

## Raimundo Calcagno - El periodismo como vocación

por Carolina González Centeno\*

### Generación de pioneros



Desde su ingreso al diario *El Mundo* a comienzos de los años '30, Raimundo Calcagno (1906-1982) será reconocido simplemente como "Calki", seudónimo con el que rubricará cada una de sus notas. Asignado en un principio a la sección de crónicas turfísticas, alrededor de 1934 realiza sus primeras incursiones en el periodismo de espectáculos, como suplente durante los viajes de Miguel Paulino Tato, "Néstor". En 1936, debido al alejamiento definitivo de Tato, Calki pasa

al frente de la página de Cine de *El Mundo*, donde permanece, con una interrupción de cinco años a comienzos de 1950, hasta el cierre del matutino en 1967. A lo largo de su carrera en *El Mundo*, Calki también colabora intensamente en otros medios gráficos de gran popularidad, como las revistas *Caras y Caretas*, *Mundo Argentino*, *El Hogar*, *Patoruzú*, donde firma con el seudónimo "Dos Pesos", *Rico Tipo*, a la que ingresa a mediados de los '40 y, ya en los '60, *Platea* y *Cine 64-65*. En 1942, integra la comisión fundadora de la Asociación de Cronistas Cinematográficos. Su extensa trayectoria incluye

adaptaciones y guiones cinematográficos –*La suerte llama tres veces* (Luis Bayón Herrera, 1943); *La piel de Zapa* (Luis Bayón Herrera, 1943); *Apenas un delincuente* (Hugo Fregonese, 1949); *Con el sudor de tu frente* (Román Viñoly Barreto, 1950); *Intimidación de los parques* (Manuel Antín, 1965) –, y la publicación de los libros *Los monstruos sagrados de Hollywood*, de 1957 (reeditado en 1976), *El mundo era una fiesta*, de 1977 y los relatos “El límite” y “El Univac”.

Por la época en la que Calki ingresa al diario, *El Mundo* congregaba en su redacción a intelectuales y escritores de la talla de Roberto Arlt, Conrado Nalé Roxlo, Enrique González Tuñón y Amado Villar, entre otros. En su libro de memorias *El mundo era una fiesta*, Calki reconstruye el clima de la redacción del diario y confiesa su admiración hacia esas grandes figuras:

Cuando entré a trabajar en la redacción del diario El Mundo creí hallarme literalmente en el Olimpo, junto a dioses que admiraba desde lejos. (...) Para un muchacho que viene de un pueblo que ni siquiera es un pueblo y no alcanza a ser una ciudad, verse rodeado todas las tardes por esos dioses, era una fiesta. (...) ¿Qué hacía yo allí, escribiendo sobre caballos de carrera, al lado de esos monstruos? (Calcagno, 1977: 21; 25)

Lejos de un intelectual, Calki se percibía a sí mismo como un profesional del periodismo apasionado por el cine. Según contaba, comenzó en esa profesión por azar y por hambre. Y sólo llegó a la sección cinematográfica luego de ser cronista de turf, puesto que le aseguraba 140 pesos mensuales y pertenecer al diario *El Mundo*, que se vendía a 5 centavos.

El diario *El Mundo* representaba el nuevo periodismo, moderno y dinámico, destinado a las capas medias y populares.<sup>1</sup> Así lo expresan los

---

<sup>1</sup>Así describe Beatriz Sarlo al diario *El Mundo* en su libro *Una modernidad periférica*:

El Mundo quiere diferenciarse de los diarios de ‘señores’, los órganos escritos y leídos por la clase política y los sectores ilustrados. Proporciona un material configurado sobre la base de artículos breves, que pueden ser consumidos por entero durante los viajes al trabajo (...) El diario, por su formato tabloid, no exige la comodidad de la casa o del bufete. (...) en mayo de

slogans que pueden leerse en la parte superior de las páginas: “Diario moderno, cómodo y sintético”, “Diario que interesa a la mujer, al hogar y al niño”, “Diario independiente, serio y noticioso”, “Diario manuable e ilustrado como una revista”.

En un medio de estas características, el ejercicio de la crítica se ve afectado por lógicos condicionamientos que hacen a la extensión del texto o a la densidad del análisis. En efecto, se carece del espacio necesario para el ensayo teórico o estético, más acordes con una publicación especializada. En una entrevista realizada en el año 1974, Calki recuerda los consejos de Carlos Muzio Sáenz Peña, director de *El Mundo*, en los inicios de su carrera: "Hay que hacer síntesis en un diario tabloid. (...) Tiene que ir objetivamente a la película y comunicar al público de qué se trata". (Calistro, 1978: 371)

En la misma entrevista, en la cual afirma que llegó a escribir veinte críticas por semana, y cuatro tipos de comentarios distintos sobre una misma película, Calki describe el proceso de elaboración de sus textos de la siguiente manera:

(...) tenía que hacer [la crítica] inmediatamente después de ver la película; dos películas en el centro, por ejemplo; tomar el subterráneo, bajarme en la estación Río de Janeiro, sentarme a la máquina a las ocho y media y entregarla rápidamente a las nueve y media, plazo para entregar los originales. Mientras la veía, trataba de retener las cosas más importantes, incluso algún trocito del diálogo que fuera capital. En el subte (...) me aislaba de todo y ponía a funcionar la "maquinita". Pensaba todo, al llegar a la redacción, ya tenía un plan esbozado. Y ser sintético. Y ser objetivo. Primero, ubicar al lector; después decir algo y sacar una conclusión que fuera propia, si es buena o mala, pero explicar por qué (...) No

---

1928, El mundo entra a competir, a la mañana, por el público del vespertino *Crítica*, fundado en 1913 (...) Ritmo, rapidez, novedades insólitas, hechos policiales, miscelánea, secciones dedicadas al deporte, el cine, la mujer, la vida cotidiana, los niños, configuran las pautas y el formato del nuevo periodismo para sectores medios y populares. Periodismo dirigido, por lo demás, por profesionales y no por políticos: entre ellos, muchos de los intelectuales y escritores más importantes del período. (...) El crecimiento del primer año es ciertamente espectacular. En 1928 triplica el promedio de circulación diaria (de 40.000 a 127.000 ejemplares) (Sarlo, 1988: 20)

adjetivar y sí sintetizar y dar un extracto de lo que de esa película puede llegar a la mente del lector, para trasvasarle a él la película; desde luego, con una opinión, con un juicio que puede ser acertado o erróneo: es el que se ha gestado en la redacción, sobre la marcha... (Ibid: 385)

