

Acerca de lo “verdaderamente popular” en el cine argentino. Diálogos y tensiones en las páginas de *Cinecrítica, revista de cultura cinematográfica* (1960-1962)

Resumen

Durante los años posteriores al golpe de estado de 1955, el campo cultural estuvo signado por debates en torno a la modernización cultural que abarcaron al ámbito cinematográfico y sus prácticas. En este correlato, las revistas especializadas de cine que fueron surgiendo entre mediados de la década del cincuenta y los sesenta, ocuparon un lugar importante en la resignificación de prácticas espectatoriales, así como la circulación, articulación y creación de sentidos en torno a “nuevas” cinematografías.

En este marco, la siguiente ponencia se deriva de una investigación en curso que apunta a explorar diversas estrategias y diálogos en torno al nuevo cine argentino en la revista *Cinecrítica* (1960-1962). En sus páginas, las discusiones sobre el “cine popular” fueron surgiendo en diálogo con el modelo de cine que proponían para una comunidad interpretativa, en ocasiones reforzando la temática “social” en un corpus fílmico de nuevos realizadores y en la búsqueda de un relato histórico sobre el cine argentino.

A estos fines, se tomarán aportes teóricos de la sociología de la cultura y el análisis del discurso en el soporte de revistas que permitan analizar las construcciones en torno al “cine popular” y el “cine social” que marcaron las inquietudes de *Cinecrítica*. Se indagará específicamente qué representaciones componen esa dimensión popular-social en una serie de reseñas y filmografías, así como los sentidos que se ponen en juego en torno a la misma en diálogo con su contexto histórico.

Introducción

Cinecrítica, revista de cultura cinematográfica salió a la luz entre agosto de 1960 y 1962, llegando a publicarse ocho números. Su consejo de dirección estuvo conformado por figuras que provenían tanto del ámbito de la realización cinematográfica (Oscar I. Kantor, Fernando Birri, Lautaro Murúa) como de la crítica y el periodismo (Bernardo Verbitsky, S. Horovitz, Héctor de Santiago). La composición de este consejo es quizás una de las marcas más distintivas en comparación a otras revistas que circularon en el período, en tanto frecuentan temáticas vinculadas a diferentes aspectos de la práctica cinematográfica y los problemas económicos del sector. Asimismo, la presencia de notas críticas y teóricas de corrientes estéticas vinculadas al

neorrealismo y el documentalismo constituye otra de las marcas más notorias de su perfil editorial, posiblemente como una influencia proveniente de la Escuela Documental de Santa Fe que integraba Fernando Birri.

En cuanto al contexto histórico, la revista se publica en un período signado por la proscripción del peronismo y el proyecto de modernización cultural que se afianzaría en el discurso político durante los años del gobierno de Arturo Frondizi (1958-1962). El discurso con tintes “modernizantes” abarcó también al campo cinematográfico, donde la confluencia de nuevos actores institucionales, grupos de artistas y críticos-intelectuales proponían rearticulaciones de sentido en torno a las modalidades de producción-recepción del cine. En esta confluencia, la actividad de los cine-clubes fueron claves para la difusión, el contacto con “otros cines” y la producción de textos (folletos, programas, revistas) que constituyeron el soporte material de reflexiones sobre la actualidad cinéfila, mientras el cine argentino ganaba un lugar activo dentro de los debates (Fernández Irustra, 1997; Broitman, 2014; Broitman, 2021).

Sobre la producción cinematográfica argentina, podemos señalar que el sector sufre una serie de transformaciones con posterioridad al golpe de estado de 1955 que impactó directamente en la producción¹. Esta desaceleración momentánea del nivel de producción supone un punto de inflexión para las políticas hacia el sector que se habían desarrollado durante los gobiernos peronistas, si bien la legislación que regulaba las actividades cinematográficas durante esos años (ley nº 12999) perduró como marco normativo circunstancial hasta 1957 (Peña, 2012). Estas regulaciones habían sentado las bases de una política cinematográfica proteccionista orientada al desarrollo industrial de la actividad, basándose en un sistema de créditos blandos y subsidios (Kriger, 2009). Por otro lado, la búsqueda narrativa de las películas del período se orientaba en general a escenificar los “valores peronistas” instituyendo ciertos parámetros representativos de la cultura popular (trabajadores, vida cotidiana, costumbres), si bien en términos de recepción estos aspectos suponen complejidades que desarrollaremos posteriormente.

