

Cine en *Crisis*, puntos de contacto en el período 1973-1976*

Nicolás Ezequiel Mazzeo

Resumen

En este trabajo se analizan las confluencias –directas e indirectas– entre una de las revistas culturales de mayor impacto del período 1973-1976: *Ideas, artes, letras en la crisis*, también conocida simplemente como *Crisis*, por un lado; y el ámbito cinematográfico argentino, comprendiendo tanto los films realizados en el período y considerados por la revista, como las políticas implementadas y los intentos transformadores llevados a cabo por personas y agrupaciones pertenecientes a la cinematografía local, por otro. Son tomadas como punto de partida las lecturas históricas sobre el período que coinciden en destacar la necesidad de ampliar el discurso, atravesándolo por una noción definida de cultura popular que intenta rescatar los ámbitos silenciados de la cultura, y esperando alcanzar un público más amplio sin resignar la impronta política que define al período histórico. La hipótesis que guía este recorrido es la del desencuentro entre la noción de cultura popular enunciada por la revista y la confluencia de cultura popular y cultura de masas que atravesó el cine nacional en 1974, con varias películas que alcanzaron una inesperada conjunción de aceptación de público y crítica.

Palabras clave

Revista *Crisis* – cine argentino – cultura popular

Abstract

This paper analyzes the –direct and indirect– confluences between one of the major journals cultural period 1973-1976: *Ideas, arts, letters in the crisis*, also simply known as *Crisis*, first; and Argentine film industry, including both the films made in the period considered by the magazine, as the implemented policies and attempts transformers carried out by individuals and groups belonging to the local cinema, on the other. They are taken as a starting point historical readings over the period agree on the need to expand the discourse, crossing by a defined notion of popular culture that tries to rescue the areas muted culture, and hoping to reach a wider audience without compromising the political mark that defines the

* El presente trabajo ha sido realizado en el marco de una “Beca Estímulo a las Vocaciones Científicas” del Consejo Interuniversitario Nacional (CIN).

historical period. The hypotheses of this tour is the mismatch between the notion of popular culture embodied by the magazine and the confluence of popular culture and mass culture that crossed the national cinema in 1974, with several films that reached an unexpected conjunction of public acceptance and critical.

Keywords

Crisis magazine – argentinian cinema – popular culture

Introducción

Surgida semanas antes de la asunción de Héctor Cámpora, en mayo de 1973, la revista *Ideas, artes, letras en la crisis*, también conocida simplemente como *Crisis*, es un símbolo del encuentro entre intelectuales y publicaciones político-culturales durante la efervescencia política que atravesaba la Argentina a comienzos de ese año.

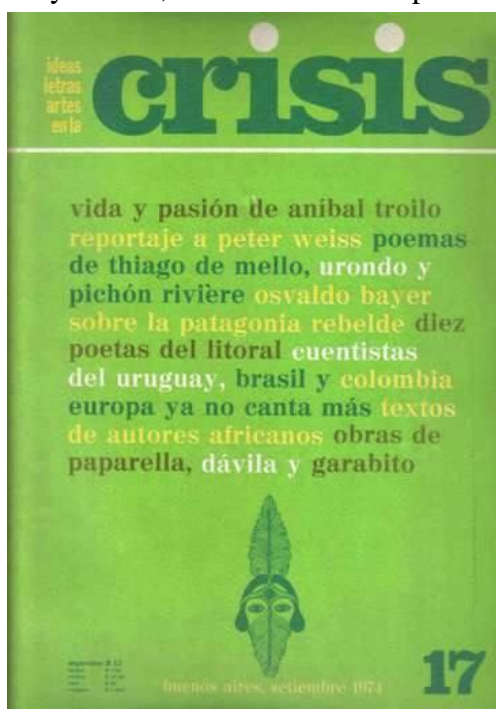
Finalizaba una interrupción de la democracia que duró siete años, concluía también la proscripción del peronismo que duró dieciocho años; y comenzaba cierta convergencia entre el poder político y los sectores progresistas ligados a aquella fuerza política.

Ese fue, a grandes rasgos, el clima en el que Cámpora, como candidato del Frente Justicialista de Liberación (FREJULI), asumió como presidente. La llamada “Primavera Camporista” duró 49 días. Luego de un interinato en el poder ejecutivo a cargo de Raúl Lastiri, tras el renunciamiento de Cámpora y la nueva convocatoria a elecciones, asumió la presidencia Juan Domingo Perón hasta su muerte, el 1° de Julio de 1974. María Isabel Martínez de Perón ocupó su lugar, asesorada por el Ministro del Interior José López Rega, acrecentando la crisis institucional que se vivía entonces. El golpe de Estado cívico-militar del 24 de marzo de 1976 interrumpió su mandato, pero dio continuidad y agigantó la violencia represivo-institucional que ya acontecía, desembocando en uno de los períodos más cruentos de nuestra historia reciente, en cuanto a violencia política estatal.

También en el mismo período nació, creció y cesó la primera época de la revista *Crisis*, cuyo primer número se editó en mayo de 1973 y el último en agosto de 1976. La revista surgió como una aventura de Federico Vogelius, un empresario argentino, coleccionista y emprendedor vinculado a las artes, y el escritor Ernesto Sábato, quien sugiere el nombre de la revista y recomienda a Eduardo Galeano como director. El profundo compromiso con el arte y los artistas llevaron a Vogelius a

manifstarle a Galeano que no se arrepentía de nada¹ cuando ésta, la más arriesgada de sus apuestas como mecenas, le propició un secuestro fallido en 1977 y dos años de cárcel entre 1978 y 1980, suceso que Oscar Actis encuadra como un “delito de lesa humanidad con motivaciones económicas” (2013: 16). Para llevar a cabo esta empresa se rodeó de notables figuras de la cultura. La dirección editorial estuvo a cargo del mencionado Eduardo Galeano, la secretaría de redacción, en primer término, a cargo de Julia Constenla, quien más tarde se ocupó de los *Cuadernos de Crisis* (publicaciones opcionales que acompañaban la revista). Luego, Juan Gelman y finalmente, Aníbal Ford ocuparon ese cargo. Entre quienes escribían asiduamente y colaboraban esporádicamente, con posturas ideológicas disímiles, pero que aun así permitieron configurar un perfil y una marca de estilo, se destacan: los propios Galeano, Gelman y Ford; Heriberto Muraro, Jorge Romero Brest, Jorge B. Rivera, Vicente Zito Lema, Haroldo Conti, Mario Benedetti, Julio Cortázar, Rogelio García Lupo, Ángel Rama, Eduardo Romano y Gregorio Zelser, entre otros. La publicación contó además con las ilustraciones de Hermenegildo Sábat; y también con traducciones de textos de reconocidos intelectuales extranjeros.