Este tipo de crítica puede asociarse al modelo que el investigador César Maranghello define como 'impresionista' en su ensayo "El espacio de la recepción, construcción del aparato crítico" (Maranghello, 2000: 527). Se trata de un comentario basado en la reacción inmediata que provoca la obra, de modo que los juicios vertidos eluden los dogmatismos y parecen sustentarse más en la erudición cinéfila del crítico que en andamiajes conceptuales o teóricos rigurosos. La estructura de los textos, en general, prioriza dos aspectos: la base argumental de los films y el desempeño de los actores. El argumento se narra casi en su totalidad, con el objeto de señalar la relevancia del tema y sus implicaciones semánticas. Con respecto a las actuaciones, se realiza un desglose del elenco para evaluar los trabajos individuales. En este rubro, se juzga la caracterización del personaje y la "eficacia" en la composición de `tipos`. Habitualmente, las reseñas concluyen con un escueto comentario acerca de algún detalle técnico. La reseña de *Sol de primavera* (José A. Ferreira, 1937), presenta varias de estas constantes: "Esa historia del muchacho que llega a la estancia convertido en ingeniero (...) y luego, por cariño a su hermano, renuncia a la mujer que quiere (...) Su fotografía y su sonido son excelentes, casi impecables. Y su interpretación es sumamente correcta". (El Mundo, 23 de septiembre de 1937)

Consciente de su vínculo con el lector, Calki diferencia su trabajo de acuerdo a las necesidades de cada medio: "Hay que escribir un comentario de una película de acuerdo con la publicación donde uno trabaja", entendiendo que su labor en el diario cumple una función. "En un gran diario (...) había que dirigirse directamente al lector, con conceptos claros, no desdeñar la síntesis, pero sin analizar profundamente". (Calistro, 1978: 373)

El mismo concepto es el que recupera Calki en sus memorias cuando relata cuál era su postura al hacerse cargo de la página de cine del diario:

En ese año [1936 aprox.] *El Mundo* tiraba medio millón de ejemplares, de modo que no era el caso de adoptar una postura esteticista ni de ser un Aristarco<sup>2</sup> sino que tenía que dirigirme al lector de la manera más sencilla, con el timón puesto en una sola ruta: la de conseguir que los lectores gustaran del buen cine, del cine que tenía algo que decir y no del mero entretenimiento. Y disparar sobre los bodrios. Una tarea verdaderamente difícil. (Calcagno, 1977: 37)

### La encrucijada de lo nacional

Uno de los primeros rasgos que surgen del estudio de los textos iniciales de Calki, es su posición conciliadora frente a la producción nacional. Esta actitud revela la voluntad de brindar estímulo al desarrollo de una industria considerada todavía incipiente. En estos años, entonces, es evidente que el crítico asume como principal objetivo de las reseñas, subrayar los esfuerzos de superación de cada nueva producción. Se celebran aquellas películas capaces de competir, en términos de calidad técnica, en igualdad de condiciones con cualquier producción extranjera. Sobre *Lo que le pasó a Reynoso* (L. Torres Ríos, 1937) comenta: "... es una película muy buena. (...) Admirable por su realización. Y sorpresiva por su belleza cinematográfica: hay allí varios aciertos que bastan para colocar a nuestro cine, en calidad artística, al nivel del europeo y del norteamericano. ¿Extralimitación? Ni se sospeche. Si queda por allí algún argentino reacio al cine nacional, que vaya a ver esta película y se convertirá." (El Mundo, 19 de febrero de 1937). Asimismo, los films que incorporan estilos o

---

<sup>2</sup> Guido Aristarco (1918-1996) fue un crítico, guionista y teórico italiano de cine, catedrático de Historia y Crítica de Cine de la Universidad de Turín. Referente de la crítica cinematográfica marxista, en 1952 funda la revista *Cinema Nuovo*, que dirige hasta su muerte. Fue uno de los teóricos más importantes del neorrealismo italiano, junto con Cesare Zavattini.

motivos narrativos propios de los géneros de filiación extranjera, son aplaudidos como un signo de progreso. En la crítica a *Melodías porteñas* (Moglia Barth, 1937), Calki pondera que “Lo mejor de la película –lo destacable, como cosa nueva y valiosa en nuestro cine- es esa fiesta en un jardín, resuelta a la manera de una comedia musical europea, grato y sorpresivo espectáculo, que eleva el nivel discreto del film, dándole un legítimo sello de progreso” (El Mundo, 18 de noviembre de 1937). Existe una conciencia común en torno al ideal a imitar: el modelo industrial hollywoodense y su perfecto engranaje de estudios, estrellas y géneros.

Décadas más tarde, al evaluar retrospectivamente sus comienzos, Calki concluye:

Yo la denomino mi época sentimental, ingenua. Mis críticas no eran críticas (...) eran comentarios (...) no tenía una cultura cinematográfica muy completa. Tenía mi recuerdo y mi amor por el cine. Nada más. También mis deseos de aprender (...) Además, el cine nacional estaba en un estado incipiente (...) Entonces, había que estimularlo y yo (...) tanto lo ayudaba que en mis críticas tendía, en general, a la faz favorable de las películas nacionales. No por eso dejaba de fustigar a las realmente impasables. Pero todo lo significativo contaba con mi apoyo en *El Mundo*. (Calistro, 1978: 374)

La concepción sobre lo que debería ser el cine nacional para Calki, puede desentrañarse a partir del elogio o la reprobación de determinados contenidos vehiculizados por los films. En este sentido, el terreno de discusión se sitúa en los guiones, dejando al margen del análisis consideraciones sobre la factura técnica de las películas. Este último aspecto casi siempre se evalúa satisfactoriamente y se lo asocia con la maduración de una industria que progresivamente incorpora los adelantos técnicos de las cinematografías más desarrolladas.

