

Ana Broitman
Universidad de Buenos Aires

Aprender mirando Los cineclubes y sus revistas como espacios de enseñanza-aprendizaje del cine en las décadas de los cincuenta y sesenta

Learning through watching: Cineclubs and their magazines as spaces
for teaching and learning cinema in the 1950s and 1960s

Resumen

Si bien, desde mediados de los años cuarenta, hubo experiencias pioneras en la enseñanza universitaria de cine que se ampliaron y desarrollaron aun más en las décadas siguientes, las primeras aproximaciones al arte cinematográfico entendido como tal florecieron en las décadas de los cincuenta y de los sesenta por fuera de los claustros, en el terreno de la cinefilia que se desplegaba en los cineclubes.

Analizaremos aquí algunas de esas experiencias que consideramos formativas durante un período en el cual hablar de cine era también hablar de identidades nacionales, de las luchas por la descolonización del tercer mundo, de cinematografías no tradicionales, de autores y políticas. Los espacios de producción y circulación de los saberes vinculados al cine no estaban principalmente en el aula, sino en las mismas salas donde tenían lugar las funciones de los cineclubes y en las publicaciones especializadas que éstos generaban, desde donde se dialogaba con otras latinoamericanas o europeas que se tomaban como modelo como parámetro para la discusión.

Abstract

Although since the mid-40s there were pioneering experiences in university teaching about film, which expanded and further developed during the following decades, the approach to the art of film treated as such flourished in the 50s and 60s out of cloisters, in the field of cinephilia that unfolded in the film societies.

We will discuss here some of these formative experiences, during a period in which talking about movies was also talking of national identities, struggles for decolonization in the Third World, non-traditional cinemas, authors and politics. And the spaces of production and circulation of this knowledge were not in the classrooms but in the same rooms where the movie shows of film societies took place and in the literature that they generated, from which a dialogue with other Latin American or European journals, that were taken as model or as a parameter for discussion, was established.

Palabras clave

Cineclubes
Revistas de cine
Crítica de cine
Década de los sesenta

Key words

Film societies
Film journals
Cinema criticism
The 60s

Ana Broitman (UBA)

Recibido 23-04-2014. Aceptado 21-07-2014

Revista TOMA UNO (Nº 3): Páginas 233-245, 2014 / ISSN 2312-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

<http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/tomal/index>

Depto. de Cine y TV - Facultad de Artes - Universidad Nacional de Córdoba - Argentina

A hacer cine, se aprende viendo cine. Se trata de una frase repetida como un mantra por estudiantes de cine de todas las épocas. Más allá de la formación sistemática, tanto el gusto y la familiaridad con los géneros como la gramática del lenguaje cinematográfico y sus diversas posibilidades expresivas se desarrollan inicialmente en el campo de la recepción, entrenándose como espectador y reflexionando al respecto.

1. En la Universidad Nacional de Tucumán se creó, en 1946, el Instituto Cinefotográfico por decreto del presidente Edelmiro Farrell, primero de su tipo en una universidad nacional. Fernando Birri fundó, en 1956, el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. En 1961, se crearon las carreras de diseño en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, una de cuyas ramas era Diseño en Comunicación Visual, y se constituyó el Departamento de Cinematografía con su carrera de Realizador. En 1964, la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba inauguró su Departamento de Cine, cuya licenciatura y profesorado en Cinematografía se pusieron en marcha en 1967. La Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica, que depende del hoy Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, se fundó en 1965.

Si actualmente las tecnologías disponibles ponen a nuestro alcance un gran porcentaje de la producción fílmica global, la perspectiva histórica nos señala que no siempre fue así. Hasta no hace mucho tiempo, acceder a la cinematografía que no se propone circular por los canales comerciales era una aventura para iniciados que hacían de esa labor una pasión y un culto. A mediados de los años cuarenta, surgieron en el país los primeros esbozos de la enseñanza universitaria de cine, que se fueron ampliando durante las dos décadas siguientes.¹ Sin embargo, fue en el terreno de los cineclubes que se expandieron durante las décadas de los cincuenta y sesenta donde se desarrolló y tomó forma el interés (y la pasión) por la expresión cinematográfica entendida como manifestación artística capaz de expresar a un creador individual y también de hablar sobre su época.

Muchas de las experiencias de fundación de carreras orientadas a distintos aspectos del quehacer cinematográfico se originaron en la experiencia de jóvenes entusiastas que se estaban formando como espectadores (y potenciales realizadores) al calor de la luz de las proyecciones que tenían lugar en circuitos no comerciales de exhibición, siguiendo el ejemplo de sus pares de países europeos y latinoamericanos. En este sentido, consideramos al cineclub como una formación cultural, tal como la entiende Raymond Williams (1977): las formaciones son movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que influyen sobre el desarrollo activo de una cultura. Se trata de un concepto relevante para este trabajo, ya que dichas formaciones pueden constituir el germen de instituciones de oposición o alternativas a la cultura hegemónica. Asimismo, pueden ser el espacio propicio para el surgimiento de elementos culturales emergentes.

En la época caracterizada como “los sesenta”, hablar de cine era también hablar de identidades nacionales, de las luchas por la descolonización del tercer mundo, de cinematografías no tradicionales, de autores y políticas, de manipulación y alienación. En su trabajo sobre el período, Oscar Terán encuentra “actores intelectuales constituidos por una coyuntura histórica, una colocación institucional y social, y por una discursividad” (1993: 10). Según su análisis, se trata de una época en la que se produce una distancia entre los intelectuales críticos y la academia universitaria, identificada como una institución estéril o puesta al servicio de intereses antipolares. Siguiendo este planteo, Terán identifica:

...una serie de núcleos ideológicos constituidos en el campo cultural argentino del período 1956-1966 que fueron portados por un conjunto de intelectuales a los que genéricamente denominé “contestatarios”, “críticos” o “denuncialistas” y en torno a los cuales se asiste a la formación de una nueva izquierda intelectual en el ámbito nacional. (1993: 11)

Esta caracterización le permite visualizar como dominante a la figura del intelectual comprometido que se dirige a sus pares y a la sociedad, en una etapa en la que también se asiste a la emergencia del intelectual orgánico.