Durante los años que siguieron al golpe, el ritmo de producción y estrenos argentinos decae abruptamente, lo que significó un proceso de transición y tensiones para los diversos actores que confluían en el ámbito cinematográfico. En este escenario, la sanción del decreto ley 62/57 buscó atender algunas problemáticas estratégicas a partir de la creación del Instituto Nacional de Cinematografía como ente oficial estatal. También mediante su reglamentación se crea el Fondo de Fomento Cinematográfico, una estrategia orientada a reactivar la economía del sector

¹ Los estrenos de films argentinos pasaron de 43 films en 1955 a sólo 12 en 1956, según analiza Octavio Getino en “Cine argentino”. El autor menciona que la situación del sector se reactiva parcialmente ya hacia 1958 con la nueva ley.

a partir de la adquisición de un porcentaje de las entradas vendidas. Entre otros aspectos, se reglamenta un sistema de premios para aquellas producciones nacionales clasificadas como de “exhibición obligatoria”, medidas que en su conjunto delinearón los objetivos para la producción, regularon las instancias de exhibición-clasificación de films y que fueron el centro de disputas para diversos actores (Maranghello, 2005).

De igual manera, este complejo escenario político argentino estuvo signado por el boom literario de publicaciones y revistas de crítica cultural que articulaban dimensiones estéticas, políticas e identitarias en el marco de proyectos de la intelectualidad latinoamericana. En tanto soportes materiales, cumplieron un rol fundamental para la circulación de debates, sentidos y resignificación de prácticas artísticas (Gilman, 2003; Giunta, 2008; Valdez, 2014).

Dentro del campo de la crítica cinematográfica específicamente, la emergencia de nuevas publicaciones especializadas tiene sus antecedentes inmediatos en un conjunto de revistas europeas que redefinieron el rol de la crítica y acompañaron movimientos renovadores en sus respectivos países, entre ellas *Cahiers du Cinéma*, *Positif* y *Cinema Nuovo*. En el ámbito local, se destacan las publicaciones *Gente de cine* (1951-1957), *Contracampo* (1960-1962) y *Tiempo de cine* (1960-1968) que al igual que *Cinecrítica*, intervenían en el campo cinematográfico de la crítica especializada (Broitman, 2021; Vallina, Kozak, 2013). Más allá de la influencia de publicaciones extranjeras, hacia finales de la década del cincuenta las preocupaciones en torno a la producción de cine nacional eran evidentes. En este sentido, el marco normativo que posibilitaba la nueva ley se articuló con el surgimiento de un grupo de jóvenes realizadores que, a pesar de sus diversos intereses, comenzaban a intervenir activamente en el sector. En ocasiones, las páginas de estas nuevas publicaciones sirvieron como soportes reflexivos de debates y también ayudaron a delinear una identidad en torno al “nuevo cine argentino”, caracterizando a este grupo como protagonista. En líneas generales, este movimiento de renovación estaba conformado por los directores Leopoldo Torre Nilsson, Lautaro Murúa, Fernando Birri, David Kohon, Manuel Antín, Simón Feldman, Rodolfo Kuhn y José Martínez Suárez, entre otros. Gonzalo Aguilar (2005) señala que si bien esta generación no tenía un proyecto homogéneo en torno a sus películas (muchas de ellas óperas primas), se reconocen tempranamente dos tendencias estéticas en películas que oscilan entre la “crítica social” y el “relato intimista”.

Los debates en torno al rumbo estilístico del cine argentino ya estaban presentes en *Cinecrítica*, en cuyas diversas secciones y artículos se fue posicionando a favor del cine como “crítica social”, realista en tanto testimonio de una época y de la “realidad argentina”. Así, en la primer editorial titulada “Iniciar el dialogo” establecen que la revista “se propone analizar las causas

del estado actual de este arte popular, ubicar los mojones de su historia, mostrar los diversos caminos que llevan al desarrollo de una cinematografía nacional, en su contenido y forma” (*Cinecrítica*, N.º1, p. 1), un aspecto que sostendrían como línea sólida a lo largo de los números siguientes.

Sobre la cultura popular en el cine: entre lo visible y lo dicho

El interés creciente por los escenarios y personajes “populares” en las páginas de *Cinecrítica*, se puede encontrar en las reseñas sobre un corpus de films que proviene de esta nueva generación del cine argentino. En este sentido, una de las primeras puertas de entrada para pensar las caracterizaciones y representaciones de la dimensión popular en el universo cinematográfico y la crítica cultural en esos años, nos sitúa nuevamente en las puertas de un discurso modernista que se constituye en parte como oposición al legado identitario del peronismo (Valdez, 2014).