Una dicotomía que durante esta época domina buena parte de las disidencias dentro de la industria, es la que contrapone ‘películas de tango’ a ‘películas de campo’. Sin abandonar nunca su postura moderadora, Calki tilda de ‘comerciales’ –calificativo que para él está cargado de connotaciones peyorativas- a los films que apelan al universo tanguero.

El demorado estreno de *La vuelta al nido* (Leopoldo Torres Ríos, 1938), film rechazado por la industria y el público y que resultara un fracaso total de taquilla<sup>3</sup>, será una oportunidad para que el crítico se pronuncie fuertemente contra el criterio de “lo comercial”. Son muy pocos los que defienden la propuesta renovadora del film. Uno de ellos es Calki, quien divulga un día antes del estreno del film, un artículo en el cual denuncia la actitud de “empresarios y otras personas ‘sabias’ que entienden del negocio del cine y habían opinado que no era ‘comercial’” mientras que “(...) películas consideradas cien por cien comerciales por los ‘sabios’ –esas que tienen mucho tango, mucho cabaret, mucho chiste grueso y algún malevito, si es posible- han resultado un fracaso completo de boletería.” (El Mundo, 4 de mayo de 1938). Al día siguiente se publica la crítica, donde Calki reafirma los valores del film:

...es una película bellísima. Una agradable sorpresa en el cine nacional. Todo es nuevo en ella: el tema, el ritmo, la realización. Es una película con espíritu propio, profundamente humana. Digna de sobresalir no solo dentro de lo nuestro, sino también entre todas las producciones actuales del cine. (...) Es la vida en su faz cotidiana (...) Nunca se ha visto un romance tan tierno, unos besos tan reales, una vibración tan humana. Torres Ríos, haciendo cine puro (...) Se dijo que la película tiene ritmo lento. ¿Es que acaso hay un solo ritmo en cine? ‘La vuelta al nido’ debe desenvolverse así. Tiene escasa acción; poquísimas palabras. Pero le basta -para interesar y

---

<sup>3</sup> Para el historiador Domingo Di Núbila, *La vuelta al nido* fue “el primer film maldito de la historia de nuestro cine”. Desde la conclusión de la etapa de producción del film hasta el día de su estreno, comenta Di Núbila que transcurren casi nueve meses, debido a que muchos empresarios la consideran de ritmo lento e incomprensible para el público de la época. (Di Núbila, 1998: 195-196)

emocionar al público- la superior elocuencia de la imagen. (El Mundo, 5 de mayo de 1938)

Aquí se advierte que la postura conciliadora de la que hemos hablado, se conjuga con una mirada que apuesta a la innovación en el lenguaje, algo poco común en la crítica de la época. De hecho, el caso de *La vuelta al nido* es clave para entender por qué Calki se transformó en un referente de la profesión para las generaciones siguientes. Como veremos más adelante, el film de Torres Ríos y su recepción, funcionará como una divisoria de aguas para la llamada Generación del '60 y su revisión del pasado.

Volviendo a la dicotomía 'tango'-'campo', ya un año antes de *La vuelta al nido* (L. Torres Ríos, 1938), en la reseña del film *Sol de primavera* (José A. Ferreyra, 1937) Calki se inclina hacia la segunda opción:

A cambio de tangos, esta película tiene campos de trigo. En lugar de malevos y compadres, hombres que trabajan la tierra. Por primera vez una película argentina nos recuerda que las faenas agrícolas constituyen la característica expresión vital de nuestro campo. Esto sólo bastaría para hacerle un elogio. Aunque después el argumento resulte simple, demasiado simple, y la película no pase de discreta. (El Mundo, 23 de septiembre de 1937)

Sería el campo y su universo de significados y valores el espacio simbólico privilegiado en el que encontraría su mejor expresión el cine nacional. Fórmulas como 'esencia criolla', 'espíritu de argentinidad', 'esencia nacional' o 'significación patriótica' pueblan las reseñas de los films que, desde la épica o la biografía histórica, abrevan en un nacionalismo ligado a valores folklóricos, motivos criollos e iconografía campestre. En consecuencia, Calki traza una línea de continuidad entre *Viento Norte* (Mario Soffici, 1937), *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939), *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942), *Su mejor alumno* (Lucas Demare 1944) y *Pampa bárbara* (Lucas Demare-Hugo Fregonese, 1945). Películas que, nutriéndose de la retórica de autores



nacionalistas como Manuel Gálvez, Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones y Carlos Ibarguren, operan como culto estético a la tradición histórica, profesan una devoción por los aspectos típicos de la argentinidad y apelan a valores como la ética cívica, la defensa de los intereses nacionales, la valentía y el honor militar y guerrero. (Tranchini, 2005: 12-13)

Con motivo del estreno de *Viento norte* (Mario Soffici, 1937), Calki entiende que: "... es, en realidad, la gran película nacional que todos esperábamos: digna, hermosa, esencialmente criolla en su argumento, artísticamente valiosa en su realización. (...) Contribuye en gran parte a ello la elección del argumento, tomado de un episodio del libro más argentino, quizás, de nuestra literatura: 'Una excursión a los indios ranqueles'". (El Mundo, 14 de octubre de 1937). En los textos subyacen construcciones míticas sobre lo rural, una representación idealizada de ese universo y de las virtudes naturales que se le atribuyen a sus pobladores. Continúa Calki a propósito de *Viento Norte*: "(...) la historia de Miguelito, 'lindo ejemplar de gaucho', y su amistad con el padre, que los une hasta el sacrificio, habla de una condición innata de nuestros hombres de campo: la generosidad de corazón". (Ibid.)