Silvia Sigal, por su parte, considera “intelectuales” a aquellas actividades —discursos y prácticas— que se apoyan en la posesión del saber para legitimar pretensiones de intervención en la esfera social, ideológica o política. No le interesan los intelectuales en tanto creadores, educadores o profesionales, sino como agentes de circulación de nociones comunes que conciernen al orden social (1991: 19). La autora propone evadir la polémica en torno del “intelectual comprometido”, propia de la época, ya que considera que “nuestros intelectuales no son solo aquéllos que se proponen conscientemente intervenir en la política sino también quienes imprimen de hecho, su marca sobre las ideas que constituyen la cultura de una sociedad” (1991: 20). Esta huella no depende sólo de la decisión individual de asumir un papel, sino también del sentido ideológico-político que adquiere el ejercicio estricto de las actividades culturales en la sociedad (1991: 22).

En este sentido, una de las hipótesis sobre las cuales se trabaja aquí (en forma preliminar) es que cineclubistas y críticos de cine intentaron ocupar un rol que podría ser asimilable al de intelectuales y formadores para la generación de jóvenes directores de la que fueron contemporáneos. Si se considera el rol del intelectual como la capacidad de intervención en un espacio público tendiente a orientar a una comunidad determinada hacia un deber ser, se observa que cineclubes y revistas, en forma conjunta, pretendieron ejercer una suerte de guía sobre los nuevos cineastas, a quienes agruparon bajo un nombre común, encomendaron tareas específicas según modelos por ellos considerados imitables (tanto nacionales como extranjeros), y a quienes proveyeron de un discurso legitimador de sus obras y prácticas.

En un periodo en el cual el rol del artista (y del intelectual) se consideraba como inseparable de su “compromiso” político, las formaciones culturales mencionadas sostuvieron la autonomía de la obra cinematográfica sin dejar de señalar su vinculación con los debates y tensiones que atravesaban la época, desde una perspectiva influenciada por modelos cinematográficos y editoriales europeos, pero marcadamente latinoamericana y tercermundista.

Los sesenta y la modernización cultural

Mientras las producciones cinematográficas industriales se afianzaban durante el período peronista,² escritores, intelectuales y cinéfilos se reunían en incipientes cineclubes que serían el caldo de cultivo de una nueva generación de cineastas y críticos atenta al surgimiento de los llamados “cines periféricos”, provenientes de países ubicados en los márgenes de la hegemonía cinematográfica mundial que haría eclosión en las décadas siguientes.

En los cincuenta y sesenta, siguiendo una tendencia iniciada en Francia por la revista *Cahiers du Cinéma*, una nueva generación de cineastas y críticos argentinos se abocó a la realización y análisis del cine desde la llamada “política de los autores”. Los films adquirieron el estatuto de obras de arte a partir de las cuales era posible la reflexión crítica y la articulación de los debates propios de una época signada por tensiones políticas en la Argentina y el mundo. Fue en este momento que el rol del crítico de cine como poseedor de saberes especializados que lo habilitan como analista, formador de opinión y orientador de un público afín, adquirió su especificidad.

En el editorial de su primer número, publicado en abril de 1951, *Cahiers du Cinéma* llamaba a “no entregarse a una especie de neutralidad malevolente que tolere un cine mediocre, una crítica domesticada y un público embrutecido”. Desde sus páginas se encabezó la cruzada porque el cine fuera considerado un arte mayor, independiente de la literatura, en la madurez y plenitud de sus recursos. Esta revista definió una “política de los autores” creada por un cuerpo de jóvenes críticos que luego serían los realizadores que renovarían el cine francés de la década de los sesenta.³ El concepto de “autor” implicaba que el cineasta debía ser considerado como autor de sus obras aunque el cine fuera un trabajo de equipo; así, la autoría se definía por la puesta en escena, la mirada del realizador. El concepto de “política” aludía al análisis y defensa apasionada de los films de quienes eran considerados auténticos autores (Santos Fontenla, 1974). Aunque fue tildada de elitista, esta revista provocó la aparición o radicalización de muchas publicaciones y marcó un punto fundacional en la historia de la crítica cinematográfica.

En un artículo en el cual la revista especializada *El Amante* recordaba y reconocía a *Cahiers du Cinéma* como un antecedente de su propia práctica, uno de los editores, Eduardo “Quintín” Antín, la caracterizaba de la siguiente manera:

En lugar de la medianía bienpensante que otorga a los films un valor que depende de su pretensión artística, de su adecuación a una jerarquía cultural y de un criterio de valoración extraído de otras artes, las mejores críticas de *Cahiers* crearán nuevos valores, descubrirán la especificidad fuera del alcance de los prejuicios del gusto medio y de la racionalidad de tono academizante. Subvertirán la jerarquía tradicional en la que la cultura daba cuenta del cine para intentar que el cine diera cuenta de la cultura y un género tan poco jerarquizado como la crítica de cine se convirtiera en una posibilidad de reflexión

2. La década de los cuarenta ha sido señalada por algunos autores como el momento de mayor producción de la industria cultural en el país (Rivera, 1998; Varela, 2005).

Me refiero al movimiento conocido como Nouvelle Vague, cuyos principales exponentes fueron Francois Truffaut, Jean Luc Godard, Claude Chabrol y Jacques Rivette, entre otros. Todos ellos integraron el staff de *Cahiers du Cinéma*.

4. Gente de Cine circuló entre 1951 y 1957. Era editada por el cineclub homónimo.

5. Tiempo de Cine, editada por el Cine Club Núcleo, circuló regularmente desde 1960 hasta 1964, año durante el cual sólo vio la luz el número correspondiente a marzo-abril. El siguiente número demoró su salida un año hasta el mismo mes de 1965. Esa primavera la revista lanzó, con algunos cambios en el diseño general, Tiempo de Cine Nueva Serie, proponiéndose salir regularmente cuatro veces al año. Pero esto no fue posible, ya que el número siguiente apareció recién en agosto-septiembre de 1968 y fue el último.