Con el fin de analizar desde qué lugar abordar una revista y tomarla como objeto de estudio, Beatriz Sarlo postula el concepto de *sintaxis* de las revistas como aquello que “lleva las marcas de la coyuntura en la que su actual pasado era presente” (1992: 10). En el caso de *Crisis*, la ausencia de mayúsculas, el temario en tapa con variados tamaños de letras y colores, y una clara intención



polemizante son marcas propias de la sintaxis de una revista que lee su situación coyuntural con una interpretación políticamente intencionada y explícita, pero también con una propuesta. En este sentido Sarlo remarca que “la sintaxis de una revista rinde tributo al momento presente justamente porque su voluntad es intervenir para modificarlo” (Ibíd.). Puede completarse la intencionalidad de *Crisis* en palabras de Ana García Orsi:

Si, a nivel político, el programa ético-estético de *Crisis* viene a sostener la discusión con sectores de la “nueva izquierda” en función de una tendencia a ampliar lo que se considera “revolucionario” (en un movimiento de inclusión de procesos históricos de naturaleza nacionalista, y específicamente del peronismo), a nivel cultural parece verificarse el mismo movimiento: la tendencia a incluir nuevos objetos y discursos, desde cantantes populares, pasando por grafitis, hasta testimonios de trabajadores o presidiarios (2012: 3).

¹ Citado en *Clarín*, “segunda sección”, 3 de agosto de 1997.

La revista fue un éxito, su marca más alta fue una tirada de 34 mil ejemplares, y se distribuyó también en Bolivia, Perú, Uruguay, México y Venezuela (Cfr. Blaschetti, 2000). El ensanchamiento de las discusiones a nivel político, presente en las revisiones del pensamiento de John William Cooke, el debate sobre el socialismo local, y el abordaje de la situación del resto de los países de América Latina estuvo acompañado, como señala García Orsi, por un movimiento inclusivo en términos culturales. La cultura popular obtuvo un lugar inusual en una revista de corte intelectual y la aceptación del público parece constatarse en la consolidación de esta propuesta con el correr de los números de la revista y con los 22 mil ejemplares promedio con que salía a la calle (Ibíd.).

A su vez, *Crisis* forma parte de toda una serie de publicaciones que marcaron la época, cuyo mayor exponente fue el Centro Editor de América Latina (CEAL). Este proyecto encabezado por Boris Spivacow –desde 1966 hasta 1995– se caracterizó por extender publicaciones desde el ámbito académico a una gran cantidad de público debido a que sus libros y fascículos, en económicas ediciones, se distribuían en kioscos de diarios y revistas. Además de la confluencia de autores, muchas de las problemáticas abordadas por los libros del CEAL resuenan en los artículos de la revista *Crisis*. Aníbal Ford (secretario de redacción de la revista) dirigió varias colecciones sobre literatura –*Enciclopedia literaria* (1967); *Biblioteca de literatura* (1968); y *Enciclopedia de la literatura argentina* (1968) –. Eduardo Galeano, director editorial de *Crisis*, participó del *Capítulo Oriental* (1968), que ofrece una “Historia de la literatura uruguaya” y una “Biblioteca uruguaya fundamental”. Hermenegildo Sabat ilustró varios volúmenes de distintas colecciones. Finalmente, Heriberto Muraro, David Viñas, Haroldo Conti, Eduardo Romano y Jorge B. Rivera publicaron varios libros a través de CEAL abordando las mismas temáticas con que colaboraban en la revista: medios de comunicación el primero de ellos, y cuentos, novelas y teoría literaria los restantes.

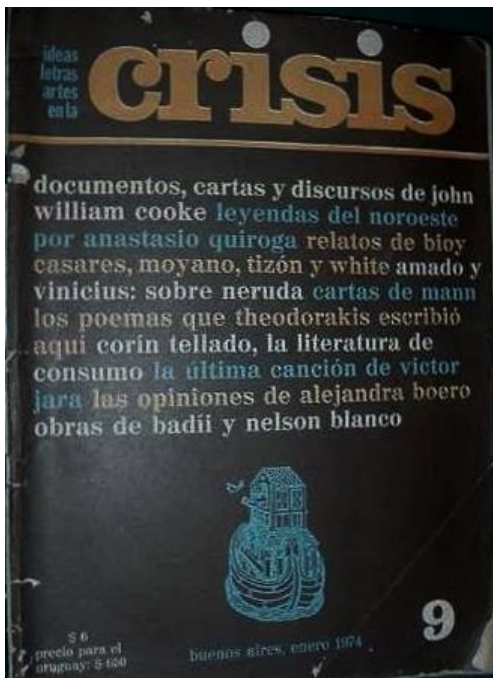
En el caso del fenómeno cinematográfico contemporáneo pueden señalarse algunas similitudes en relación a las preocupaciones de sus actores fundamentales y a la inclusión de nuevas formas de intervención en el campo cultural. El modelo industrial de representación, producción y exhibición había entrado en crisis décadas atrás. Entre otros factores, esto dio lugar a la aparición de un nuevo tipo de cine, explícitamente político, surgido en la clandestinidad y que utilizaba circuitos alternativos como medio de difusión. Con el nuevo escenario que plantea la década de los setenta, el desafío en términos cinematográficos fue conjugar el impulso político de este nuevo cine con la llegada a un público más numeroso y disímil, retomando la sintonía con la alicaída industria. Ricardo Manetti define esta década como “la conjunción de un cine explícitamente político que entra en diálogo con el sincretismo

genérico-autoral y en correlato con los debates expuestos por las políticas massmediáticas y la recuperación de la cultura popular” (2014: 7). Es decir, aparece la necesidad de diversificar el universo de lo decible desde distintas tradiciones y a causa de varios factores coyunturales, pero manteniendo la impronta política.

Sin duda se trata de lecturas históricas -las de García Orsi y Manetti- que guardan un elemento común: el problema de transformar lo político partidario articulándolo con un discurso más inclusivo y por ende, con más repercusión. En acuerdo con las lecturas mencionadas, el propósito de este trabajo es rastrear el modo en que el ámbito cinematográfico/audiovisual es abordado en una revista como *Crisis* que consigue rápidamente el tipo de repercusión y aceptación que el cine nacional necesitaba. La hipótesis que guía este recorrido es la del desencuentro entre la noción de cultura popular enunciada por la revista y la confluencia de cultura popular y cultura de masas que atravesó el cine nacional en 1974, con varias películas que alcanzaron una inesperada conjunción de aceptación de público y crítica, pero que solo aparecen tematizadas en *Crisis* a partir del N°25 (mayo 1975), cuando no son más que un nostálgico anhelo.