Como primer paso, desde la perspectiva del presente trabajo se considerarán las dimensiones de la cultura popular y sus representaciones como un espacio de sentidos complejos, signado por disputas, confluencias y contraposiciones permanentes que se relacionan con las lógicas de producción simbólica del lenguaje cinematográfico. Stuart Hall (1984) advierte sobre aquellos análisis que tienden a sedimentar como identidades “reales” los elementos contingentes que constituyen la cultura de las clases trabajadoras, el pueblo, sus costumbres y tradiciones. De esta manera, propone centrar la mirada en procesos que redefinen las relaciones entre “cultura popular- cultura dominante”, señalando aquellas tensiones que abren posibilidades a las influencias, conflictos e intercambios, en tanto:

El principio estructurador no consiste en el contenido de cada categoría contenido que, insisto, sufre alteraciones de un período a otro. Más bien consiste en las fuerzas y las relaciones que sostienen la distinción, la diferencia: aproximadamente, entre lo que, en un momento dado, cuenta como actividad cultural o forma de élite y lo que no cuenta como tal. (Hall, 1984, p. 6)

Siguiendo esta línea, los elementos descriptivos que conforman el universo de lo popular se resignifican constantemente a partir de una oposición de relaciones de fuerza desiguales y contradictorias en terrenos políticos situados, es decir en tanto prácticas. De igual modo, en el campo cultural se disputan sentidos que no asumen la correspondencia plena entre clases

sociales y el espacio de prácticas estéticas posibles, lo que descarta cualquier acercamiento que apunte sobre los tintes esencialistas en las formas culturales. Así, por ejemplo, durante la primera mitad del siglo XX las industrias culturales han tenido impacto sobre las formas de definir la cultura popular, plasmando sentidos en torno a los gustos y consumos en relación directa a su masividad y relegando lo popular a un lugar pasivo dentro de las prácticas de consumo de dichos productos o sus posibles reinterpretaciones. Al respecto, Grignon y Passeron (1989) han desarrollado planteos que critican fuertemente la “sociología legitimista” como perspectiva de análisis que tiende a centrar prácticas, intereses, gustos y modos de vivir en espacios sociales “puros” y jerarquizados.

Michel de Certeau (1996) propone pensar las prácticas que conforman la cultura popular dentro de esferas de producción y recepción con diferentes grados de complejidad, en tanto los usuarios trabajan esa “metamorfosis de su autoridad para transformarla de acuerdo con sus intereses y sus reglas propias” (de Certeau, 1996, p. 47). Recientemente, Alabarces (2021) señala que las condiciones en que se recrea la cultura popular, nos recuerdan que

para aceptar su existencia debe ser objeto de una adjetivación -popular, distinto, desjerarquizado, menor, subalterno-, es decir, sometido a una operación de subalternización; que, entonces, la existencia misma de ese conocimiento está unido a dimensiones de poder. (p. 23)

En todo caso, si bien el término cultura popular se ha construido como una categoría de oposición (a la cultura letrada, lo “culto” o la cultura burguesa), el análisis cultural tiene en cuenta las operaciones de adjetivación de los universos populares que catalogan, clasifican y reelaboran diversas prácticas y consumos. La cultura popular puede pensarse entonces como una categoría estratégica, en tanto conforma “mundos imaginativos” que son parte de los sentidos compartidos de las dimensiones simbólicas de los productos culturales (Grimson-Semán, 2010).

Asimismo, frente a la complejidad de las representaciones sobre la cultura popular, María Graciela Rodríguez (2010) advierte que:

En el caso de los sectores populares la distancia entre representación y experiencia no sólo es máxima, sino que, además, los términos en que la experiencia puede ser representada son definitivamente incompletos. Porque también son políticos. Y cuando se trata de bienes del mercado de la cultura, el mismo atravesamiento por las lógicas

comerciales de producción cultural implica, además, una síntesis (ideológica, en sentido amplio) que requiere “aplanar” las diferencias (p. 7)

Teniendo en cuenta las distancias entre representaciones y experiencias, Marcos Tabarozzi (2012) traza una lectura específica sobre estas problemáticas en el campo audiovisual. En esta línea, discute las visiones clásicas de la industria cinematográfica como “espectáculo” masivo-popular para las clases trabajadoras, criticando la idea de consumo pasivo de productos culturales y representaciones que subyace en estos análisis. Según el autor, estas interpretaciones serían relegadas tempranamente con la aparición de nuevas corrientes cinematográficas que buscaban instaurar la legitimidad artística del cine, entre ellas el “cine arte” y el cine político (Tabarozzi, 2012, pp. 74-75).