Aquí se introduce otro elemento clave para esta matriz nacionalista: la apelación al territorio como símbolo de argentinidad y como determinante de los rasgos de personalidad de sus habitantes. En *Pampa bárbara* (Lucas Demare-Hugo Fregonese, 1945), se subraya el protagonismo del paisaje en la

(...) Recia evocación de esas horas viriles de gesta, de los fortines, las marchas en el desierto, las luchas con los indios, del intento de fructificación de esa llanura inmensa y hosca, de donde habría de surgir la patria. (...) la protagonista, en realidad, es la pampa, enmarcada en el ríspido cardo, símbolo de aridez, que a veces suelta, sin embargo, sus corolas volantes, en medio de esas ásperas luchas de gestación, y es captada en imágenes sobrias y magníficas, de elocuente expresión, que las frases, en otras

imágenes literarias, tratan de reforzar, pero la empequeñecen. (El Mundo, 10 de octubre de 1945)

También encontramos una referencia a los rasgos de carácter propios en la reseña de *Cadetes de San Martín* (Soffici, 1937), cuya trama "...tiende a exaltar las condiciones de nobleza y generosidad del espíritu argentino." (El Mundo, 4 de marzo de 1937).

Asimismo, Calki hace hincapié en la representación de motivos y en la iconicidad del paisaje. Pese a considerar la trama de *La estancia del gaucho Cruz* (L. Torres Ríos, 1938) como muy convencional y por debajo de las posibilidades del director, comienza su reseña destacando sus valores: "Una doma, un palito, una payada, un pericón... ¡Qué lindas son las cosas nuestras! ¡Y qué falta hace que el cine –más publicista que el libro y el teatro- las difunda, para recordarnos que no tenemos que mirar en el extranjero para encontrar valores y bellezas!" (El Mundo, 28 de julio de 1938). En el caso de *Kilómetro 111* (Mario Soffici, 1938), es la autenticidad la que señala "... la orientación que debe tomar en sus temas nuestro cine, si éste quiere llegar a tener estilo propio. El trigo, la situación indefensa de los colonos, los caminos abriéndose en competencia con el ferrocarril..." (El Mundo, 1 de agosto de 1938). El empleo de un tono de comedia no impide, según Calki, considerar al film "... en esencia, como la más argentina de las películas salidas hasta ahora; con un campo auténtico y actual, con sus tipos y problemas." (Ibid.)

Otra vertiente en esta construcción de "lo nacional" la comprenden los films que apelan a un sentimiento de patriotismo ligado con instituciones como el ejército. La ya citada *Cadetes de San Martín* (Mario Soffici, 1937) es un ejemplo de esta "línea acendradamente autóctona" y tiene, según Calki, el mérito de ser la primera película en mostrar "dignamente una institución oficial": "es una película que honra al país y a su cinematografía. Bien hecha, técnicamente perfecta, cumple con su misión de glorificar la institución donde se forjan, material y moralmente, nuestros cadetes militares..." (El Mundo, 4 de marzo de 1937). Tres años después, es *Fragata Sarmiento* (Carlos Borcosque,

1940) la producción que recoge esta línea “patrióticamente emotiva”: “Irrumpe en la pantalla nacional la Fragata Sarmiento, con su estela de inflamada significación patriótica.” (El Mundo, 23 de mayo de 1940). Las limitaciones que se le reconocen al film quedan superadas al apelar a estos contenidos “en instantes en que es necesario, más que nunca, ensanchar el espíritu de argentinidad.” (Ibid.) Así, Calki sostiene: “No son del todo originales, cinematográficamente, los recursos empleados en ‘Fragata Sarmiento’, pero es grato verlos traducidos a motivos nuestros. Sobre todo en un film que alcanza a destacarse por su realización, y por su espíritu, acendradamente nacional.” (Ibid.)

En la década del '40, en una industria ya afianzada pero que ha caído en cierto aburguesamiento, se plantea un enfrentamiento entre, por un lado, los productores tradicionales que apuestan a una internacionalización de los argumentos tendiente a captar mercados externos y, por otro, aquellos que proponen la vía de la autenticidad. (Maranghello, 2002: 10). A propósito del estreno de *Medio millón por una mujer* (Francisco Mugica, 1940), Calki se hace eco del conflicto y plantea: “Un bando proclama la necesidad de hacer films nacionales con espíritu localista, y el otro es partidario de la película de corte internacional. ‘El film nacional que debe hacerse’: he aquí una vieja e interminable discusión. En realidad, como lo hemos dicho más de una vez – habría que imprimirlo en un avisito permanente- lo esencial es hacer todas las cosas, pero hacerlas bien” (El Mundo, 7 de marzo de 1949). Avanzando en el texto, el crítico parece inclinarse por la primera opción: “Naturalmente, los partidarios del cine nacional con espíritu propio llevan la mayor parte de razón. Nuestra cinematografía tiene que hallarse a sí misma, buscar un estilo, si quiere subsistir.” (Ibid.) Pero más adelante, Calki pondera los beneficios que una tendencia extranjerizante supone para la evolución de la cinematografía local:

Tenemos el caso, reciente, de ‘Medio millón por una mujer’. (...) puede exhibirse por las pantallas de todos los países extranjeros,

labrando un válido prestigio a la cinematografía argentina. Otra virtud del mismo film: hay salas céntricas de la Capital, de primerísima categoría, que no pasan material argentino, ya que sólo el extranjero satisface el espectáculo distinguido y brillante que reclaman sus 'habitués'. 'Medio millón por una mujer', en una de esas carteleras, podría alternar, sin desmedro, con cualquier comedia frívola 'made in Hollywood'. (Ibid.)

Hacia el final del texto, vuelve a aparecer la cuestión de los guiones: "La película perfecta es la aspiración de todos. Para llegar a ella, más que dividirse en bandos habría que centralizar los esfuerzos para estimular la creación de buenos libretos, base del éxito perdurable de cualquier clase de film. El sentido común debería pararse en esta encrucijada definitiva del cine nacional y gritar: -¡Libretos! ¡Buenos libretos!" (Ibid.). De manera que, aún inclinándose por los films con "espíritu propio", Calki no advierte una contradicción entre las dos posiciones, sino que las piensa como vías complementarias en el desarrollo de la industria.