Un lugar marginal con un comienzo prometedor

Si comparamos el ámbito cinematográfico con los de la literatura, la poesía y la música, encontramos que el lugar que ocupa el primero en la publicación es mucho más limitado que el de los últimos.



Crisis incorpora lo literario, estandarte de toda revista intelectual, pero en consonancia con una mirada más plural que lo ponga en relación con viejas voces, que se tornan novedosas porque adquieren visibilidad. María Sondéreguer definió esta apertura como una aspiración por presentar una “democratización de la cultura” (2011: 10). Su representación más cabal es sin duda la revalorización de géneros artísticos considerados menores como el circo, el teatro criollo, las telenovelas, o la literatura policial, que obtienen el mismo tratamiento que la cultura de elite o consagrada.

La portada del N°9 (enero 1974) resume este encuentro. Allí conviven “documentos, cartas y discursos de John William

cooke” con “la última canción de Víctor Jara”², un abordaje estético-político de la situación latinoamericana en enero de 1974 –en los meses posteriores al Golpe de Estado realizado en Chile en septiembre de 1973–. También observamos “leyendas del noroeste por Anastasio Quiroga” junto a “Corín Tellado, la literatura de consumo”, donde lo popular aparece tanto en forma de relato mítico alejado de la centralidad de Buenos Aires, como en términos de consumo masivo, estadística asociada a zonas urbanas. Este oscilamiento sobre lo popular puede verse como indicio de una búsqueda que no tiene recortes y enfoques determinados porque se está construyendo a sí misma. Completan la portada nombres ligados a la literatura que ocupan un espectro diverso: “Bioy Casares, Moyano, Tizón, White, Neruda, Mann, Theodorakis”.

Sobre esta búsqueda, puede verse el énfasis de Aníbal Ford en un artículo publicado en el N°18, en octubre de 1974:

Por esto, el objetivo de *Crisis* no es el de reproducir los esquemas de las revistas literarias tradicionales. Tanto como seguir el proceso literario, interesa analizar los problemas de infraestructura cultural, recoger los testimonios más escondidos y marginados de nuestra cultura popular, atender a las formas masivas de comunicación e información (69).

Sin embargo, en el N°1 (mayo 1973) lo audiovisual posee una presencia importante. Por un lado aparece la primera de las notas de Heriberto Muraro sobre la televisión, trabajadas específicamente en el apartado siguiente; pero además, se transcriben diálogos de las entrevistas realizadas por Octavio Getino, Fernando Solanas y Gerardo Vallejo a Perón en Madrid que conformaron las películas *Perón, la revolución justicialista* (Grupo Cine Liberación, Argentina, 1971) y *Perón, actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (Grupo Cine Liberación, Argentina, 1971).

Las documentales sobre Perón habían sido vistos en circuitos no oficiales y solo obtuvo certificado de exhibición el primero de ellos varios meses después, aunque no llegó a los cines. *Crisis* elige una película para traer la palabra del líder y mostrarse expectante para analizar el cumplimiento o no de las promesas que había realizado Perón desde Madrid. La presentación de la nota condensa la tensión que atravesará los años siguientes:

CRISIS ofrece fragmentos del guión en la convicción de que tanto la experiencia cinematográfica como la palabra del dirigente justicialista son de singular importancia. En particular hoy, a casi tres años de realizado el film. Hoy, en los días siguientes que Perón anunciaba (N°1, mayo 1973: 43).

A lo largo de este ensayo, encontraremos dos tipos de vínculo entre el cine y la revista: el primero es de tipo indirecto, pero traza un vínculo estrecho con la coyuntura social y política, como en

² Las citas mantienen los nombres propios en minúscula para ser fieles a la escritura que de estos se hace en las tapas y títulos de la revista.

este caso en que el abordaje de la película está al servicio de la palabra del Gral. Perón. El segundo, por su parte, también se instala dentro del proyecto político-cultural de la revista, pero lo hace estableciendo un vínculo directo con películas nacionales al concentrarse en valoraciones estéticas y de producción de las mismas.

Intervención político-cultural

En la anteriormente mencionada nota del N°18, Aníbal Ford plantea la búsqueda editorial del siguiente modo:

El rol particular que juegan los procesos culturales en la liberación de los países del Tercer Mundo los ha llevado a plantearse los problemas de política cultural desde una perspectiva muy diferente a las de las metrópolis. Estos planteamientos, de los cuales el peronismo fue precursor en muchos aspectos por el énfasis puesto en la cultura popular, la importancia dada a los medios y el trabajo cultural y su concepción antropológica de la cultura, son parte de un proceso donde queda mucho por elaborar y revisar. Pero lo cierto es que lo afirmado al principio exige no sólo no marginar vastas zonas de la cultura, como siempre se ha hecho, sino también integrar en el análisis los aspectos laborales, legislativos, económicos, que influyen o determinan la producción cultural (69).

Las notas “la manija”, “la manija II”, y “la manija III” firmadas por Heriberto Muraro en los primeros tres números de la revista, en mayo, junio y julio de 1973 respectivamente, son una prueba en favor de la lectura de Ford. Allí, Muraro se propone reseñar un encuentro de especialistas en comunicación de masas de once países latinoamericanos, Alemania y Estados Unidos, realizada a fines de 1972 en San José de Costa Rica.³

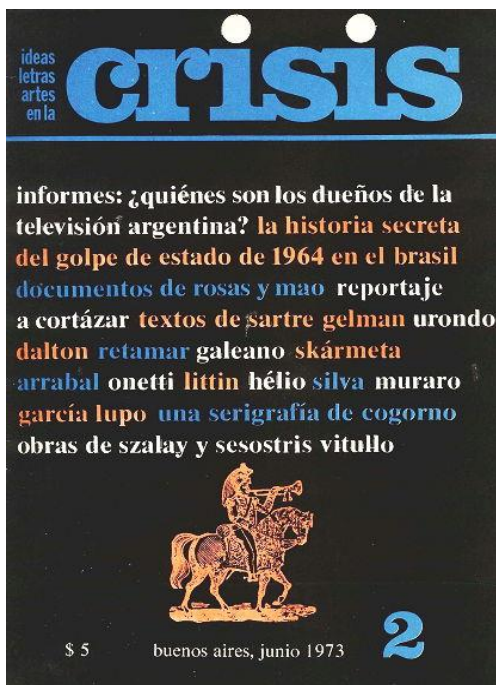
El primer artículo se concentra en la situación de Colombia, Chile, México, Perú y Venezuela, aclarando que el caso argentino será objeto de detalle en una nota posterior. El eje de la nota gira en torno a la denuncia de complicidad de los medios de comunicación con las clases dominantes, de su posicionamiento ideológico opuesto a las luchas por la liberación nacional de los respectivos países, de la penetración ideológica que ejercen las corporaciones a través de ellos, y de la oportunidad de negocios lucrativos que genera esta herramienta cultural dependiente de grandes flujos de capital para subsistir.