En síntesis, si bien el cine se rige por lógicas hegemónicas propias de la producción de imágenes, posee una autonomía relativa en tanto las narrativas estéticas se articulan en una trama compleja de identidades, intereses, deseos y pautas colectivas de circulación. Así, hay momentos históricos de reconfiguración del escenario político que sacuden los marcos de referencia donde se dirimen esas lógicas hegemónicas del audiovisual, y por ende surgen nuevas formas de repensar el lenguaje cinematográfico. Hacia mediados de la década del cincuenta, la crítica cinematográfica en tanto práctica especializada construyó redes de sentidos a partir de textos que se orientaban a un modelo de espectador activo e informado, mediando entre representaciones y experiencias espectatoriales.

En búsqueda de un “nuevo cine argentino”

En cuanto al contexto argentino, María Valdez (2014) señala que entre los años 1957-1960 hubo intentos por “desperonizar” una batería de conceptos en un campo amplio de discursos políticos y culturales, una disputa de sentidos donde

La construcción “realidad argentina”- y sus desplazamientos y torsiones semánticas tales como identidad nacional o realidad nacional o patria o unión nacional- se convierte así en un concepto mutante, de límites poco claros, de intencionalidades diversas. Sí cabe destacar que, en esta construcción, es determinante el acento respecto de la idea de “autenticidad” homologada a la idea de verdad. (p. 172)

En confluencia con todas esas disputas, podríamos decir que en las páginas de *Cinecrítica* hay una preocupación constante por la representación narrativa y formal de la realidad argentina que se plantea en términos de autenticidad de la imagen. Estas preocupaciones le dan consistencia a su línea editorial, proponiendo un “nuevo cine argentino” como categoría descriptiva que enmarca la emergencia de un grupo de jóvenes realizadores cuyas obras denotaban una impronta de “crítica social” y la búsqueda de representaciones de la cultura popular argentina.

A modo de hipótesis de lectura, podríamos decir que la revista rescata elementos que conforman las representaciones cinematográficas sobre los universos populares en la sección dedicada a filmografías de directores y las reseñas sobre un conjunto de films del “nuevo cine”. De esta manera, articulan films recientes con otros que serían parte de una tradición reciente en base a un hilo conductor en común que busca un realismo verídico y popular. *Cinecrítica* reconoce lo popular en representaciones que caracterizan personajes marginales o escenifican espacios cotidianos, mientras los significados que asumieron las clases trabajadoras y el “pueblo” en el cine continuaban la disputa que se daba en el campo cultural en tanto esas categorías tenían una fuerte impronta que formaba parte de la identidad peronista. De esta manera, en los apartados siguientes se proponen algunos puntos para analizar cómo se presentan estas relaciones contradictorias en la definición de la cultura popular en la revista, abordando la sección de filmografías y reseñas.

En búsqueda de la tradición realista en el cine argentino

Las filmografías constituyen una sección fija en *Cinecrítica*, cuyo objetivo se proponía rescatar una serie de directores argentinos que habían aportado significativamente a la búsqueda de un cine realista, social y crítico en continuidad con el perfil de la publicación. En este sentido, los directores seleccionados proveen una serie de elementos que conforman un marco de referencia para los nuevos realizadores y se presenta en términos de elaboración de una tradición cinematográfica. La indagación en sus trayectorias por parte de la revista está orientada a depurar los aspectos comerciales y el tono melodramático de sus películas, buscando resaltar en cambio los aspectos “realistas” que representan manifestaciones de la cultura como aspecto positivo.

Así, inauguran la sección en su primer número con el director José A. Ferreira, considerado pionero de cierto cine realista con “valor artístico” (*Cinecrítica* N° 1, p. 37). Para el segundo número eligen a Manuel Romero, a quien definen como “una de las expresiones típicas del

espíritu popular de nuestro cine” en un momento definido de su historia, pionero de un lenguaje narrativo accesible, pero en cuyas películas “lo popular se convirtió en populismo” (*Cinecrítica* N° 2, p. 40). En la filmografía de Leopoldo Torres Ríos, rescatan sus buenas intenciones para retratar cierto “espíritu popular” (*Cinecrítica* N° 3, p. 40) mientras que Mario Soffici logra conjugar su narrativa con “lo auténticamente argentino” (*Cinecrítica* N° 4, p. 40). Por último, en la filmografía dedicada a Lucas Demare describen que el director denota ciertas preocupaciones por encuadrar temáticas nacionales con “matices populares”.