6. Diversas aproximaciones a estos fenómenos pueden encontrarse en Feldman (1990), Broitman y Samela (1993a), Félix-Didier (2003), Kriger (2003, 2012) y Eseverri (2007, 2011).

sobre el mundo. Ese espacio abierto por jóvenes de poco más de 20 años, se mantuvo hasta mediados de la década siguiente, en la que sería paulatinamente ocupado por el saber académico de las ciencias sociales y una creciente politización. (Antín, 1992)

Siguiendo esta línea, en Argentina las miradas pasaron de Hollywood al cine europeo y sus nuevas escuelas: el neorrealismo italiano, la nueva ola francesa, el nuevo cine inglés y el surgimiento de interesantes directores en Suecia, Alemania, los países del este o en Asia. También los cines del llamado tercer mundo fueron observados con atención en un contexto de época en el cual los procesos de descolonización se multiplicaban. En este proceso, fue clave el movimiento cineclubista, que generó un núcleo de espectadores/lectores ávidos de información sobre las nuevas películas que se exhibían por fuera del circuito tradicional. Así, se consolidó un público de cinéfilos e intelectuales que debatían en un lenguaje especializado, poco accesible para sectores más amplios, y que despreciaba el cine nacional “de estudio” por estar orientado meramente al entretenimiento. También debe destacarse que la televisión (que comenzaba a ganar masividad en los sesenta a partir de la aparición de los canales privados y su instalación en el espacio hogareño) colaboró en recolocar a la obra cinematográfica en el campo del arte, en oposición al entretenimiento doméstico.

Este momento de efervescencia intelectual en torno al cine como arte y expresión de su época estuvo protagonizado por los grupos cineclubistas y la llamada “Generación del 60” de nuevos directores. Con la influencia de revistas europeas, como la mencionada *Cahiers du Cinéma* o *Sight and Sound*, estos grupos iniciaron publicaciones con mayor o menor suerte y comenzaron a intentar una aproximación teórica al cine a partir de la aparición de una nueva generación de directores y el desarrollo de diversas escuelas cinematográficas. Las revistas surgidas al calor de la renovada cinefilia, como *Gente de Cine*⁴ y *Tiempo de Cine*,⁵ desarrollaron por primera vez una crítica sistemática y teórica.⁶

Como lo ha estudiado Pierre Bourdieu, el campo cultural se rige por instancias específicas de selección y consagración propias que pueden dotar de legitimidad a los distintos actores de un campo determinado. Esta autonomía (siempre relativa y en diálogo con los otros campos existentes en el espacio social) es la condición para la aparición de artistas e intelectuales autónomos y para la construcción del concepto de “proyecto creador”, que no se somete a restricciones ni exigencias externas (Bourdieu, [1966] 2003). Bourdieu señala que la ambición de la autonomía supone un doble movimiento por parte del artista: alejamiento del público y acercamiento al crítico. En este sentido, el crítico se coloca incondicionalmente al servicio del artista y se postula como un intérprete del texto cuyas intenciones trata de descifrar. La objetivación que realiza la crítica está predispuesta a desempeñar un papel específico en la definición y la evolución del proyecto creador; asimismo, forma parte de la construcción del sentido público, tanto de la obra como de la figura del autor. Así, lo inscribe en un sistema de relaciones sociales con el conjunto de integrantes del campo en un momento dado, que fungen de intermediarios entre el artista y el público por un lado, y entre el artista y el mercado, por el otro.

En este sentido, se puede considerar a cineclubistas y críticos de cine como miembros activos del campo cinematográfico de los sesenta, dado que se apoyan en cierto “saber” para funcionar como “agentes” de circulación de valores culturales y artísticos. En el proceso por el cual el conjunto formado por cineclubes, los cineastas y el movimiento de cortometrajistas implementó una estrategia de subversión o de “herejía” con respecto a las modalidades con que dicho campo funcionaba bajo el sistema de los grandes estudios, los cineclubes y las revistas especializadas jugaron un rol fundamental en tanto elementos de legitimación y consagración de posiciones emergentes. Siguiendo esta línea, se puede trazar cierto paralelismo con el rol que le otorga Bourdieu al crítico literario —que apoya a escritores de vanguardia e intenta generar un puente entre su obra y un público que contribuye a construir— y el crítico de cine, que trabaja activamente para dar a conocer los “nuevos cines” que irrumpían en el campo cinematográfico de la época, así como para ampliar su circulación y comprensión entre los espectadores.

Todo este movimiento se daba paralelamente y como parte integrante de un período atravesado por importantes tensiones políticas, tanto en Argentina como en el mundo, que reclamaban

definiciones por parte de los artistas, críticos e intelectuales: años de rápida modernización y grandes expectativas revolucionarias, signados por la modernización cultural, la consolidación de un nuevo público para los productos artísticos y el surgimiento de nuevas condiciones de mercado y consumo, tal como lo plantea Gilman ([2003] 2012: 14). Para la autora, la noción de época alude a un campo de posibilidad de existencia de un sistema de creencias, circulación de discursos e intervenciones; en este marco, la revista político-cultural se considera un soporte imprescindible para la difusión amplia de la palabra pública con la polémica como discurso constituyente ([2003] 2012: 22).

Si bien Gilman estudia la importancia de este tipo de publicaciones en relación con el campo literario, se puede considerar su aplicación a las revistas del campo cinematográfico, que no sólo se proponían acompañar la renovación estética de los procedimientos de construcción del discurso fílmico, sino que acompañaban el apoyo a los nuevos realizadores y a los cines marginales con encendidas tomas de posición en las notas editoriales; en estas últimas, se cuestionaban permanentemente las políticas estatales para el sector, que apuntaban a favorecer a las empresas integrantes de la rama industrial del cine local.

Todo empezó en un cine... club

La concepción del crítico cinematográfico como sujeto especializado y poseedor de saberes culturales globales que le permiten acceder al fenómeno fílmico como realización cultural se consolidó en la Argentina con la llegada de la década de los sesenta. La movilidad cultural de esa época, junto con la vitalidad de los movimientos y grupos juveniles, produjo, entre muchas otras cosas, la pasión por el cine como instrumento de experimentación, expresión y, más tarde, liberación. La crítica cinematográfica era también política y cultural. El interés por los nuevos cines europeos o provenientes de lugares lejanos, la predilección por lo independiente, el rechazo a lo comercial y a los productos de entretenimiento, recorrían las salas de los cineclubes y las páginas de los emprendimientos editoriales de entonces. En esos espacios se delineó la figura del crítico cinematográfico como aquel portador de saberes específicos que lo posicionaban en el campo de la crítica de arte y el periodismo cultural; de esta forma, se delineó un lugar diferenciado al del cronista de espectáculos, que se había consolidado en la prensa masiva y especializada desde los años treinta.