Avanzada la década, sin embargo, Calki se manifiesta mucho más categórico en sus juicios. Es la "autenticidad" la que reclama en los films nacionales, en desmedro de otras propuestas foráneas. Veamos el caso del film *Cumbres de hidalguía* (Julio Saraceni, 1947) para intentar esclarecer qué es lo que Calki entiende por "autenticidad":

Se ha ido al Sur para buscar el marco de la acción, pero no a un Bariloche de turismo, sino a las cordilleras, a lo más abrupto de los macizos andinos, extrayéndole paisajes de imponente grandiosidad, que traen a nuestra pantalla una ráfaga de vigor auténtico. (...) el argumento es simple. Recuerda al de los viejos films mudos. Tiene algo de novela romántica, de aventura y de "cowboy", "suspenso" de film en serie. Pero en ciertos aspectos se ajusta a la naturaleza, en su abierta sinceridad y en su juego primitivo, sin sofisticación ni retorcimientos. Es claro y limpio, como la atmósfera de la montaña

(...) Se nota, en el resto, la precipitación con que han sido compuestas otras escenas, en magros interiores y con telones de burda imitación de lo natural (...) ‘Cumbres de hidalguía’ es una sorpresa, porque resultó mejor de lo que esperábamos, y una lección, porque indica el camino de la generosidad de nuestra tierra, a otros esfuerzos malogrados en temas foráneos, sin autenticidad, enfermos dentro de la vana suntuosidad de grandes interiores. (El Mundo, 2 de julio de 1947, pág 19).

Como se ve, Calki parece relacionar lo auténtico con los exteriores realizados en paisajes de nuestra geografía. La palabra autenticidad se asocia con significantes como “naturaleza”, “sinceridad”, “claridad” y “limpieza” para oponerse a “lo suntuoso” o “lo sofisticado”. Pero a la hora de describir la trama, acude a modelos narrativos establecidos por el cine hollywoodense, que sigue siendo el paradigma con el cual medirse.

Anteriormente, hemos hecho referencia a la postura conciliadora que el mismo Calki reconociera en sus críticas de cine nacional. Sin embargo, su carrera no estuvo ajena a vehementes disputas con personajes y sectores de la industria; hechos que en reportajes y memorias evoca siempre con una sentida amargura. Uno de ellos lo enfrentó con Francisco Petrone a raíz de *Como tú lo soñaste* (Lucas Demare, 1947), del sello Artistas Argentinos Asociados, basada en la obra “Un día de octubre”, de George Kaiser. Recogemos sólo un pasaje de la crítica del film, que confirma el rechazo de Calki hacia las adaptaciones extranjeras:

La ‘versión libre’ de Homero Manzi quiere conciliar el espíritu de Kaiser con las necesidades del espectáculo cinematográfico (...) La pureza de la idea se pierde, y se ganan motivos novelescos para el relato: después de todo, hay que hacer una película. Geroge Kaiser está colocado en el otro lado del cine. Por lo menos del cine actual, en general revisor de folletines, aferrado por fuerza a lo externo. Quizás a favor de su éxito de público al film le convenga más ser

‘Como tú lo soñaste’, de Homero Manzi, que ‘Un día de octubre’, de George Kaiser. (El Mundo, 15 de agosto de 1947, p. 14)

El comentario negativo de Calki en la crónica de estreno,<sup>4</sup> desata una campaña contra el crítico, acusado de “enemigo del cine nacional” en panfletos arrojados a la salida de los cines y en agresivas solicitadas. En solidaridad con el periodista, los medios y la Asociación de Cronistas se manifiestan en defensa de la libertad de prensa y la autonomía del ejercicio crítico. En numerosas entrevistas, Calki declaró que fueron estas peleas, sumadas a su prohibición<sup>5</sup>, el motivo que lo llevó a abandonar la crítica de cine nacional (tarea que recayó sobre Manuel Rey, “King”) para ocuparse exclusivamente del cine extranjero.

Creemos que estos sucesos son indicadores, por un lado, de la poderosa influencia atribuida a la crítica –dentro de la cual, además, es evidente que Calki ocupaba una posición central–; y por otro lado, del carácter trascendental que adquiere la discusión en torno a lo nacional, que funciona como vector estructurante de las relaciones de fuerza dentro del campo.

## **Una crítica mística**

El ideal del crítico, señaló Calki en una entrevista de 1959, es el “crítico artista: hacer de cada comentario una creación dentro de otra creación.” (Correo de la Tarde, septiembre de 1959)

Años más tarde, en un texto publicado en la revista Cine 64, expresaba que ese ideal difícilmente se alcanza:

Un film está hecho con imágenes, una crítica con palabras. La crítica puede ser útil si se dedica a su misión de esclarecimiento y

---

<sup>4</sup> El comentario hacía mención a que el actor se encontraba fuera de tipo y al error de llevar al cine la obra teatral “Un día de octubre” del alemán Georg Kaiser, pues no se trataba de una adaptación, sino de un melodrama de Homero Manzi. Para una crónica detallada del hecho, *cfr.* Maranghello 2002: 192-194.

<sup>5</sup> Ver el apartado Una prohibición: Calki y la política

de orientación y no a un mero deleite analítico. (...) De ahí que el ejercicio del perfeccionamiento de la crítica no termina nunca y es casi imposible hablar del crítico ideal, que es el que llega al máximo conocimiento unido a la máxima comprensión y mantiene un perfecto equilibrio en la ponderación de una obra fílmica. (...) ello no quiere decir que no exista una crítica útil. Una crítica mística, ejercida con unción por aquellos que, como los filósofos medievales, se trabajaban por dentro, minuto a minuto, para aproximarse a la verdad<sup>6</sup>. (Cine 64 N° 1, febrero de 1964, p. 2)

Advertimos en este texto, el cual es una suerte de evaluación acerca de la propia tarea crítica, la toma de posición frente a un “otro” al que podríamos denominar “el crítico analítico”, aquellos “diletantes, apasionados especialistas y agudos observadores que arremeten contra un film con armas certeras, pero sin objetivo definido, como no sea el de una complacencia íntima.” (Ibid.). Según Calki, el crítico verdadero, el orientador, nada tiene que ver con este “fárrago de palabras analíticas”. (Ibid.)