Estas apreciaciones son parte de breves textos que acompañan e introducen cada filmografía seleccionada, con el objetivo de explicar las razones por las cuales son elegidos como parte de una tradición. No obstante, según el tono que proponen, todos estos realizadores carecieron de “valentía” para profundizar sus temáticas, ya sea porque se dedicaron a un tipo de cine más comercial o porque fueron hacia el terreno más “seguro” de los melodramas.

Asimismo, cabe destacar que la carga negativa en torno a este tipo de ficciones se corresponde en parte con la línea editorial de la revista, que oscila entre la búsqueda de la autenticidad de la imagen y ciertos prejuicios sobre directores que habían filmado durante los “años dorados” del modelo peronista. Clara Kriger (2009) en su libro “Cine y peronismo” desanda algunos caminos en torno a las películas ficcionales realizadas en ese período, señalando una clave de lectura que propone cómo esos “relatos cinematográficos cuentan historias sentimentales, pero también denuncian injustas condiciones de vida y trabajo” (p. 203). En síntesis, las filmografías de *Cinecrítica* tienen el objetivo de reconocer una trayectoria histórica en temáticas vinculadas a la representación verídica de la realidad argentina en los términos planteados por Valdez (2014), donde se privilegia “lo popular” en oposición al cine comercial y el realismo en oposición al melodrama.

Un cine sobre el “medio social”

Las reseñas críticas son parte fundamental de las publicaciones especializadas en crítica cinematográfica, donde podemos encontrar principalmente las novedades, revisiones o reflexiones sobre películas, directores, estilos y corrientes cinematográficas. Como señalamos previamente, la apuesta de *Cinecrítica* gira en torno a una corriente realista cuyas fuentes encuentran en el neorrealismo italiano, nuevas olas de cine independiente y el género documental. Ahora bien, en estos textos críticos podemos encontrar caracterizaciones sobre los universos populares en una serie de films que provienen de la “nueva generación” y que según la revista se destacan por la veracidad en sus representaciones. A estos fines, se seleccionan a

continuación una serie de películas (Tabla 1) presentes en reseñas que valoran positivamente en tanto conjugan sus aspectos narrativos y formales con una representación verídica del universo popular.

Tabla 1

Valoración de elementos narrativos y formales en las reseñas de Cinecrítica

Película	Elementos valorados positivamente
<p><i>“Un guapo del 900”^a</i> (Leopoldo Torre Nilsson, 1960)</p>	<p>Espacios exteriores</p> <p>Relación de los personajes con el ambiente social.</p> <p>El tango como expresión popular.</p>
<p><i>“El crack”^b</i> (José A. Martínez Suárez, 1960)</p>	<p>Representación de espacios populares porteños.</p> <p>El mundo social a través de la representación de diferentes clases.</p> <p>El fútbol y la barra porteña como expresión popular.</p>
<p><i>“Los de la mesa 10”^c</i> (Simón Feldman, 1960)</p>	<p>Representación de espacios populares porteños.</p> <p>El mundo social a través de la representación de diferentes clases.</p> <p>Conflicto generacional.</p>
<p><i>“Alias Gardelito”^d</i> (Lautaro Murúa, 1961)</p>	<p>Representación de espacios populares porteños.</p> <p>El mundo social a través de la representación de diferentes clases.</p> <p>El tango como expresión popular.</p>
<p><i>“Los inundados”^e</i> (Fernando Birri, 1962)</p>	<p>El mundo social a través de la representación de diferentes clases.</p>

Tipificación de personajes en tono satírico.

La picaresca como género popular.

Fuente: elaboración propia en base a las reseñas de Cinecrítica.

Notas: correspondientes a las reseñas de ^a y ^b S. Horovitz (*Cinecrítica* N°2), ^c Héctor de Santiago (*Cinecrítica* N° 3), ^d Mabel Itzcovich (*Cinecrítica* N° 7), ^e S. Horovitz (*Cinecrítica* N° 7)

En las reseñas de este conjunto de films lo primero que sobresale es la preocupación por el “medio social”, es decir que según la línea editorial de la revista se celebra aquello que representa mayormente espacios exteriores, urbanos (a excepción de “Los Inundados”) y marcados por diferencias sociales. Esto se destaca mediante la estrategia de oposición y contraste entre escenarios y personajes, así en “El crack” el medio “está constituido por algunos de los problemas que pueden hallarse dentro del conglomerado humano que habita un barrio proletario” (*Cinecrítica* N°2, p. 31). En “Los de la Mesa 10” se destaca “el afán de encuadrar los personajes en lugares típicos y característicos de la ciudad, utilizándolos como marco de fondo” (*Cinecrítica* N°3, p. 32) mientras que en “Alias Gardelito” se construye un ambiente que se sitúa en “el conventillo en que la promiscuidad, la falta de trabajo, el retrato de Evita, refleja con trazos concisos las coordenadas sociales y políticas” (*Cinecrítica* N°7, p. 10).