Si bien tenían una rica historia previa, los cineclubes se popularizaron en la década de los cincuenta. Además de proyecciones y debates, estos espacios realizaron algunas de las más completas revistas de cine que se recuerden en la historia de las publicaciones nacionales, desde las cuales se propuso un nuevo modo “crítico” de ver películas. Por el tono, los temas y el contrato de lectura que establecieron con sus lectores, estas revistas se diferenciaron de otras que se habían ocupado del cine en la Argentina. Hasta los años cincuenta, esas publicaciones se habían dividido entre las que se dirigían a un público general y las que dedicaban sus páginas a los exhibidores; durante los años de esplendor de la industria cinematográfica nacional, la producción argentina se exportaba con éxito al mercado latinoamericano y sus figuras eran estrellas internacionales. Surgieron, entonces, una gran cantidad de revistas dedicadas al “*star system*” local que mantendrían contacto con un público masivo y se ocuparían de estrellas locales y extranjeras, así como de todo tipo de espectáculos.⁷

7. Las especificidades de los distintos tipos de publicaciones especializadas se pueden consultar en Broitman-Samela (1993a), Kriger (2003, 2012) y Félix-Dier (2003).

Durante la Segunda Guerra Mundial, los Estados Unidos subsidiaron la producción cinematográfica de México, su aliado en el conflicto. Los grandes estudios argentinos sufrieron la escasez de película virgen pese a la protección que el Estado brindaba a la actividad. Muchas de las grandes empresas cinematográficas desaparecieron y algunos de los actores y actrices más populares emigraron por causas económicas y, también, por dificultades políticas con el gobierno peronista. El debilitamiento del sistema industrial permitió el surgimiento de un nuevo tipo de cine. Durante los años cincuenta, los cineclubes se habían convertido en un espacio muy frecuentado por intelectuales y artistas; la gran mayoría de los nuevos cineastas provenía del ambiente cineclubístico. También allí se empezó a gestar la figura del cinéfilo, que se diferenciaba tanto de los directores y técnicos tradicionales, ligados a las pautas de la profesión y del oficio,

como del público masivo, consumidor del cine-espectáculo. Este tipo de experiencia agregaba a la fruición cinematográfica “espontánea” o “inocente” un registro más ligado a cierto espíritu coleccionista (en cuanto a la obtención de datos o la búsqueda de copias fílmicas difíciles de obtener) que a la sistematización y el rigor académicos (Fernández Irusta, 1997).

La actividad de los cineclubes significó la posibilidad de conocer las principales obras que se estaban realizando en todo el mundo; de esta forma, fue posible eludir la tiranía de los circuitos tradicionales de exhibición y se potenció en los futuros realizadores un examen crítico del lenguaje cinematográfico, tal como se recordaba no sin nostalgia a principios de los años ochenta:

Desde las épocas remotas de *Gente de cine* o la fervorosa y sesentista *Tiempo de Cine*, las revistas cinematográficas han cambiado sensiblemente de función. Si en aquellas épocas funcionaban a la vez como medio de reflexión y como expresión de ciertas corrientes cinematográficas en boga, en la actualidad el desamparo de la industria cinematográfica nacional y su dispersión las han alejado de tales misiones. (Anonymous, 1983: 77-78)

Gente de Cine

El movimiento cineclubista generó un núcleo de espectadores/lectores ávidos de información sobre las nuevas películas que se exhibían por fuera del circuito tradicional. Según relata Simón Feldman (1990), protagonista de aquella época, el primer cineclub en nuestro país fue el Cine Club Argentino, fundado en 1932. Luego, en 1941, se creó la sala de cine Arte, dedicada a programar ciclos, y en 1942 Rolando Fustiñana (Roland) fundó Gente de Cine, que durante muchos años desarrolló una intensa actividad; en ese espacio se organizó, entre otras cosas, el primer curso de realización cinematográfica en 1950. La apertura de Gente de Cine significó la creación de un cineclub en sentido estricto. A diferencia de la experiencia del cine Arte, en la nueva formación regía el sistema de inscripción de socios; éstos, mediante el abono de una cuota mensual, podían asistir libremente a cualquiera de las funciones del club. Gente de Cine funcionaba en el cine Biarritz en trasnoche, de forma tal que inauguró un horario que no existía en las salas porteñas. Su fundador, Roland, señalaba así su importancia:

Gente de cine se convirtió en uno de los centros de Buenos Aires donde “había que estar”. Así se hicieron conspicuas las trasnoches de los sábados del cine Biarritz, las trasnoches de los “notables”. Alguien dijo que por allí pasó toda la gente importante... los que formaban al ambiente literario y cultural de los años cincuenta. (Feldman, 1990: 15)

Fue precisamente el grupo de Gente de Cine quien publicó la revista homónima, de la cual editó 44 números desde 1951 hasta 1957. El equipo de redacción estaba conformado por Rolando Fustiñana (Roland), Oscar Burone, Nicolás Mancera, Alejandro Saderman y Víctor Iturralde. La preocupación central de la revista fue complementar la tarea formadora que procuraba realizar el cineclub. En sus páginas se hacían comentarios bibliográficos, reseñas históricas y traducciones de teóricos como Kraeuer o George Sadoul, o de realizadores como el documentalista John Grierson y el director Orson Welles. También se ofrecía cierta aproximación a una teoría del cine a través de artículos sobre la relación entre cine y pintura, palabra e imagen, teoría del movimiento o teoría del color. La revista organizaba cursos de realización cinematográfica (entre los docentes se encontraba Leopoldo Torre Nilsson, quien también escribía para la publicación) y, en 1950, convocó a un concurso de guiones cuyo primer premio fue otorgado al escritor Haroldo Conti. Además, se promocionaban los servicios de la biblioteca del cineclub, que disponía de un salón de lectura en el primer piso de una de las salas en las que se realizaban las funciones (Fernández Irusta, 1997).