Frente a los analíticos, Calki siempre se definió a sí mismo como un sentimental. Cultivó un estilo claro, directo, intuitivo y sensible. Sus reseñas, teñidas muchas veces de subjetividad, podían llegar a incluir expresiones en tono exaltado intentando transmitir la emoción compartida con el público presente en la sala de estreno. Por ejemplo, respecto a *Maestro Levita* (Amadori, 1938) Calki afirma: “El exacto comentario de 'Maestro Levita' no podría hacerse sólo con palabras de admiración. Habría que traducir todo eso que se siente a la salida de la sala, después de verla. El temblor de la emoción, el lenguaje de los ojos humedecidos, el pecho que se expande ante el hallazgo de lo bueno y de lo noble...” (El Mundo, 10 de febrero de 1938). La reseña de *Cadetes de San Martín* (Soffici, 1937) comienza con la siguiente descripción: “Aplausos estruendosos, público que se pone de pie, movido por el resorte de su argentinismo; no pudo haber mejor recompensa, ni mejor comentario para

---

<sup>6</sup> El subrayado es nuestro

este film superlativamente nacional estrenado anoche.” (El Mundo, 4 de marzo de 1937)

Si bien no adhirió explícitamente a ninguna teoría cinematográfica, en sus textos subyacen postulados de una estética más bien clásica, que valora el mimetismo, lo bello y la búsqueda de la verdad.

Es interesante llamar la atención sobre los términos que utiliza Calki para referirse al contenido o temática de los films: “espíritu”, “alma”, “humanidad” se oponen a técnica y realización. A menudo, entonces, si una película no reúne características técnicas impecables pero “tiene alma”, se la valora positivamente. Semejante fórmula vale también para el caso contrario: si lo formal no puede objetarse y, en cambio, el argumento no resulta adecuado, el film carece de “espíritu” y merece una crítica negativa. Así ocurre con *Casa de muñecas* (Ernesto Arancibia, 1943), donde: “Técnica y fotográficamente, el film (...) consigue una realización pulida y brillante. (...) Pero el excesivo cuidado del marco origina el olvido del alma de un film, que es su fuerza esencial.” (El Mundo, 22 de septiembre de 1943). O *La casa del recuerdo* (Luis Saslavsky, 1939), “... una nueva película nacional donde la realización supera al contenido”. (El Mundo, 21 de marzo de 1940)

Ahora bien, ¿a qué se refiere Calki cuando recurre a conceptos ontológicos como “alma”, “espíritu” o “esencia”? En verdad, nunca se llegan a definir estas ideas, pero creemos que podrían asociarse con el grado de adhesión del film a la realidad o al mundo cotidiano del espectador. Es decir, si el público puede reconocerse en la pantalla, si encuentra reflejados allí alguno de sus sueños, preocupaciones, en fin, si la brecha entre realidad y ficción se vuelve más imperceptible, allí se halla el alma de la obra. De lo contrario, parece entender Calki, el film se vuelve sólo una cáscara, quizás muy elegante, bien hecha y efectiva, pero vacía.

Nótese la connotación negativa que se le da a la expresión “efectivo” en el siguiente pasaje de la crítica de *El que recibe las bofetadas* (Boris H. Hardy, 1947): después de aclarar que se trata de la adaptación de una obra del escritor ruso Leónidas Andréiev, sentencia: “De la obra de Andréiev permanece



en este film local lo externo, al que le resta interés para resultar un espectáculo eficaz en los amplios auditorios del cine. En cuanto a su potencia real, queda sin apresarse.” (El Mundo, 3 de julio de 1947, p. 19). Que una película ofrezca un ‘espectáculo efectivo’ significa, para Calki, que apuesta por fórmulas que ya han demostrado éxito y con ello se asegura el beneplácito del público, o que cumple con un término medio de calidad, pero que no va más allá, no muestra inquietudes. Respecto a *Su hermana menor* (Enrique Cahen Salaberry, 1943), puede leerse: “Sigue el tono de moda en el cine local (...) Nuevamente la novela rosa, la historia sentimental y dulzona destinada a gustar a un amplio sector del público femenino (...) abundantes frases [que] desvían a lo cursi, restándole naturalidad al relato, que no pierde, por eso, la eficacia apuntada.” (El Mundo, 1 de mayo de 1943, p. 9) Casi al final de este fragmento, se menciona la “naturalidad” como una cualidad positiva en el relato. De hecho, en varios pasajes de sus críticas, Calki alaba la “naturalidad” de un actor o actriz en su interpretación. Por ejemplo, en el comentario de *En una luna de miel* (Once upon a honeymoon, Leo McCarey, 1942), expresa: “Lo que es maravilloso es el juego depurado de Cary Grant y Ginger Rogers: imposible pensar que están actuando frente a la cámara.” (El Mundo, 28 de mayo de 1943, p. 14).

Es decir que, tal como mencionamos, el vínculo entre ficción y realidad se explora desde una perspectiva mimética. Considerando que el arte –el cine, la ficción– debe crear la ilusión de que estamos viendo algo “real”, Calki escribe el siguiente comentario sobre *¡Qué bello es vivir!* (It’s a wonderful life, Frank Capra, 1946):

Frank Capra hace su obra maestra e inunda la pantalla de vida<sup>7</sup>. A lo largo de dos horas de cautivante espectáculo, nos asomamos al mundo, a través de un pueblo y una familia común, fundiéndonos con personajes tan cercanos, que no parecen ficción. Tal como si, insensiblemente, se nos separara de la butaca y se nos transportara

---

<sup>7</sup> El subrayado es nuestro

espiritualmente, junto a ellos, reímos, lloramos, y participamos de sus sueños y de sus preocupaciones, como un viajero más en la aventura. (El Mundo, 23 de mayo de 1947, p. 19)