Asimismo, este conjunto de films tiene a la Ciudad de Buenos Aires como escenario de sus historias, por lo cual se descubre una dimensión popular de lo “típicamente” porteño: el tango que impregna el ambiente en “Un Guapo del 900”, los barrios como universos complejos en “Alias Gardelito” y el fútbol de potrero como “verdadera expresión de la pasión popular” en “El Crack”.

Con respecto a “Los Inundados”, es prácticamente una rareza porque escenifica un espacio no-urbano en la provincia de Santa Fe, donde su director Fernando Birri opta por la filmación en exteriores, que lo emparenta con el registro documental. Según el autor de la reseña (S. Horovitz), la película caracteriza a sus personajes como “desclasados, sin conciencia de su condición” pero “poseedores de esa innata alegría que forma parte del contexto del pueblo argentino” (*Cinecrítica* N°7, p. 18). Horovitz atribuye el tono del film al relato picaresco en que se basa la película, un género que en sus palabras marca el tono “popular” y establece una complicidad con los espectadores por el uso de una jerga familiar.

En definitiva, en el conjunto de filmografías y reseñas expuestas se reiteran ideas sobre las representaciones de la cultura popular en tanto “espíritu”, lo “típico” de un pueblo o modos de vida que se emparentan al mundo del trabajo y la marginalidad. Así, lo que surge a primera vista es la valoración positiva de elementos bajo una idea de cultura popular que remite al folclore urbano, sus espacios y costumbres. No obstante, esta insistencia sobre lo “típico” y la veracidad en las representaciones posibilitaría un entendimiento con la experiencia cotidiana de los espectadores, en tanto estos films construyen referencias al “hombre común” en un lenguaje accesible que se opone a la ficción melodramática o un cine que se basa en formalismos excluyentes.

Acerca de lo “verdaderamente” popular

Más allá de las tensiones entre cultura popular y sus representaciones esbozadas en el crítica cinematográfica, el contexto argentino opera como marco de referencia en torno a las disputas de sentido que tensionaron el campo político y cultural durante los años de publicación de la revista. Un ejemplo de esa disputa se encuentra en la reseña sobre “Los Inundados”, donde se destaca la importancia del film de esta manera:

La brecha abierta en 1955 empieza a agrandarse. El mundo de la cultura universitaria, lo mismo que las demás manifestaciones nacionales, abre sus claustros para permitir el aire libre de corrientes populares. Pero al abrir sus puertas a la realidad, sale ávidamente a descubrir, a estudiar, a expresar y a difundir lo que ocurre en sus contornos, próximos y lejanos, a fin de conocer y hacer conocer una realidad – que es suma de realidades- que había sido mezquinada, falseada, obstruida anteriormente. (*Cinecrítica* N.º 7, p 16)

Esta idea acerca una realidad “falseada” pone a la producción de imágenes durante el peronismo como una suerte de obstrucción a la representación “verdadera” y presenta el concepto de una imagen que puede ser revelada en tanto que “descubre” lo real.

De igual manera, en la nota titulada “A propósito de las primeras jornadas de cine argentino” el director de la revista Oscar I. Kantor analiza la “profundización ideológica de muchos de los cineastas llegados a partir del 55” (*Cinecrítica*, N.º 6, p. 6) en diálogo con las fuentes del realismo literario argentino de larga data. La dimensión popular aparece en consonancia con el realismo, diferenciándose en reiteradas ocasiones de aquellas representaciones “populistas”,

que rozaban el folclorismo y costumbrismo. Así, volviendo a la reseña de “Los Inundados” se celebra que:

abre un camino que si bien manoseado en su superficie (populismo, pintoresquismo) no había sido aún transitado realmente. Esto no obsta para que reconozcamos que será necesario desbrozar de lo realizado toda traza de aquello que pareciéndolo, se pueda acercar más al costumbrismo que a un verdadero realismo popular. (*Cinecrítica* N° 7, p. 19)

Por consiguiente, la idea que condensa el “verdadero realismo popular” se opone a la imagen peronista (“populista” y “costumbrista”) mientras que la búsqueda de realismo en un film como el de Birri sería un puntapié que demarca un nuevo cine que sale a “descubrir” la autenticidad de las imágenes. Según Valdez (2014), este arraigo en las discusiones sobre lo real en las imágenes es parte de una disputa sobre la estrategia de representación efectiva que el peronismo había sostenido en noticieros y en el cine a través del género melodramático, sedimentando sentidos en torno al pueblo, la clase trabajadora y las provincias como parte de la realidad argentina (p.174). Por lo tanto, la imagen real continúa como horizonte durante los años posteriores al golpe de 1955 y se disputan los sentidos sobre viejos conceptos (pueblo, nación, clase trabajadora).