Puede pensarse que, durante los años cincuenta, los cineclubes tuvieron una función similar a la que Silvia Sigal (1991) adjudica al teatro independiente y a los grupos de estudio “parauniversitarios”: fueron núcleos de circulación y modernización cultural que planteaban una alternativa al fuerte dirigismo estatal en las políticas culturales del peronismo, aunque los criterios de los programas cineclubísticos no eran sistemáticos o “académicos”, ni pueden pensarse en términos de adscripciones políticas. Como lo ha señalado Salvador Sammaritano, la curiosidad

y la pasión por el descubrimiento de “joyas” olvidadas de la historia cinematográfica eran los orientadores de la selección fílmica, sin atender a ideologías ni a censuras previas (Broitman y Samela, 1993b).⁸ La clausura de las salas era una amenaza frecuente, así como las sospechas ante unos centros de reunión con un estilo excesivamente “libertario” para la época.

Además de la actividad cineclubística y de la publicación de la revista, *Gente de cine* encaró la búsqueda y recopilación de películas con el fin de crear una cinemateca. Con el tiempo, esta actividad se hizo más importante y dio origen a la Cinemateca Argentina, dirigida por Guillermo Fernández Jurado. Víctor Iturralde, quien luego formaría parte del proyecto de *Tiempo de Cine*, recordaba así su experiencia en *Gente de cine*:

Las reuniones eran en la casa de Roland, que fue el que nos aglutinó a todos, y eran muy divertidas porque había reunido gente muy dispersa. Planeábamos hacer un artículo sobre tal tema, juntábamos traducciones, leíamos material. Era una tarea múltiple, que abarcaba muchos aspectos. Queríamos decir, expresar, volcar muchas cosas. (Broitman y Samela, 1993c)

Cineclub: universidad y divulgación

A partir de 1952, se formaron varios cineclubes en el interior del país, en lugares como La Plata, Santa Fe, Rosario, Mendoza, Córdoba, Bahía Blanca y Mar del Plata. La fuerza del movimiento cineclubista de esa época llevó a la creación de la Federación Argentina de Cineclubes, que tomó estado legal el 17 de junio de 1955. En Córdoba, por ejemplo, la carrera de cine en la Universidad Nacional de Córdoba nació, en gran parte, como consecuencia de la actividad cineclubística, según cuenta uno de sus impulsores, Oscar Moreschi (Ramírez Llorens, 2013). Actividad, por otra parte, que ya era intensa en los años previos a la institucionalización de los estudios sobre cine. Dice Moreschi:

En 1959, en Córdoba, el furor de los adictos al cine, digamos, de culto, era el cine del sueco Ingmar Bergman. Había entonces un cineclub que daba funciones los domingos a la mañana, que se llamaba Círculo de Cine y era conducido por un grupo de gente vinculada al arte y a la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional (...). Fue así que me inicié en el cineclubismo sintiéndome partícipe de un cambio en la mirada del cine. (...) Se armaban ciclos para hacer conocer trayectorias completas por país, temática o autor, porque esas obras, consideradas como películas malditas, no tenían cabida en las programaciones de los cines comerciales. Eso ocurría entre 1958 y 1960 (...). En esa época comenzaba a funcionar el Cineclub 1918, bautizado así por el año en que se produjo la Reforma Universitaria. Ese cineclub pertenecía a la FUC y pretendía cumplir un rol de divulgador del cine de calidad artística dentro de la vida universitaria. (Ramírez Llorens, 2013)

Este cineclub organizaba ciclos que se correspondían con diversas etapas de la historia de la cinematografía (directores, países, ejes temáticos); las proyecciones eran acompañadas por material bibliográfico elaborado con material de revistas especializadas editadas por otras instituciones similares. Esta actividad tuvo su continuidad en el cineclub Sombras, que inició sus funciones en octubre de 1963 con el estreno de la película hindú *Pather Panchali*, de Satyajit Ray (1955), en la sala del Cine Lux de la Sociedad Española de Socorros Mutuos. Los organizadores de este cineclub —que también editó una revista y tuvo un programa de radio— fueron clave en la creación del Departamento de Cine de la universidad en 1964 (Ramírez Llorens, 2013).

Cine Club Núcleo

El Cine Club Núcleo fue creado en 1954, cuando Salvador Sammaritano tenía 24 años. Con el paso del tiempo, Núcleo se convirtió en una entidad muy numerosa. Para reconstruir los objetivos que guiaron a sus fundadores, tomaremos como base dos entrevistas realizadas a Salvador Sammaritano y Víctor Iturralde, en las que se explica cómo se gestó esa experiencia.⁹ “Eramos de Colegiales, ni soñábamos con que se iba a convertir en esto. Muchas veces querés hacer una gran entidad y no te sale. Cuando la hacés por hacer, te enganchás y es medio milagroso”, recordaba Sammaritano. “Núcleo empezó como una tontería —contaba, a su vez, Víctor Iturralde—.

8. Sammaritano recuerda la frecuente “desorientación” sufrida por censores o grupos de derecha: no se podía entender que personas que organizaban una función para ver *El acoirazado Potemkin*, de Eisenstein, fueran las mismas que luego proyectaban un ciclo de documentales nazis: “Creían que éramos todos comunistas y que hacíamos esas cosas para despistar”. (Broitman y Samela, 1993b).

9. Como se ha indicado anteriormente, todos los testimonios de Sammaritano e Iturralde que se citarán en adelante provienen

de Broitman y Samela, 1993b y 1993c respectivamente.

Sammaritano era estudiante de Derecho y hacían festivales en los que había baile y después películas en el Centro de Estudiantes. Cuando se enfatizó el aspecto del cine por sobre el del baile, empezó la difícil tarea de conseguir locales que pudieran ser cines”.