Quienes eran por entonces dueños de los medios confirman estas denuncias, puesto que son descriptos como “un número reducido de grandes empresas, con frecuencia de tipo familiar...que están

³ Específicamente, se reseñan dos monografías: “La estructura de poder de los medios de difusión: un estudio de caso en cinco países latinoamericanos” del investigador alemán Peter Schenkel, e “Inversiones e influencias extranjeras en los medios de comunicación colectiva en Venezuela” del investigador venezolano Jorge Gaspar.

siempre íntimamente entrelazadas con el resto de las grandes empresas industriales, comerciales y agrícolas del país y con los círculos o partidos políticos influyentes” (Nº1, mayo 1973: 49). También quedaba invertida la lucha por la liberación nacional, puesto que se producía (y se produce aún hoy) una marcada dependencia de los capitales extranjeros. Finalmente, el rol del Estado en estos países varía. En el caso de Chile y Perú, que se encontraban en pleno proceso revolucionario, se describe un leve avance en materia legislativa. En el resto de los países se remarca un fuerte estatismo, pero con una superficial búsqueda moralista y dejando de lado los aspectos económicos nodales de esta, por entonces novedosa, forma de comunicación masiva y demostrando los vínculos existentes entre el Estado y los grandes intereses económicos.

El segundo número de la revista trajo consigo el análisis de la situación Argentina. “la manija II”



completa su título con la siguiente frase: “los dueños de la televisión argentina”. La televisión arriba al país durante el primer gobierno peronista, y se consolida luego del Golpe de Estado autodenominado “Revolución Libertadora” ocurrido en 1955. Sin dudas el tema excede los intereses y posibilidades de este trabajo, sin embargo es pertinente señalar tres cuestiones:

En primer lugar, estas notas comienzan a emplear el término “industria cultural”, conceptualizado décadas atrás por la Escuela de Frankfurt, pero sobretodo fuente de futuras investigaciones hasta la consolidación misma de una disciplina. Al mismo tiempo, tematizan el crecimiento de los medios masivos de comunicación y desnudan los vínculos económicos detrás de los contenidos audiovisuales.

Desde la escuela de Frankfurt, especialmente Theodor Adorno y Max Horkheimer ([1944] 1998), se denuncia la homogeneidad producida por la industrialización de la cultura masiva entrada la década de los cuarenta. Dos décadas más tarde Umberto Eco ([1964] 1993) describe posiciones opuestas sobre el tema en *Apocalípticos e integrados*. Los estudios que toman como uno de sus supuestos básicos la concepción de espectadores/receptores activos tienden a complejizar el entramado propio de lo que se entiende por “cultura” dejando atrás la idea de una recepción y consumo pasivo y fundamentando teóricamente la perspectiva –hoy consolidada– de los estudios culturales. Lo hacen reconociendo la compleja producción de significado que emana desde las industrias culturales, atendiendo al

fortalecimiento sostenido que los medios masivos de comunicación han evidenciado desde la década de los sesenta hasta la fecha, sin desmerecer una actitud crítica pero evitando determinismos a partir de dicho suceso.

En segundo lugar, la nota de Muraro resalta que “la TV se transformó en el principal órgano de difusión del mito de la sociedad de consumo en Argentina” (Nº2, junio de 1973: 54). Esta hipótesis es sostenida también a lo largo de “la manija III” publicada en el Nº3 de la revista. Allí, Muraro analiza y advierte el papel fundamental que ejerce la publicidad en la financiación de la televisión y los motivos – nada obvios por ese entonces– por los que el medio se vuelve atractivo para el negocio publicitario hasta el punto de reformularlo para siempre (Cfr. Nº3, julio de 1973: 64-69)⁴. En las notas de Muraro, la televisión ya se reconoce como generadora de un tipo de cultura popular ligada al consumo, además de instalar un nuevo sistema de estrellas que un sector del cine nacional aprovechará como un negocio muy rentable como lo hiciera en la década de los treinta con otras industrias culturales como el tango y la radio⁵. La revista *Crisis* y la renovación cinematográfica producida en la década que tomamos como objeto de estudio proponen una alternativa de cultura popular que se enfrenta a esta versión cooptada por el consumo, al mismo tiempo que se enuncian como una alternativa a la cultura de elite que se ufana de no tener ningún tipo de vinculación con el campo popular.

Finalmente, las notas revelan un punto de contacto interesante entre la revista y las políticas que impulsará el gobierno en materia de regulación audiovisual. En agosto de 1973 se decretan caducas las licencias de los tres canales privados de la Capital Federal (el 9, 11 y 13), el canal 8 de Mar del Plata y el canal 7 de Mendoza, quedando todas ellas en manos del Estado.⁶ También se interviene el organismo encargado de la censura, el Ente de Calificación Cinematográfica, siendo designado como interventor Octavio Getino, figura vinculada al cine político, al peronismo y a la lucha por la descolonización cultural del Tercer Mundo. Getino impulsó una “política de descompresión en materia de censura”⁷ generando una apertura y una renovación de la cartelera cinematográfica nacional.⁸ En conjunto con el

⁴ Muraro retoma el tema en el Nº22 de la revista en su nota “Publicidad y sociedad de la pobreza” (febrero de 1975: 17-21).

⁵ Para profundizar estos aspectos pueden consultarse Manetti (2014a), Zylberman (2014) y Rodríguez Riva (2014).

⁶ El mismo Heriberto Muraro tematiza esta acción de gobierno en su nota “Poner el caballo delante del carro. La estatización de la tv argentina” (Nº 16, agosto de 1974: 8-13) en un número que conmemora al Gral. Perón y describe aspectos importantes de su último gobierno.