En todo caso, esta producción de imágenes sobre la realidad argentina se reconstruye continuamente en ficciones que concentraron deseos, intereses y perspectivas políticas. Si bien hay varias complejidades en torno a las experiencias de los sectores populares y sus formas de representación en pantalla, ese “verdadero realismo popular” que se desliza en *Cinecrítica* opera como parte de un canon que construye un concepto de cine y de espectadores por fuera de los sentidos dominantes de la industria.

En esta línea, la revista incorporó en ocasiones debates que ampliaban el panorama por fuera del espectro del cine argentino en diálogo con problemáticas locales. Por ejemplo, la nota “Cine y cultura” (*Cinecrítica* N.º 5) del cineasta cubano Tomás Gutiérrez Alea plantea la necesidad de pensar un cine que represente los intereses del pueblo por fuera del modelo del cine industrial. También reproduce un artículo llamado “Popularidad y realismo” (*Cinecrítica* N°8/9) de Bertold Brecht, donde se exponen consideraciones en torno a la literatura como herramienta transformadora del pueblo, abordando explícitamente las relaciones entre lo “popular” y el “realismo” en el marco de cambios revolucionarios. Estas notas dejaban posibles interlocuciones abiertas en una coyuntura cuyos actores comenzaban a establecer diálogos

cada vez más explícitos entre el campo estético y político, mientras emergen formas de hacer del cine una herramienta de intervención.

Consideraciones finales

Al lo largo del presente trabajo hemos analizado la caracterización de la dimensión popular en la crítica cinematográfica a través de *Cinecrítica* (1960-1962), así como también algunos elementos que nos permiten pensar un marco de referencia histórico para situar los sentidos en juego. A este propósito, se expusieron brevemente algunos aportes de la sociología de la cultura que sirven como herramientas analíticas para abordar las complejidades que concentra el término cultura popular, teniendo en cuenta que todo aquello que entra en su radar implica reconocer relaciones de fuerzas que tensionan, dialogan e instauran sentidos en determinados contextos históricos. Así, podemos pensar a la crítica cinematográfica en tanto práctica que conforma sentidos en torno a las representaciones cinematográficas de universos populares, dialogando entre la representación “visible” y sus posibles textualidades.

También se expusieron algunas claves de lectura para analizar la cultura popular en el ámbito cinematográfico, desde el lado de las representaciones y las particularidades del contexto argentino. Así, lo popular se ha relacionado con ideas como “pueblo”, “nación” y “clase trabajadora” en términos que circulaban en la coyuntura específica que sirve de marco de referencia para *Cinecrítica*, signado por disputas y diálogos que redefinieron o resignificaron dichos sentidos con posteridad al golpe de estado de 1955.

Con respecto a la hipótesis de lectura, podemos decir que la sección de filmografías expone el cine argentino en su trayectoria histórica, seleccionando directores que representaron cierto “espíritu popular”. Esto tiene especial importancia ya que más allá del esencialismo que conlleva dicho término, era una forma de respuesta frente a lo que consideraban el cine comercial y sus ficciones melodramáticas. Asimismo, las reseñas de los films constituyen un eje central para pensar en aquellos elementos que constituyen “lo popular” según los parámetros de la revista. En este sentido, podríamos decir que rescatan positivamente aquellos films que recrean el “medio social” (escenarios exteriores urbanos o rurales, personajes marcados por las diferencias sociales y sus conflictos); a la vez que proponen un cine que se toma accesible para espectadores y lectores que se pueden identificar con lo audiovisual a través de lo “típico” y reconocible, achicando la brecha entre representación-experiencia cotidiana.

Por último, las discusiones en torno a la imagen “auténtica” es una marca ineludible como marco de referencia en *Cinecrítica*. Así, en sus páginas se denota una postura que disputa toda

referencia a lo popular que había caracterizado a la producción identitaria del peronismo, pensada en términos de tensión entre imagen “falsa” e imagen “auténtica” de la realidad argentina.