Luego de recorrer distintos lugares, Núcleo se instaló en el cine Lorraine, la sala donde había funcionado el cine Arte. En ese momento, según advierte Sammaritano:

...la juventud descubrió el cine. Existía un fervor militante por este arte. Los muchachos empezaron a querer filmar, pero muchos no querían ver cine, lo cual es un error. Si vas a hacer películas es mejor que veas algunas películas viejas porque si no vas a estar inventando la bicicleta todos los días”. (Broitman y Samela, 1993b)

Por su parte, Iturralde recuerda de este modo el momento en que nació la nueva revista:

Gente de Cine ya había desaparecido. Existía el Instituto Di Tella, una experiencia vital y hermosa que nos permitió vincularnos con mucha gente extranjera, lo que en ese momento no era tan fácil. Sammaritano era muy hábil y surgió urgentemente la necesidad de hacer una revista y salió *Tiempo de Cine*. (Broitman y Samela, 1993c)

Sigue el relato de Sammaritano:

Cuando tuvimos unos pesos hicimos la revista con las ganancias del cineclub. Costaba muy cara y me largué a diagramar yo, copiándome de revistas extranjeras. Nos fascinaban las revistas europeas: *Sight and sound*, inclusive *Cahiers du Cinéma*, aunque no compartíamos su filosofía en cuanto a la teoría del autor, que era arbitraria. Unos eran buenos y otros malos; todos los films de uno y todos los de otro. Te sacás una ficha negra y sonaste. Era irracional. (Broitman y Samela, 1993b)

¿Cuál era la concepción de la crítica cinematográfica y cultural que enarbolaban como propia? Afirmaba Sammaritano:

Nosotros estábamos por una crítica que respondía a los gustos europeos, que eran nuestros gustos también, pero respetábamos otras ideas. Edgardo Cozarinsky y Alberto Tavia, publicaban cosas que, aunque no nos gustaban, estaban bien fundamentadas. Publicábamos todo: en la unidad habíamos encontrado una diversidad”. (Broitman y Samela, 1993b)

También definía de este modo el vínculo con los realizadores de su generación, a quienes llamaba, cariñosamente, “los muchachos del 60”:

Así como hubo una generación, la de Torre Nilsson y Ayala, que se formó en *Gente de cine*, la del 60 se formó en *Núcleo*. En ese momento había una interna entre el viejo y el nuevo cine; una lucha por el reconocimiento de lo novedoso. El estado del cine en ese entonces era como la televisión ahora: militantemente anticultural. Los muchachos del 60 tuvieron que luchar contra tantas cosas -la censura, la exhibición- que a veces se olvidaban de que estaban haciendo una película. A pesar del apoyo incondicional de la crítica, corrieron la suerte de los pioneros, de los que van al frente. (Broitman y Samela, 1993b)

Se puede estimar que el público de los cineclubes estaba integrado mayoritariamente por jóvenes con inquietudes intelectuales, pero es probable que en Núcleo hubiera un promedio más alto de socios interesados en la realización cinematográfica, no sólo en el cine como una expresión cultural más. Para estos nuevos realizadores, los cineclubes fueron, entonces, espacios de encuentro y formación, si no en lo estrictamente técnico, sí en la estética y la historia del cine.

Era Tiempo de Cine

Tiempo de Cine, la revista editada por el *Cine Club Núcleo*, circuló entre 1960 y 1968, aunque no en forma constante.¹⁰ Desde sus páginas, se definió claramente al cine como un arte y se acompañó el desarrollo de los directores independientes y de las nuevas promesas del cine nacional. Se trataba de un proyecto cultural y editorial que se desarrolló durante una década efervescente: por sus páginas circularon, junto a películas y cineastas, las figuras del intelectual, el crítico, el autor y el militante, símbolos de una época.

10. Para ver los detalles de circulación de esta revista, cfr. nota 5 de este artículo.

Sammaritano, integrante del grupo editor de *Tiempo de Cine*, definía a un buen crítico como “aquél que sabe de historia del cine, concurre a los ciclos de revisión, conoce historia del teatro, apreciación musical, historia social y literatura. De esta manera puede apreciar las fuentes de las que provienen las películas”. Así, diferenciaba al crítico del comentarista que dice “me gustó o no me gustó”. Y agregaba: “Las revistas de cine tienen que ser para aprender. Yo leo para aprender. Hay quienes están orgullosos de su ignorancia”.

Tiempo de Cine llegó a tener una tirada de 5000 ejemplares, más que algunas revistas europeas contemporáneas y que muchos intentos posteriores de publicaciones especializadas. El Consejo Directivo estaba conformado inicialmente por José Agustín Mahieu, Salvador Sammaritano, Héctor V. Vena y Víctor Iturralde. Por las páginas de *Tiempo de Cine* pasaron gran número de colaboradores, dado que en cada edición se agregaban nuevos nombres. La cantidad de personas que firmaron sus opiniones en sus páginas habla de la existencia de un espacio abierto para la incorporación de nuevos integrantes y de un terreno fértil para el desarrollo de debates y polémicas en torno a todos los aspectos que rodean al fenómeno cinematográfico. Dentro de los que podemos señalar como permanentes, se encuentra el que fue el primer cuerpo crítico estable: Carlos Burone, Edgardo Cozarinsky y Mabel Itzcovich.

La revista contaba, también, con un nutrido cuerpo de corresponsales en el exterior, quienes aparecían firmando sus notas como “Cartas” desde su lugar de origen o residencia. La producción latinoamericana, el cine independiente de los Estados Unidos, las nuevas cinematografías que surgían en ese momento en Polonia o la Unión Soviética, y la renovación de los circuitos tradicionales del cine mundial, como el de Italia, Francia, Alemania y España: todo eso estaba en las páginas blancas y negras de *Tiempo de Cine*. Las notas, siempre firmadas, recorrían filmografías, criticaban géneros y debatían temas tales como cuestiones estéticas, políticas cinematográficas y fenómenos, como la aparición de la televisión. La crítica tuvo por objeto revisar autores y obras, contextualizarlas dentro de la historia del cine y reconocer las variantes e invariantes de los géneros.

Una de sus preocupaciones esenciales fue el desarrollo de un cine nacional independiente hecho por nuevos y jóvenes realizadores. El cine debía ser consciente de su responsabilidad artística y humana, y comprometerse a decir verdades en un lenguaje nuevo para reflejar polémicamente los problemas del país. En *Tiempo de cine* siempre se apoyó a los films de los directores de la “Generación del 60”,¹¹ al punto de convertirse en las únicas películas nacionales que tenían cabida en sus páginas.

11. Sobre el aporte de la producción cinematográfica de la “Generación del 60” existe abundante bibliografía: Feldman (1990), Castagna (1992) y Félix-Didier (2003), entre otros.