### **Una prohibición: Calki y la política**

Pese a que se lo vinculó alguna vez con el socialismo (Maranghello, 2000: 531), Calki no manifestó públicamente sus adscripciones políticas hasta avanzados los años cincuenta. En el número 54 de la revista *El Hogar*, del 21 de octubre de 1955, firma un inflamado artículo titulado “La libertad entra también en nuestro cine”, donde traza un antes y un después en el cine a partir de la caída del gobierno peronista. Según Calki, a lo falso le seguirá el arte auténtico: “Falsos valores, entronizados durante el largo período de la dictadura por el nefasto personaje que se había convertido en el ‘amo del cine’, sin poseer capacidad para emitir la menor opinión sobre él, gozaron de sus privilegios. La crítica, sumisa o amordazada, elogió películas inferiores y encumbró genios postizos.” (El Hogar N° 54, octubre de 1955). Superadas estas limitaciones, para Calki ha llegado la hora de recuperar la categoría de arte para el cine, que sólo llegará de la mano de la autenticidad, de los seres verdaderos. “Quizás esté reservado a la juventud, insuflada por el necesario impulso del lirismo, la valiente tarea de hacer que esta revolución libertadora triunfe en nuestro cine.” (Ibid.)

Este abierto antiperonismo podría tener sus raíces en un hecho que marcó la vida y la carrera del crítico. Desde 1950 y durante los siguientes cinco años, la Secretaría de Informaciones y Prensa de la Nación lo incluye entre los prohibidos. Las razones de esta censura nunca se confirmaron. Se cree que el origen fue un comentario humorístico, publicado en la revista *Rico Tipo*, respecto de una película que le resultaba “‘tan falsa como una declaración de bienes’ y que tuvo la desdicha de coincidir con una acusación (...) contra el Presidente Perón, sobre un presunto enriquecimiento ilícito” (Maranghello, 2000: 533). Otro motivo al que Calki atribuye esta acción del gobierno es su

negativa a seguir las “órdenes oficiales de elogiar las malas películas de Amadori” (El Mundo, 11 de agosto de 1958).

Semejantes conceptos se reiteran en ocasión de un episodio de amplias derivaciones. En 1958, la participación de Calki en el jurado del Primer Festival del Cine Argentino de Río Hondo resulta en un incidente con Hugo del Carril, realizador de la película en concurso *Una cita con la vida*. Al declararse desierto el primer premio del mencionado festival, el director encabeza un tumulto de repudio contra este integrante del jurado, reprochándole su falta de apoyo para con el cine nacional. Se desencadena luego una polémica de gran repercusión mediática que deriva en la constitución de un Tribunal de Ética Profesional de la Asociación de Periodistas que, finalmente, se pronuncia a favor de la postura adoptada por el crítico. A pocos días de producido el incidente en Río Hondo, Calki publica una extensa solicitada, de la que se extraen algunos pasajes:

Ya sabemos que decir la verdad, con respecto al cine nacional, es muy peligroso. En cambio, es muy fácil distribuir elogios, halagar a todo el mundo y envolverse en una ola de patrioterismo que oculta un propósito mezquino de enriquecimiento, para hacer fortuna rápidamente, tener esa casa propia, ese automóvil y esas comodidades que se quisiera dar a la esposa y a los hijos, si no se tuviera esa estúpida manía de “no venderse” y decir la verdad. (...) De pronto, un triunfador, que no titubeó en grabar ‘la marcha’ famosa para plegarse a un tirano y sacar provecho de la situación, acomete como un energúmeno contra un periodista que vive de su trabajo, y cometió es pecado de no gustarle del todo su última película (...) Yo, que no conozco más marcha que el Himno Nacional, y canto sus verso “Libertad, libertad, libertad” con particular unción, y que he sufrido calladamente –porque otros sufrieron más- cuatro años de prohibición en el periodismo, por no aceptar las órdenes oficiales de elogiar las malas películas de Amadori y otros serviles al dictador (...) declaro que el fallo del

jurado (...) estuvo animado por el más sano propósito de dar seriedad al Primer Festival del Cine Argentino y colocar frente a la realidad a los que lo aman de verdad, para estimularlos a que se superen, no negando errores y arrebatando premios de prepotencia –como en la era afecta al cantor de la marcha- sino haciendo grandes películas, como en los tiempos heroicos, en que se trabajaba con fervor y no pidiendo ayuda oficial. (El Mundo, 11 de agosto de 1958)

En el año 1965, en otro incidente de amplia resonancia pública, es condenado a un mes de prisión en suspenso por manifestar enfáticamente su oposición a la censura del film *El silencio* (Ingmar Bergman, 1964). Se lo acusó de desacato tras la publicación del artículo “El resto es silencio” en febrero de 1964, del cual vale la pena rescatar algunos párrafos:

Estamos frente a otro atentado a una obra de arte cinematográfica contra la cual suelen cebarse los espíritus retardativos, la gente pacata (...) Quien conozca a Bergman (...) sabrá que es un hombre que se dedica devotamente a su obra, hecha con proyección hacia la inmensidad, que vive como artista atormentado por un ideal de pureza, que se despreocupa totalmente por todo lo que sea vanidad o lucro. (...) Es necesario elevar esta clase de protesta (...) contra la ceguera, la hipocresía, la torpeza, el fariseísmo, la ignorancia y el absurdo... (El Mundo, 27 de febrero de 1964)

En respuesta a este fallo de la justicia, todos sus colegas y el mundo del cine se pronunciaron en unánime respaldo al cronista y en defensa de la libertad de expresión. Este afán de Calki por defender sus opiniones hasta las últimas consecuencias, le valió el reconocimiento de sus pares, que lo consideraron un emblema del periodismo independiente.