En síntesis, podríamos reunir estos elementos como parte del canon que *Cinecrítica* proponía, valorando un cine que se proyectaba desde un “verdadero realismo popular” que acortaba la distancia entre imagen representada y experiencias reconocibles. Asimismo, dentro del marco de referencia en el que se circunscribe la revista, las ideas en torno a la democratización del lenguaje cinematográfico estaban perfilándose hacia la propuesta de un cine político, tal como se afianzaría hacia finales de la década del sesenta. Más allá de los tintes de un discurso modernizador que se oponía al peronismo, impregnando el campo cultural, la disputa de *Cinecrítica* se centraba más bien en redefinir el modelo narrativo del cine ficcional que se había producido gracias a las políticas fomentadas durante la década anterior. Todas estas consideraciones expuestas invitan a recorrer la cultura popular y sus representaciones audiovisuales no sólo en términos de disputa sino también de confluencias e interlocuciones en un campo cultural donde encontramos rupturas, alianzas y transformaciones continuas.

Bibliografía

Alabarces, P. (2021) Introducción: ¿de qué estábamos hablando cuando hablábamos de lo popular? En: *Pospopulares: las culturas populares después de la hibridación*. Guadalajara : Universidad de Guadalajara.

Aguilar, G. (2005) La Generación del 60. La gran transformación del modelo. En: España, C. (comp.) *Cine argentino. Modernidad y vanguardias II. 1957-1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Broitman, A. (2014) Aprender mirando. Los cineclubes y sus revistas como espacios de enseñanza-aprendizaje del cine en las décadas de los cincuenta y sesenta. En: *Revista Toma Uno*, nº 3, ISSN 2250-452

----- (2016) La trinchera de la cinefilia. Intervenciones políticas desde los editoriales de *Tiempo de Cine* (1960-1968). En: *Imagofagia*, 14 , ISSN 1852-9550.

----- (2020) *La cinefilia en Argentina. Cineclubes, crítica y revistas de cine en las décadas de 1950 y 1960*. Tesis de doctorado obtenido no publicada. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.

De Certau, M. (1996). Introducción general. En: *La invención de lo cotidiano I*. México: Universidad Iberoamericana.

Fernández Irusta, D. (1997) El cineclubismo y la nueva concepción de lo cinematográfico en los '60. Ponencia presentada en las *III Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.

Gilman, C. (2003) Introducción; Los sesenta/setenta considerados como época. En: *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, pp. 14-56.

Giunta, A. (2008) Introducción; 1. El arte moderno en los márgenes del peronismo. En: *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, pp. 17-53.

Grimson, A. y Semán, P. (2005). Presentación: la cuestión cultural. *Etnografías contemporáneas*, N° 1, pp. 1-9

Grignon, Claude y Passeron, J. (1989) Capítulo III. En: *Lo culto y lo popular: miserabilismo y populismo en la sociología y en la literatura* (pp. 95-124). Nueva Visión Buenos Aires.

Hall, S. (1984). Notas sobre la deconstrucción de lo popular. En: Samuels, R. (ed.), *Historia popular y teoría socialista*. Lugar de publicación: Web de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social (UNLP)
https://www.perio.unlp.edu.ar/catedras/comunicacionyrecepcion/wp-content/uploads/sites/135/2020/05/hall_stuart_notas_sobre_la_deconstruccion_de_lo_popular.pdf , pp. 1-10.

Maranghello, C. (2005) El desarrollismo y el silencio peronista. La política del Instituto Nacional de Cinematografía en el período. En: España, C. (comp.) *Cine argentino. Modernidad y vanguardias II. 1957-1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Rodríguez, M. (2010). Cultura popular: mi pie izquierdo. En: *Oficios Terrestres*, 1(26). <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/oficiosterrestres/article/view/436>, pp. 1-17

Tabarozzi, M (2012). La cuestión de lo popular en el cine. En: *Arkadín*, Año 6 (4), pp.73-79.

Valdez, M. (2014). 1957-1960. No todo es autenticidad en la imagen realista. En: Manetti, R. y otros (ed.), *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*, (pp. 165-188). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.

Kozak, D. (2013). *La mirada cinéfila. La modernización de la crítica en la revista Tiempo de Cine*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prosa y Poesía American Editores. 1º edición.

Kruger, C. (2009). *Cine y peronismo: el Estado en escena*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. 1º edición.

Peña, F. (2012) *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE. 1º edición.

Nieto Ferrado, J. (2017). El valor del pasado. Canon y crítica en la historiografía reciente sobre el cine español bajo el franquismo. En: *Archivo Español de Arte*, XC (359), <http://xn--archivoespaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/998>, pp. 287-300.

Fuentes

Cinecrítica. Revista de cultura cinematográfica. (1960-1962). Años I, II y III. Nº 1 a 8/9. Buenos Aires: La Técnica Impresora S.A.C.I.