El hecho de que la revista se pensara a sí misma como un espacio formativo complementario de la visión de los films en el cineclub quedó plasmado en sus secciones editoriales, en las cuales convivían la erudición, el debate y el análisis. A lo largo de la historia de la publicación, aparecieron varias secciones que siempre estuvieron conceptualmente presentes. La crítica, claro, tuvo un lugar destacado; pero además, mientras mantuvo la regularidad de sus apariciones, la revista organizó encuestas anuales entre sus propios redactores, especialistas de otros medios y directores argentinos para determinar cuáles eran las mejores películas estrenadas durante el año anterior, tanto nacionales como extranjeras. Esto permitía expresar una opinión alternativa en relación con los premios que otorgaba el Instituto de Cine y, asimismo, demuestra cuáles eran los films considerados valiosos: era clara la preferencia por el cine europeo, la atención hacia las filmografías provenientes de países sin tradición productora y el entusiasmo militante

en la defensa de la nueva generación de directores argentinos que seguían los pasos de los “maestros” europeos.

12. Por ejemplo, en el N° 1 de la revista, la foto de tapa y la nota central de Agustín Mahieu correspondían a *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959), de la cual se publicó el guión completo junto con una nota sobre su banda sonora. A partir del N° 2 se publicó el guión completo de *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960) en tres partes. También en el segundo número se incluyó una secuencia del guión de la película argentina *Shunko* (Lautaro Murúa, 1960).

Otra sección con gran despliegue era la denominada “Notas, ensayos y entrevistas”, que incluía coberturas de los films de reciente estreno considerados de gran importancia. Estas notas abarcaban la filmografía y características del director quien, en ocasiones, era entrevistado por los corresponsales en el exterior. También solían incluirse guiones completos —o partes de ellos— de las películas comentadas.¹² En esta sección, aparecían además los informes sobre los “nuevos cines” nacionales que llamaban la atención del mundo cinéfilo en ese momento. Tales fueron los casos de las cinematografías sueca, china, polaca, checa y de distintos países latinoamericanos; las nuevas películas de países como Brasil, Chile, Uruguay y Cuba eran revisadas en busca de claves para la producción independiente de calidad.

Otro tema central fueron las nuevas corrientes dentro de las cinematografías tradicionales, como el cine italiano de posguerra, la *nouvelle vague* francesa, los nuevos directores españoles y el surgimiento de un cine independiente en Inglaterra o los Estados Unidos. La preferencia apuntaba siempre a lo “no industrial”, a lo que trascendía el rótulo de “entretenimiento”, fantasma conjurado por aquel entonces. La revisión de la obra de grandes autores era una de las ocupaciones predilectas de los redactores de *Tiempo de Cine*: Torre Nilsson, Antonioni, Bresson, Truffaut, Bergman, Buñuel, Von Sternberg, Fellini, Minnelli, Griffith, Demy, por nombrar solo algunos, merecieron su atención. Había, además, un espacio para el cortometraje, la animación y el cine experimental.

También se debe remarcar el interés de la revista por ofrecer ficheros o recopilaciones que excedieran la mera enumeración de datos técnicos. La “Historia del cine en 120 films”, que comenzó en el N° 8 a cargo del francés Marcel Martín, dedicaba un recuadro al comentario de uno o dos films principales por año, desde los inicios de la cinematografía hasta 1952, cuando dejó de publicarse. Además del gusto cinéfilo de la época, era considerada causa de inclusión en la lista el haber renovado de algún modo los medios expresivos del cine o desarrollado nuevos géneros narrativos.

Una sección que se mantuvo estable desde el primer número fue el “Fichero de estrenos”, a cargo del “filmólogo” Héctor Vena, detallista y obsesivo, que pertenecía a una red mundial dedicada al archivo cinematográfico. Se trataba de un cuadernillo que presentaba la ficha técnica completa de cada película estrenada o repuesta en los cines de Buenos Aires. El “Biógrafo”, otra creación de Vena, era una sección dedicada a la recopilación de fragmentos de antiguas revistas de cine, básicamente *Exelsior*, donde se relataban datos curiosos y de color acerca de las salas cinematográficas y los estrenos de aquellas épocas. También tenían un lugar destacado los festivales internacionales de cine, cubiertos por los corresponsales que la revista tenía en el exterior. Punta del Este, Cannes (en una ocasión cubierto por Torre Nilsson), Venecia, Sestri Levante, Canadá, Karlovy Vary, Cine Independiente Latinoamericano, Río de Janeiro y San Sebastián fueron observados con atención e interés hacia los nuevos valores que allí surgían.

Un párrafo aparte merece el seguimiento minucioso que la revista hizo de las distintas ediciones del Festival de Mar del Plata, ya que eran ocasiones para revisar el panorama del nuevo cine nacional y comprobar la repercusión que estos films tenían en la crítica internacional. Era también la oportunidad de obtener entrevistas con las principales figuras de la industria cinematográfica mundial.

En el N° 9, comenzó a publicarse el “Diccionario de la nueva generación de realizadores argentinos”, escrito por Salvador Sammaritano. En la presentación de su trabajo, este autor decía: “esperamos que tenga más utilidad que una simple enumeración, aunque en ciertos momentos es útil recapitular y repasar las fuerzas con que se cuenta”. Esta colección se presentó bajo la invocación de cuatro realizadores que encarnaban, según el criterio del crítico, el “espíritu de autenticidad que preside o debería presidir la obra de los nuevos cineastas argentinos: José A. Ferreyra y Leopoldo Torres Ríos —los pioneros—; Fernando Ayala y Leopoldo Torre Nilsson —

creadores en su plenitud que funcionan como padres inmediatos de esta nueva generación—”. Más adelante, desde el Nº 16 hasta el último, Jorge Miguel Couselo comenzó la sección “Fichas sueltas para un diccionario del cine argentino”, que se extendía hacia los inicios de la actividad cinematográfica nacional y abarcaba no sólo a los directores, sino también a todos aquellos que hubieran jugado algún papel de importancia en la constitución de esta industria.