## Acompañar el cambio

Para las nuevas generaciones, Calki es un referente de la profesión y junto a Roland (Rolando Fustiñana), son considerados los “padres de la crítica cinematográfica como saber especializado y profesional.” (Peña, 2003: 329)

La Generación del '60, haciéndose eco de la tendencia mundial de los “nuevos cines”, marcó un cambio en el cine argentino, una renovación en los temas y en las formas de hacer y pensar el cine. También una revisión selectiva del pasado, del cual se rescatan sólo muy pocos nombres: aquellos que lograron imponer un estilo personal por sobre las exigencias facilistas de la industria, como Soffici, Hugo del Carril o Torres Ríos. El mencionado caso de *La vuelta al nido* (L. Torres Ríos, 1938) es relevante para la búsqueda de continuidades entre la vieja y la nueva crítica, dado que este film es redescubierto por la Generación del '60 como una producción que se adelantó a las renovaciones estéticas propias del “Nuevo Cine”. Por eso, los jóvenes representantes de la nueva crítica, rescatan también a Calki como uno de sus maestros y referentes, por una mayor sensibilidad artística respecto a sus colegas de la época y una mirada más abierta a lo nuevo. En todo este proceso de renovación y modernización, la crítica tuvo una función primordial, la de promover y legitimar el cine de los nuevos directores, tanto a través de su tratamiento en las principales revistas de la época (*Tiempo de Cine* y *Cinecrítica*) como a partir de la creación de los espacios necesarios para difundir sus obras: cine clubes, festivales, jornadas y mesas redondas.

En una entrevista de 1959, Calki analiza favorablemente el panorama de la crítica local:

He notado, con inmensa alegría, que (...) se ha enriquecido en los últimos años. Se han agregado fuerzas jóvenes, de espíritu claro, sólidos conocimientos y ansias batalladoras. Los enemigos de la crítica independiente deben estar preocupados. Quien ha bregado durante más de un cuarto de siglo por la existencia en nuestro país

de una verdadera crítica cinematográfica, recibe –tras muchas amarguras- la aparición de estos jóvenes como un premio. (Correo de la tarde, 21 de septiembre de 1959)

A modo de conclusión, queremos detenernos en esta última frase, donde Calki hace hincapié en su aporte a la formación de una “verdadera crítica cinematográfica”. Cuando Calki ingresa a *El Mundo*, la crítica de cine no se consideraba aún como una actividad profesional y autónoma, sino más bien como un oficio periodístico que requería una buena prosa. Estaba, además, bastante más ligada a la literatura que al cine. La generación de pioneros, de la que Calki formó parte, cumplió entonces la tarea de construir y darle legitimidad a la figura del crítico, tal como la conocemos actualmente: un profesional que ejerce su actividad valiéndose de unos saberes y competencias específicas. (Peña, 2003: 335)

Creemos que las claves para entender por qué Calki es uno de los máximos representantes de la crítica de cine en Argentina, deben buscarse en dos aspectos. Por un lado, una mirada de avanzada, es decir, su capacidad para adelantarse a su tiempo. Y por otro, el grado de compromiso con el cual emprendió su labor y su lucha por un cine que no limite sus formas a la búsqueda de un beneficio netamente comercial en detrimento de la calidad y la excelencia tanto técnica como temática.

### **Bibliografía**

- Calcagno, Raimundo (1977), *El Mundo era una fiesta*, Buenos Aires: Corregidor.
- Calistro, Mariano *et.al.* (1978), *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*, Buenos Aires: Crea.
- Devoto, Fernando (2002), *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Di Núbila, Domingo (1998), *La Época de Oro, Historia del Cine Argentino I*, Buenos Aires: Del Jilguero.
- Kruger, Clara (dir.) (2003), *Páginas de Cine*, Buenos Aires: Archivo General de la Nación y Museo del Cine “Pablo C. Ducrós Hicken”.

Maranghello, César (2000), "El espacio de la recepción. Construcción del aparato crítico", en España, Claudio (dir.), *Cine Argentino Industria y Clasicismo 1933-1956* Tomo II, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Maranghello, César (2002), *Artistas Argentinos Asociados. Una epopeya trunca*, Buenos Aires: El Jilguero.

Peña, Fernando M. (ed.) (2003), *Generaciones 60/90*, Buenos Aires: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

Sarlo, Beatriz (1988), *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Tranchini, Elina (2005), "Cordilleras y exilios", en *Cuadernos de Cine Argentino*, 5, Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

## Fuentes

### Textos escritos por Calki

#### Artículos:

"A propósito de 'La vuelta al nido'", *El Mundo* 4 de mayo de 1938

"La libertad entra también en nuestro cine", *El Hogar*, N° 54, 21 de octubre de 1955

"Contestando a una canallada", *El Mundo*, 11 de agosto de 1958

"El crítico", *Cine* 64 N° 1, febrero de 1964

"El resto es silencio", *El Mundo*, 27 de febrero de 1964

#### Críticas:

"Lo que le pasó a Reynoso", *El Mundo* 19 de febrero de 1937

"Cadetes de San Martín", *El Mundo* 4 de marzo de 1937

"Sol de primavera", *El Mundo* 23 de septiembre de 1937

"Viento Norte", *El Mundo* 14 de octubre de 1937

"Melodías porteñas", *El Mundo*, 18 de noviembre de 1937

"Maestro Levita", *El Mundo*, 10 de febrero de 1938

"La vuelta al nido", *El Mundo*, 5 de mayo de 1938

"La estancia del gaucho Cruz", *El Mundo* 28 de julio de 1938

"Kilómetro 111", *El Mundo* 1 de agosto de 1938

"Medio millón por una mujer", *El Mundo* 7 de marzo de 1940

"La casa del recuerdo", *El Mundo* 21 de marzo de 1940

"Fragata Sarmiento", *El Mundo* 23 de mayo de 1940

"Su hermana menor", *El Mundo*, 1 de mayo de 1943

“En una luna de miel”, *El Mundo*, 28 de mayo de 1943

“Casa de muñecas”, *El Mundo* 22 de septiembre de 1943

“Pampa bárbara”, *El Mundo* 10 de octubre de 1945

“¡Qué bello es vivir!”, *El Mundo*, 23 de mayo de 1947

“Cumbres de hidalguía”, *El Mundo*, 2 de julio de 1947

“El que recibe las bofetadas”, *El Mundo*, 3 de julio de 1947

“Como tú lo soñaste”, *El Mundo*, 15 de agosto de 1947

### Otros

“Hay una palabra: autenticidad, que lo explica todo, dice Calki”, en *Correo de la Tarde*, 21 de septiembre de 1959.

---

\* Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires