

## ¿Qué mostrar? ¿Cómo cuidar? Análisis de colaboraciones entre incipientes cinematecas para enfrentar dilemas comunes durante los años cincuenta

---

What to Show? How to Protect? Analysis of Collaborations Between New Cinematheques to Tackle Shared Problems During the 1950s

*Beatriz Tadeo Fuica*

*IRCAV, Universidad Sorbonne Nouvelle, Paris 3*

*Grupo de Estudios Audiovisuales, Universidad de la República*

*beatriz.tadeo-fuica@sorbonne-nouvelle.fr*

Recibido: 20.07.20

Aceptado: 22.12.20

### **Resumen**

El objetivo de este artículo es analizar las colaboraciones que se gestaron entre la Cinemateca Argentina, la Filmoteca del Museo de Arte Moderno de San Pablo y la Cinemateca Uruguay entre sí y con la Cinemateca Francesa, desde fines de los años cuarenta y durante la década del cincuenta. Sobre la base del análisis de materiales de archivos institucionales, proponemos familiarizarnos con los fines y cometidos que compartieron estas instituciones al momento de su fundación. Estudiar programaciones específicas a través de sus vínculos con los cineclubes locales, así como acercarnos a los intercambios conceptuales sobre preservación, nos permitirá comprender mejor el delicado equilibrio que con dificultad estas instituciones han intentado mantener entre mostrar y cuidar desde sus orígenes.

**Palabras clave:** Cinematecas; Circulación filmica; Intercambios cinematográficos

### **Abstract**

The aim of this article is to analyse the collaborations forged between the Argentinean Cinematheque, the Filmothèque of the Museum of Modern Art of San Pablo and the Uruguayan Cinematheque as well as their interactions with the French Cinematheque from the late 1940s and during the 1950s. Through the analysis of institutional archive materials, we will explore the ends and purposes of these institutions at the time of their creation. Studying specific programmes and their links with local cine-clubs, in addition to the analysis of the conceptual discussions on preservation, will allow us to reach a better understanding of the delicate balance that, from the very beginning, these institutions have tried to keep with difficulty between showing and protecting.

**Keywords:** Cinematheques; Film circulation; Film exchanges

Las cinematecas de Argentina, Brasil y Uruguay fueron creadas entre fines de los años cuarenta y principios de los cincuenta, y todas ellas tienen como denominador común la interacción con Henri Langlois, secretario general de la Cinemateca Francesa. Desde sus orígenes, la cercanía geográfica, los intereses cinéfilos y los problemas comunes las impulsó a colaborar entre ellas y a nutrir el contacto con la institución francesa, que constituía una gran fuente de material para organizar proyecciones con películas de patrimonio principalmente de los albores del siglo xx. Germán Silveira ha realizado un detallado estudio de estas primeras interacciones, que se remontan a la creación, durante el Festival de Punta del Este de 1955, de la Sección Latinoamericana de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) (Silveira, 2015, pp. 40-41). Este trabajo constituye un disparador para investigar más de cerca, a la luz de nuevos documentos de archivo, las colaboraciones entre estas instituciones, presentando ejemplos concretos de lo que llamaremos *películas viajeras*. Si partimos de la base de que, como veremos a continuación, las cinematecas sudamericanas se formaron con el objetivo de tener acceso a películas para poder organizar funciones, principalmente en sus cineclubes fundadores u otros cercanos, conocer algunos ejemplos de títulos del circuito nos permitirá evaluar la importancia de estas interacciones. Asimismo, nos brindará la posibilidad de acercarnos a las incipientes preocupaciones entorno a la preservación de sus colecciones. Antes de adentrarnos al análisis de ejemplos concretos, presentaremos información sobre la fundación de las cinematecas sudamericanas de fines de los años cuarenta y principios de los cincuenta, y sobre los eventos que gestaron sus primeras interacciones oficiales.

## Los orígenes

A fines de los años cuarenta, era frecuente que instituciones de diversos rincones del mundo le escribieran a Henri Langlois para solicitarle películas de la Cinemateca Francesa. Así lo hizo, en 1947, Danilo Trelles, el director de Cine-Arte SODRE. Esta institución había sido fundada en 1943 dentro de la órbita estatal uruguaya y cumplía con una misión de acopio y difusión cinematográfica de títulos que no entraban en el circuito comercial tanto a nivel nacional como internacional (Amieva, 2012, p. 2; Silveira, 2019, pp. 86-87). Este primer acercamiento fue clave para establecer los vínculos germinales entre París y el Río de la Plata. Luego de algunas idas y venidas de listas y programas de ambas instituciones para dar a conocer sus colecciones y así proceder a concretar algunos intercambios, Langlois mostró un interés explícito por determinados títulos que los programas enviados por Trelles le mostraban. Esto anunciaba fructíferas colaboraciones entre ambas instituciones y llevó a que Cine-Arte SODRE fuera invitado a afiliarse a la FIAF, donde fue admitido en 1948 (Toeplitz, 20 setiembre 1948).