Ya en el primer número, había aparecido un trabajo sobre cine argentino en el que se exhibía la preocupación por el surgimiento de una nueva generación de cineastas nacionales. La situación de la cinematografía vernácula sería una preocupación constante de la revista: José Antonio Martínez Suárez, Fernando Ayala, Lautaro Murúa y Manuel Antín, entre otros directores de la “Generación del 60”, merecerían reportajes, notas extensas y análisis que los pondrían en pie de igualdad con los grandes nombres del cine mundial. La encendida defensa que practicaba la revista de este grupo, frente a las calificaciones desfavorables del Instituto Nacional de Cine (INC), los problemas con la censura y los exhibidores, y la distribución de créditos para realización, la colocan en el lugar de ferviente promotora de un impulso renovador que tuvo igual duración que la propia publicación, para caer sumergido, más tarde, en las crisis políticas y económicas recurrentes que enfrentó el país en esos años.

Consideraciones finales

En este breve recorrido por la historia de algunos de los principales cineclubes que ocuparon un lugar destacado en la escena cultural de los años cincuenta y sesenta, se puede observar cómo la proyección de films no comerciales, así como los debates y reflexiones que suscitaban, junto con el acompañamiento y soporte de las publicaciones especializadas editadas por los mismos cineclubes, formaron una parte significativa de la constitución de los saberes que van a estar en la base de la renovación cinematográfica planteada por las nuevas generaciones de directores que se inscriben en el “cine de autor”. Se puede arriesgar la hipótesis de que, en gran medida, es a partir de la recepción en clave cinéfila que se sentaron las bases de la sistematización de la enseñanza teórica del cine en la Argentina, que fue tomando cuerpo en las carreras universitarias que comenzaron a forjarse en aquellos años.

Adicionalmente, la consolidación de la crítica de cine durante los años sesenta —como una de las variantes de la crítica de arte— les otorgó, a quienes se dedicaron a crear y sostener cineclubes y revistas, un estatus que los habilitaba para la intervención pública en los debates de una época signada por la modernización y la efervescencia político-cultural. Así, resulta interesante señalar que la escritura sobre cine y la discusión a propósito de películas fueron lugares propicios para debatir sobre el rol del arte y la (in)comprensión de ciertos sectores intelectuales sobre la cultura popular. La relación del crítico cinematográfico con los distintos sectores de la industria, por un lado, y con el público, por el otro, atraviesa diversas tensiones en función de las características del que escribe, pero también del medio en el cual publica y los lectores a los cuales está dirigido.

El golpe de Estado de 1966 supuso un ataque frontal a los sectores progresistas y marca los límites del período analizado. Con la agudización de la situación política y la radicalización de los intelectuales, surgirá una nueva manera de caracterizar el rol del cine y de la crítica, que pasarán a entenderse como “militantes”. Como clara expresión de esto, *Tiempo de Cine*, la publicación especializada más significativa de la época, dejará de salir definitivamente en 1968, después de un par de años de apariciones irregulares. Un ciclo había terminado. Pero las formas de ver, debatir, entender, hacer y enseñar el cine que se gestaron en los cineclubes dejaron una huella perdurable en varias generaciones de espectadores, críticos, cinéfilos, cineastas y universitarios.

BIBLIOGRAFÍA

- ANONYMOUS (1983). Cine Lecturas. *Cine Libre*, 77-78.
- ANTÍN, E. (1992). Esa otra revista de tapas amarillas. *El amante*, (7).
- AAVV (1960-1968). *Revista Tiempo de Cine* (1960-1968).
- AAVV (2012). Palabras sobre imágenes. La producción de los críticos cinematográficos en la Argentina. *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, (5).
- BOURDIEU, P. [1966] (2003). Campo intelectual y proyecto creador. Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto. Buenos Aires: Quadratta.
- BROITMAN, A. y SAMELA, G. (1993a). Del celuloide al papel. Las publicaciones cinéfilas en la Argentina. En González, H. y Rineso, E. (comp.). *Decorados, apuntes para una historia social del cine argentino*. Buenos Aires: Manuel Suárez.
- _____ (1993b). *Entrevista a Salvador Sammaritano* (manuscrito no publicado). Buenos Aires, Argentina.
- _____ (1993c). *Entrevista a Víctor Iturralde* (manuscrito no publicado). Buenos Aires, Argentina.
- CASTAGNA, G. J. (1992). La generación del 60: Paradojas de un mito. En Wolf, S. (comp.). *Cine argentino. La otra historia* (pp. 243-263). Buenos Aires: Ediciones Buena Letra.
- FELDMAN, S. (1990). *La generación del '60*. Buenos Aires: INC - Legasa.
- FÉLIX DIDIER, P. (2003). Introducción y La crítica. En Martín Peña, F. (comp.), *60-90 Generaciones, cine argentino independiente* (pp. 7-11 y 328-335). Buenos Aires: Museo Latinoamericano de Buenos Aires-Colección Constantini /Instituto Torcuato Di Tella /Revista Film.
- 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][2012]. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- KRIGER, C. (2003). *Páginas de Cine*. Buenos Aires: Archivo General de La Nación.
- _____ (2012). Introducción. Dossier "Palabras sobre imágenes. La producción de los críticos cinematográficos en la Argentina". *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, (5).
- RAMIREZ LLORENS, F. (2013). Un espacio interminable de intercambios culturales. Conversaciones con Oscar Moreschi sobre el cine en Córdoba en las décadas del 60 y el 70. *Red de Historia de los Medios*, Año 2(2). Recuperado el 27 de agosto de 2014, de: www.rehime.com.ar/escritos/entrevistas/entrevista_02_moreschi.php
- RIVERA, J. (1995) *El periodismo cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- SANTOS FONTENLA, C. (1974). Veinte años después. En *La política de los autores*. Madrid: Ayuso.

SIGAL, S. (1991). *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Punto Sur.

TERÁN, O. (1993). Nuestros años sesentas. *La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966*. Buenos Aires: El cielo por asalto.

WILLIAMS, R. W. (1977). *Marxismo y literatura*. Oxford: Ediciones Península.

Ana Broitman

Es Licenciada en Ciencias de la Comunicación y doctoranda de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Se desempeña como docente en las asignaturas Historia de los Medios (cátedra Dra. Mirta Varela) y Teoría de los Medios y la Cultura (cátedra Dra. Ana Longoni) de esa misma universidad. Su campo de investigación es la historia de las publicaciones especializadas y la crítica cinematográfica en Argentina.

Contacto: anabroitman@yahoo.com.ar