⁷ Ese fue el nombre que el mismo Getino eligió para describir un abanico amplio de medidas tomadas durante su gestión, y así figuran mencionadas en los documentos del organismo. Para más información sobre su singular gestión véase Mazzeo (2013).

⁸ En el Nº5 de la revista, en la sección “Carnet” se da cuenta del estreno del film *Informes y testimonios. La tortura política en Argentina 1966-1972* (Diego Eijo, Eduardo Giorello, Ricardo Moretti, Alfredo Oroz, Carlos Vallina y Silvia Vega, Argentina, 1973) como un acontecimiento novedoso (septiembre de 1973: 26).

Instituto Nacional de Cine se aprobaron proyectos de películas que marcarán lo que la Revista *Crisis*, el resto de los medios y gran parte de la historiografía del cine denominaron “boom del cine nacional”, ocurrido en 1974. Finalmente, se avanzó en un proyecto de Nueva Ley de Cine que reemplace a la por entonces vigente Ley N°18.019, identificada con el cercenamiento de derechos a través de la censura. La nueva ley proponía, entre otras modificaciones audaces, que una parte de los ingresos televisivos se destinen a la producción de cine nacional, en estrecha vinculación con la temática de las notas abordadas aquí. Dicho proyecto se presentó a consideración de la Cámara de Diputados del Congreso de la Nación con una recomendación firmada por Isabel Martínez de Perón y José Ber Gelbard. La muerte del General Perón, entre otros factores históricos, arrastró la iniciativa al olvido.

De este modo, las notas de Heriberto Muraro durante los primeros tres números de la revista comparten un interés y una preocupación con los sectores de la cinematografía local que se mantenían activos junto al accionar del gobierno peronista. Al mismo tiempo, estos textos son precursores de un problema que será eje de debates y discusiones en el período. De hecho, el último número de la revista, de agosto de 1976, tiene como nota principal el informe de la UNESCO sobre los medios de comunicación en América Latina (Cfr. N°40: 3-16). Estos son motivos que nos impulsan a afirmar una relación visible entre el accionar político-cultural de la revista y el de los sectores que renovaron el campo cinematográfico, pero que no por ello deja de ser –hasta aquí– una abordaje indirecto.

El documental como ejemplo de mirada etnográfica

La ampliación en términos culturales (pero también políticos) y la inclusión de nuevos objetos y discursos a la que se refiere García Orsi (2012) se traducen directamente en una mirada etnográfica. Hay, en muchas notas, una búsqueda antropológica por volver visible y hacer hablar a un sujeto que, por ser invisibilizado en buena parte de los análisis culturales, contribuye a la creación de un tipo de cultura diferente. La revista *Crisis* se esfuerza por poner en pie de igualdad este nuevo tipo con la cultura hegemónica, por ese motivo no excluye a la segunda sino que les permite convivir.

Al recorrer la revista, se distinguen dos tipos bien diferenciados de periferia: lo que acontece fuera de las urbes, y los excluidos que genera en su centralidad la sociedad capitalista. Dentro del primer tipo encontramos, como casos representativos, la agonía de las tribus indígenas de las cuales se rescatan sus mitos y cantos como un modo de prolongamiento de su supervivencia (N°4, agosto de 1973: 3-27). Las condiciones de vida de los sobrevivientes Mapuches en las villas y barrios periféricos de Neuquén

(N°40, agosto de 1976: 45-47). Las leyendas del noroeste argentino (N°9, enero de 1974: 16-18), y la figura –ya consagrada desde la década anterior– de Atahualpa Yupanqui como artista popular, recolector y cohesor de muchas de esas historias, mitos, cantos y leyendas (N°29, septiembre de 1975: 40-46).

Para canalizar esta línea en términos cinematográficos, *Crisis* resalta la figura de un documentalista. Los trabajos de Jorge Prelorán, quien recorrió el país en la década de los sesenta, se hallan en consonancia con esta búsqueda que hemos descripto y por eso, se reflejan en tres notas que resaltan su acercamiento a los actores sociales.

A propósito de su film *Los onas: vida y muerte en Tierra del Fuego* (Jorge Prelorán, Anne Chapman y Ana Montes de González, Argentina, 1973)⁹ en la revista destacan que “es el último capítulo de una búsqueda que se abre a nuevas perspectivas cinematográficas a la vez que informa sobre un proceso histórico: el exterminio lento pero seguro de todo un pueblo” (N°3, julio de 1973: 58).

En el N°25 (mayo de 1975: 34-38) se publica una entrevista al director realizada por José Luis Castiñeira de Dios, antropólogo que abandonó su profesión para dedicarse a la composición musical,

realizando numerosos y prestigiosos trabajos para cine. Allí, entrevistador y entrevistado revisan los puntos más destacados la filmografía del segundo, quien afirma su compromiso con los sujetos que componen sus narraciones (“Yo no dirijo a nadie” se titula la nota).

Finalmente, en una nueva nota consagratória, se transcriben textos e imágenes del film *Araucanos de Ruca Choroy* (Prelorán, Argentina, 1969). La presentación de la nota es por demás significativa:

Aunque desconocido para el gran público, Jorge Prelorán tiene trascendencia internacional con un cine diferente en su estilo y contenidos. Caracterizado con ligereza como “folklorista” o “documentalista”, su obra, sin embargo, trasciende ese simple encasillamiento; es un cine que ha calado hondo en los problemas, los sueños y las angustias de diferentes sectores de la población de



nuestro país.

Es cierto que sus películas se inician como expresiones descriptivas, externas, pero poco a poco Prelorán se va internando en el mundo de sus personajes, hasta transformar sus films en un producto no del autor, sino de los sujetos que pueblan sus imágenes (N°38, mayo-junio de 1976: 16).

⁹ Así es presentada la película en la revista, pero lo cierto es que el rodaje generó discusiones entre Prelorán y los otros autores (antropólogos), quedando estos últimos como directores y Prelorán como director de fotografía en la versión definitiva de 1977. Prelorán no volvió a trabajar con científicos en sus películas (Cfr. Campo, 2011: 299).

Esta última caracterización es asimilable a la sensación que genera el recorrido por las notas que abordan la misma problemática en la revista. Sin embargo, es inevitable mencionar que el cineasta no se sentía a gusto con la idea de una mirada etnográfica. Él mismo definía su trabajo como “documentales humanos” (Prelorán, 1987: 21), generando el concepto de *etnobiografías*, las cuales “se centran en la historia de vida de un individuo a través del cual se intenta conocer no solo su realidad personal, sino la cultura en la que está enraizada” (Prelorán, 2006: 29). También se esfuerza por dejar en claro el carácter no-científico de sus películas en la entrevista. De todos modos, así fue presentado en *Crisis*, como un documentalista etnográfico con un enfoque testimonial (Cfr. N°25: 34).

