es aquella del contrato ligado a un género o a un subgénero de discurso: el editorial, el sermón, la guía turística, el examen médico..."* (Maingueneau, 2010: 211).

⁷ Esta editorial junto a otras de esta misma edición -las de Juan Pinto, Delia Garcés y Emilio Villalba Welsh- fueron leídas en el programa del FNA en LRA Radio Nacional.

⁸ Los subrayados son míos.

⁹ Para Bajtín y Voloshinov todo signo verbal es un "ideologema", esto es, un campo de lucha que expresa las formas de vida social; esto es así porque el lenguaje es un espacio social: *"toda palabra es ideológica, y todo el uso del lenguaje está relacionado con el cambio ideológico"* (Voloshinov, [1929], 2009: 160).

¹⁰ Tomo como referencia el trabajo de Andrea Giunta ([2001], 2008) referido a las estrategias de internacionalización de las artes visuales durante los años sesenta. Esto porque muchos de los "mediadores" de ese proyecto establecieron estrechos vínculos y/o ocuparon cargos dentro del FNA (v.g. Julio Payró; Jorge Romero Brest). Asimismo, porque muchos de los films cortos de arte financiados por el organismo tomaban como tema a los artistas y espacios de arte (v.g. Spilimbergo, Raquel Forner, Galería Bonino, etc.) que aquellos actores señalaban como exponentes o antecedentes del "arte nuevo" argentino.

¹¹ Con este epíteto llama Fernando Ramírez Llorens al grupo nucleado en torno a la Asociación de Realizadores de Cortometrajes (ARCM) creado en 1955, que posteriormente, junto a un grupo heterogéneo de actores, técnicos, críticos cinematográficos, cineclubistas y directores de cine formaron el Movimiento de Recuperación del Cine Argentino (MRCA) (Ramírez Llorens, 2015).

¹² El primer festival se organizó en 1964, y fue reiterado en los años 1965, 1967, 1967, 1971 y 1973.

¹³ "(...) recién el cine hablado va a conquistar los grandes sectores; recién el cine va a hablar el propio idioma de los espectadores y va a salir a los pueblos hermanos, a imponerse en las pantallas de toda América. A partir de entonces, el cine argentino se incorpora a la cinematografía mundial y hoy disputa trofeos internacionales" (Villalba Welsh, 1961: 130).

¹⁴ Entre otras cosas, escribió una "Historia del Cine Argentino" en dos tomos, las cuales fueron publicada con financiamiento del FNA en 1960.

¹⁵ Sammaritano participó, desde 1948, del Cine Club "Gente de Cine" creado por críticos de cine como Rolando Fustiñana (Roland), Edmundo Eichelbaum y Nicolás Mancera. Fundó el Cine Club Núcleo en 1954. También fundó la revista «Tiempo de cine» (1960-1968) y fue director de la colección «Cine Ensayo» (1955-1970). En forma paralela trabajó como crítico de cine en diversas publicaciones de la Editorial Abril.