Marcos Adrián Pérez Llahí resume el lugar periférico del cine de Prelorán:

El período central de la carrera de Jorge Prelorán es contemporáneo a la producción clandestina que conformará el canon de la idea de compromiso social y político dentro del cine nacional (segunda mitad de la década del '60).

[...] Puestas en contexto, las razones de Jorge Prelorán van a resultar anacrónicas por atemporales, contradictorias con el tiempo que corre (2011: 99).

Casi diez años más tarde *Crisis* va a hacer notar el cambio de época y se va alinear en la línea propuesta por el cineasta, incluso mirando con atención en lugares donde Prelorán no prendió su cámara, en el centro de las grandes ciudades. De este modo, con el mismo objetivo con que se puso atención a la situación de los pueblos originarios, se recogen testimonios que muestran otro amplio espectro de aquello que puede entenderse como “oprimido”: “el hospicio” (N°11, marzo de 1974: 3-25), “la minería” (N°30, octubre de 1975: 18-27), “la prostitución” (Ibíd.: 52-57), “los oficios terribles” (N°29, septiembre de 1975: 8-13), “los vendedores ambulantes” (N°40, agosto de 1976: 61-67), estadísticas acerca de “la salud del trabajador” (N°36, abril de 1976: 3-12), y este último como principal perjudicado a causa de la crisis (N°33, enero de 1976: 28-32 y N°34, febrero de 1976: 68-75), en referencia a la crisis económica de 1975, representada por el “Rodrigazo” que engloba las perjudiciales medidas económicas propuestas por el entonces ministro de Economía, Celestino Rodrigo.

Proyecto Nacional y Cine Nacional

La crisis local anteriormente mencionada se encontró en estrecha vinculación con una crisis internacional que comenzó en 1973. Una de las consecuencias fue la reducción de la exportación de petróleo, y ambos temas son abordados sistemáticamente por la revista *Crisis* en los números que comprenden del 23 al 25 (marzo a mayo de 1975), del 28 al 31 (agosto a noviembre de 1975), y 35 y 36

(marzo y abril de 1976). Esto último demuestra que la revista presentaba esta figura del “oprimido” en estrecha vinculación con las variables macroeconómicas en un contexto internacional que afianza la clave de lectura colonización/descolonización y Primer Mundo/Tercer Mundo que era imperante en la década de los sesenta y setenta. Es desde este lugar que debe entenderse la propuesta del fortalecimiento de “lo nacional” y sus relaciones con “lo regional”.

Los intentos de intervención cultural por parte de los sectores que integran el ámbito cinematográfico –principalmente la nueva gestión del Instituto Nacional de Cine, la intervención del Ente de Calificación y el Proyecto de Nueva Ley de Cine señalados en el segundo apartado– tuvieron consecuencias en la producción de películas nacionales en el período.

En 1974 se estrenaron películas cuya principal característica era conjugar temáticas sociales con una estructura propia del cine de género, alcanzando una buena repercusión y aceptación por parte del público. La ficcionalización de acontecimientos históricos, la explotación laboral, la revolución como posible salida y los crímenes masivos para restablecer el orden quedaron plasmados en *La Patagonia rebelde* (Héctor Olivera, Argentina, 1974) y *Quebracho* (Ricardo Wullicher, Argentina, 1974). El erotismo y el aborto estuvieron presentes en *La Mary* (Daniel Tinayre, Argentina, 1974). Las diferencias generacionales y la homosexualidad en *La Tregua* (Sergio Renán, Argentina, 1974). Incluso existió –aunque al año siguiente– un abordaje de las leyendas populares con un trasfondo de violencia latente¹⁰ en *Nazareno Cruz y el lobo* (Leonardo Favio, Argentina, 1975), que se convirtió en el mayor éxito de público del cine nacional (se estiman 3.400.000 espectadores).

Independientemente de las características y relaciones coyunturales mencionadas aquí, se trata en estos films –y en muchos otros del período– de piezas con caracteres narrativos, estéticos y técnicos que los despegan de la independencia de Prelorán y los instalan en el marco del sistema industrial de representación y producción. Esto les valió un lugar destacado en la mayor parte de la historiografía local, pero también una excelente valoración en las publicaciones del período. Tal vez siendo fiel a su estilo contestatario, la revista *Crisis* no se hizo eco de este éxito. Apenas aparece una nota de Osvaldo Bayer en el N°17 (septiembre de 1974: 29-32) sobre *La Patagonia rebelde*, concentrándose en la importancia del esclarecimiento del hecho y en el valor de la relectura del pasado. Sobre el cierre de la nota, menciona el apoyo que brinda el cine a la visibilidad del acontecimiento:

En dos meses, **La Patagonia rebelde** fue vista –según revistas especializadas– por un millón de espectadores en todo el país. Encarar esta producción en momentos tan difíciles es un mérito exclusivo de Héctor Olivera y Fernando Ayala...estoy orgulloso de que mi investigación histórica se haya plasmado de

¹⁰ Para profundizar esta original lectura del film véase Aimaretti (2014).

esa manera en **La Patagonia rebelde**. No solo lo ha dicho la crítica nacional, sino también la extranjera, a propósito del premio obtenido en Berlín. Y lo principal: lo ha dicho el público. Ya nadie podrá tapar con el silencio la tragedia obrera de la Patagonia. Ahora la conoce el pueblo (32).¹¹

Sin embargo, con el correr de los números, la confianza de la revista en una transformación político-cultural ya no tenía el mismo tono. En su primer aniversario *Crisis* escribe “al lector”: “La revista es lo que su contenido dice que es: un vehículo de difusión y conquista de una identidad nacional y latinoamericana que quiere ser útil en el marco mayor de las luchas de liberación” (N°12, abril 1974: 1). Meses más tarde, cuando el “Proyecto Nacional” en términos políticos estaba más cercano a la utopía que a su realización, la revista *Crisis* comenzó a dar cuenta de la situación crítica en distintos ámbitos, entre ellos el cine nacional, que empezaba a evidenciar los síntomas.



En el N°25 de mayo de 1975 se tematiza la “euforia y crisis del cine argentino” (51-56) preguntándose si luego del “boom” del ‘74 es factible esperar un naufragio para el ‘75. Responden la pregunta tres de los más prestigiosos directores: Leonardo Favio, Lautaro Murúa y Leopoldo Torre Nilsson. Las entrevistas dan cuenta de muchos de los temas que no habían sido abordados de modo directo por la revista: la gestión del INC, la censura, el proyecto de ley, la inusual aceptación de público y crítica al mismo tiempo en el año anterior, y finalmente un tema que la revista decide abordar en varios de los números restantes, ¿cuál es el panorama de la cinematografía local en el futuro cercano? El cine no se mantenía ajeno a la situación crítica que atravesaba el país, por lo que no hubo

respuestas alentadoras.

En el número siguiente aparecen nuevas entrevistas que profundizan lo abordado en el número anterior. Se trata de “euforia y crisis del cine argentino II” (N°26, junio de 1975: 61-65). Esta vez hablan protagonistas –víctimas– directos de la censura, Fernando Ayala y Héctor Olivera, productor y director de *La Patagonia rebelde*, quienes padecieron muchas trabas para lograr estrenar el film; y Octavio Getino, quien fuese interventor del Ente de Calificación en 1973, cuyas medidas innovadoras quedaron

¹¹ El subrayado es del original.

estancadas luego de su salida del organismo, y quien para la fecha de publicación de la entrevista tuvo problemas para estrenar su película *El familiar* (Octavio Getino, Italia-Argentina, 1972).

El panorama crítico se repite, y la entrevista a Getino ofrece un balance de las políticas cinematográficas implementadas mientras transcurrían los primeros años de la revista. Con cierta afección ideológica, Getino desliza una comparación que intenta equiparar la percepción social con la percepción sobre el cauce de la industria cinematográfica: “creo que entre 1973 y 1974 se produce un **boom** no solo del cine, sino un **boom** del país... Se empieza a tener conciencia de poder y participación y eso se canaliza en la búsqueda de todas aquellas cosas que sirvan para expresarse mejor” (63).¹² La situación había cambiado en ambos sentidos.

En el N°39, de julio de 1976, Jorge Carnevale hace un balance del año y lo compara inevitablemente con aquel 1974 (38-39). Predice que 1976 finalizará con la mitad de estrenos nacionales que el promedio de la última década, añora varios títulos y varios directores que no pasarán por la cartelera, y transcribe una entrevista realizada a Favio, cineasta consagrado por el público, a punto de estrenar el que se convertirá en su film maldito, *Soñar, Soñar* (Argentina, 1976), luego de la cual no volverá a filmar por 17 años.

Conclusión

Si bien la noción de intelectual adquiere rasgos específicos según la sociedad en la que estos sujetos actúen, podemos atender a una actitud, a una predisposición que se acerca bastante a una definición, y que Edward Said describe del siguiente modo:

Básicamente, el intelectual en el sentido que yo le doy a esa palabra no es ni un pacificador ni un fabricante de consenso, sino más bien alguien que ha apostado con todo su ser al sentido crítico, y que por lo tanto se niega a aceptar fórmulas fáciles, o clisés estereotipados, o las confirmaciones tranquilizadoras o acomodaticias de lo que tiene que decir el poderoso o convencional, así como lo que estos hacen (1996:39).

Las revistas han sido un lugar privilegiado para el ejercicio de esta actitud. En ellas los intelectuales han intervenido en la coyuntura histórica, han generado un banco de prueba de tesis e ideas, han rescatado valores olvidados por la versión oficial de la cultura (Cfr. Sarlo, 1992), incluso han dinamizado su transformación (Cfr. Patiño, 2008). Al mismo tiempo, al tratarse de proyectos colectivos en los que confluyen intelectuales provenientes de diversas canteras, las revistas pueden pensarse, en

¹² El subrayado es del original.

términos de Pluet-Despatin, como una “estructura de sociabilidad” (Cfr. 1999). Allí emergen posturas ideológicas comunes, pero también distintos itinerarios y enfoques que permiten reconocer diferencias al interior de las mismas. Este es el caso de *Crisis*. El balance que realiza García Orsi señalando dos modos de leer lo popular, uno que reduce este último a un dispositivo de dominación y otro que lo dinamiza en un movimiento de captura de lo emergente (Cfr. 2012: 8), es representativo de estas esperables disimilitudes.

La relación trazada entre esta revista y el ámbito cinematográfico ha estado mediada por la noción de “cultura popular”, que en ambos casos remite a una relación entre productor y consumidor. El primero adopta una postura descriptiva que representa buena parte de los intereses y cotidianeidad del segundo sobre la cual ejercerá algún tipo de lectura o reflexión. El segundo reconoce y valora esta inclusión, otorgando legitimidad a dicha lectura o reflexión.

Pablo Alabarces, Valeria Añón y Mariana Conde señalan a partir de la producción de Ford, Rivera y Romano hasta 1976, que hay una “caracterización de lo popular, gramscianamente, como subalternidad conflictiva y desplazada por una economía simbólica sujeta a una doble dominación: de clase por un lado, y colonial por otro” (2008: 261). El papel de Ford, Rivera y Romano en la revista constata esta idea en los dos sentidos en que aludimos a la mirada etnográfica en el tercer apartado: el exterminio lento y seguro de los pueblos originarios, los cantos mitos y leyendas alejados de la centralidad de Buenos Aires, y los oprimidos en las grandes urbes, los efectos de base de la crisis económica, etcétera.

El reconocimiento local del cine de Jorge Prelorán es absolutamente coherente con dicha caracterización. Sin embargo, resta por preguntarse por este fenómeno desde la recepción de los productos culturales: ¿por qué la atención sí se dirigió a la legitimación de este cineasta “que tiene trascendencia internacional” (N°38, mayo-junio 1976: 16) y no a los films nacionales que desde un formato industrial (del mismo modo que mucha de la literatura de consumo masivo de la época) se encontraban con un público que llenaba las salas?

En primer lugar debemos señalar que el cine no fue una preocupación central de la revista y su staff principal no contaba con especialistas en la materia. En segundo lugar, y a modo de respuesta tentativa, podemos retomar el oscilamiento acerca de “lo popular” que resaltamos en la portada del N°9 (enero 1974) para dar testimonio de un proceso de construcción sobre la materia. La revista *Crisis* ofrece un sostenido ejercicio reflexivo sobre sí misma en su esfuerzo por incluir nuevas voces y nuevos temas en medio de la cambiante situación coyuntural en la que intervino durante tres años. Como resultado de

este ejercicio, en medio de un escenario (el de los estudios culturales) que solo comenzaría a consolidarse en Argentina una década más tarde por el trabajo de algunos integrantes de *Crisis*, el cine apareció mucho más ligado a los modelos autorales provenientes del bagaje internacional que al fenómeno de recepción y aceptación local que acontecía. En tercer lugar, la relación indirecta que señalamos en el segundo apartado da cuenta de preocupaciones comunes entre los dos ámbitos y refuerza la posibilidad de entender este desencuentro más como una consecuencia de esta búsqueda en construcción que como una acción deliberada.

Finalmente, los responsables de esta audaz y exitosa publicación generaron un abordaje atractivo, profundo y original de la problemática de la cultura popular en la Argentina, no solo en varios de los textos citados aquí, sino también en muchos otros enfoques que el recorte de este ensayo impidió abordar. Sin embargo, en los meses en que el círculo producción-recepción funcionó en el ámbito cinematográfico, la relación con la revista fue indirecta e intermitente, pues los intelectuales que la conformaron no prestaron demasiada atención a ello. Después –el N°25 de mayo de 1975 representa un punto de quiebre, puesto que conviven una destacada entrevista a Prelorán y la primera de las notas sobre la crisis del cine nacional–, el cine, que comenzaba a transitar momentos difíciles, apareció en la revista como un ámbito representativo de la crisis general que atravesaba el país, siendo abordado de modo directo y posibilitando cierto reconocimiento de los meses previos.

Bibliografía

- Actis, Oscar (2013). “El caso Vogelius”, en *Miradas al Sur*, año 6 N°283, 20 de octubre, Buenos Aires.
- Adorno, Theodor y Max Horkheimer ([1944] 1998). *Dialéctica de la ilustración*. Madrid, Trotta.
- Aimaretti, María (2014). “Del radioteatro, Verdi y ‘La Salamanca’: heterogeneidad feérica, linajes otros y liminalidad en *Nazareno Cruz y el lobo* (Leonardo Favio, 1975)”, en Manetti y Rodríguez Riva (Comp.) *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, pp. 371-405.
- Alabarces, Pablo (con Valeria Añon y Mariana Conde) (2008), “Un destino sudamericano. La invención de los estudios sobre cultura popular en la Argentina”, en Alabarces, Pablo y María G. Rodríguez (comps.), *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Buenos Aires: Paidós.
- Altamirano, Carlos (2006). *Intelectuales. Notas de investigación*, Bogotá, Grupo Editorial Norma.
- Avellaneda, Andrés (1986). *Censura, autoritarismo y cultura 1960-1983*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
- Blaschetti, Roberto (2000). “Una interrelación entre Periodismo e Historia Política Argentina. Historia de la revista *Crisis*”. Clase dictada en la Universidad Nacional de La Plata y publicada en www.robortoblaschetti.com.
- Campo, Javier (2011). “El medio hostil. Fundamentos y recorridos del cine etnográfico en Argentina”, en Lusnich y Piedras (editores) *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires, Nueva Librería, pp. 289-306.
- Eco, Umberto ([1964] 1993). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Lumen.
- Franco, Marina (2012). *Un enemigo para la nación, orden interno, violencia y “subversión”, 1973-1976*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- García Orsi, Ana (2012). “Recorridos de la cultura popular en *Crisis* (1973-1976). Revolución política y modos de leer”, en COPEM - Congreso de Periodismo y Medios de Comunicación. La Plata, mayo.
- Getino, Octavio (2008). *El capital de la cultura. Las industrias culturales en Argentina*. Buenos Aires, Ciccus.
- Gociol, Judith (2007). *Más libros para más: colecciones del Centro Editor de América Latina*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

- Manetti, Ricardo (2014). “30-50-70. Introducción”, en Manetti y Rodríguez Riva (Comp.) *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, pp. 7-17.
- Manetti, Ricardo (2014a). “Aprender y consumir, legitimación de un modelo estelar”, en Manetti y Rodríguez Riva (Comp.) *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, pp. 21-47.
- Mazzeo, Nicolás (2013). “Entre lo posible y lo deseable. Octavio Getino frente a la gestión pública”, en *Revista Cine Documental*, N°7, pp. 99-124.
- Patiño, Roxana (2008). “Revistas literarias y culturales” en Amícola, José y De Diego, Luis; *La teoría literaria hoy: conceptos, enfoques, debates*, La Plata, Ediciones Al Margen, Colección “Textos Básicos”, pp. 145-155.
- Pérez Llahí, Marcos Adrián (2011). “Las razones de Jorge Prelorán”, en Lusnich y Piedras (editores) *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires, Nueva Librería, pp. 97-104.
- Pluet-Despatin, Jaqueline (1999). “Une contribution a l’histoire des intellectuels: les revues” en *Les Cahiers de L’IHTP*, n° 20, marzo, número especial “Sociabilites intellectuels : lieux, milieux, reseaux”, pp. 125-136.
- Prelorán, Jorge (1987). “Dar la voz a los que no la tienen”, en Rossi (Comp.), *El cine documental y etnobiográfico de Jorge Prelorán*. Buenos Aires, Ediciones Búsqueda.
- Prelorán, Jorge (2006). *El cine etnobiográfico*. Buenos Aires, Catálogos - Ediciones Universidad del Cine.
- Rodríguez Riva, Lucía (2014). “Cine, revista, música: la industria cultural en las primeras películas de Luis César Amadori”, en Manetti y Rodríguez Riva (Comp.) *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, pp. 73-92.
- Said, Edward (1996). *Representaciones del intelectual*, Buenos Aires, Paidós.
- Sarlo, Beatriz (1992). “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, *América. Cahiers du CRICCAL* n° 9-10: Le discours culturel dans le revue latino-américaines de 1940 à 1970, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle- Paris III, pp. 9-16.

Sondéreguer, María (2011). “Presentación”, en Sondéreguer (Comp.) *Revista Crisis (1973-1976). Antología. Del intelectual comprometido al intelectual revolucionario*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes Editorial, pp. 9-26.

Zylberman, Dana (2014). “Luis César Amadori y la construcción de una industria cultural argentina en la década de 1930”, en Manetti y Rodríguez Riva (Comp.) *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, pp. 49-71.

Fuentes

Revista *Ideas, letras, artes en la crisis*, colección completa, Buenos Aires, N°1 (mayo de 1973) – N°40 (agosto de 1973).

Diario *Clarín*, “segunda sección”, Buenos Aires, 3 de agosto de 1997.