La afiliación a la FIAF se convirtió en un paso esencial para compartir material entre cinematecas. Esta federación fue fundada en 1938 por la Cinemateca Francesa (Francia), la Biblioteca de Cine del Museo de Arte Moderno (Estados Unidos), la Biblioteca Nacional de Cine (Reino Unido) y el Archivo Fílmico Alemán (Alemania). En los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, luego de un período de interrupción de actividades, la FIAF celebró su segundo congreso en París en 1946 (Barbin, 2005, pp. 62-63). Debido a que su sede estaba ubicada en esa ciudad, en las oficinas de la Cinemateca Francesa, Langlois estaba muy presente en todas sus actividades y guiaba sus procedimientos. Asimismo, esta época dio cuenta de una fuerte tensión entre la Federación Francesa de Cineclubes y la Cinemateca Francesa, que se sentía amenazada por algunas de sus actividades (Mannoni, 2006, p. 167). Estas diferencias culminaron con la decisión de cerrar en 1947 el cineclub Cercle du Cinéma, fundado por Langlois y Georges Franju en 1935 (2006, p. 169). Hasta ese momento, Langlois continuaba organizando allí diversas funciones incluyendo películas de la Cinemateca Francesa. Con el cierre de este cineclub, la Cinemateca Francesa se proponía interactuar principalmente con entidades que tuvieran su mismo estatus. Es decir que cuando un cineclub extranjero le planteaba una colaboración, Langlois solicitaba la creación de una cinemateca. Así es que muchas de estas primeras cinematecas suelen estar unidas a un cineclub local. De hecho, las cinematecas sudamericanas, durante sus primeros años de existencia, tenían presencia más que nada en papel y en actividades aisladas. Eran los cineclubes los que realmente continuaban con sus actividades y proveían la infraestructura donde se organizaban las funciones cinematográficas.

La segunda institución sudamericana que se afilió a la FIAF, para poder ser parte del circuito de intercambio de películas, fue la Filmoteca del Museo de Arte Moderno de San Pablo. En este caso, el nexo entre la institución brasileña y la francesa lo estableció Paulo Emílio Sales Gomes, quien se había radicado en la capital francesa como exiliado a fines de la década del treinta (Mendes, 2016, pp. 14-15; Albera, 2016, pp. 266-267). Durante esos años, Sales Gomes fue un asiduo asistente al anteriormente nombrado Cercle du Cinéma. Este cineclub francés, de hecho, sirvió de inspiración al Clube de Cinema de São Paulo (Correa, 2010, p. 88). El investigador Fausto D. Correa señala que a fines de 1946 las actividades de este cineclub paulista crecieron y las relaciones con Europa se consolidaron (Correa, 2010, pp. 89-92). En este contexto, la importancia de Sales Gomes, quien había retornado a París en 1946 con una beca para formarse en el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos (IDHEC), era indiscutible ya que sería el puente entre Europa y Brasil. Sales Gomes, por ejemplo, fue quien explicó a sus colegas brasileños que para poder recibir películas de otras cinematecas de la FIAF tener un cineclub no era suficiente, sino que necesitarían crear una cinemateca propia y afiliarla a esta federación (De Souza, 2009, p. 56; Correa, 2010, pp. 105-106). Así, en 1947 se fundó la Filmoteca del Museo de Arte Moderno de San Pablo (de aquí en más, Filmoteca de San Pablo). Sales Gomes procedió a solicitar la afiliación a la FIAF inmediatamente y la institución fue aceptada en 1948 (De Malewsky-Malevitch, 20 de abril de 1948). Como lo destaca Correa, las actividades de la filmoteca en sus primeros años fueron importantes e incluyeron, entre otras, ciclos de cine francés moderno, cine italiano, cine de vanguardia y un ciclo de películas de René Clair (Correa, 2010, p. 123). Los documentos de la Cinemateca Francesa muestran que su institución colaboró con algunas de estas actividades. A fines de 1947, los films *Entreacto* (René Clair, 1924), *Little Moritz secuestra a Rosalia* (Henri Gambart, 1911), *Siete (sic) mujeres detrás de un marido* (Georges Hatot, 1905), *Los invisibles* (Gastón Velle, 1906), *La conquista del polo* (Georges Méliès, 1911), *El asesinato del duque de Guisa* (Charles Le Bargy y André Calmettes, 1908) y *Un drama en casa de los fantoches* (Émile Cohl, 1908) fueron enviados desde París a San Pablo (Langlois, 4 marzo 1948). Asimismo, para el ciclo René Clair, Langlois envió *Un sombrero de paja de Italia* (1927), *Los dos tímidos* (1928), *14 de julio* (1933), *Viva la libertad* (1931) y *El millón* (1930) (Cinemateca Francesa, 9 junio 1950).

Mientras la relación con San Pablo, gracias al estrecho vínculo entre Sales Gomes y Langlois se mostró fructífera desde el comienzo, con el Río de la Plata fue más compleja. De hecho, luego de un corto periodo, la relación entre Trelles y Langlois se volvió tirante y Langlois comenzó a interactuar principalmente con Argentina, a través del director del cineclub Club Gente de Cine, Andrés José Rolando Fustinaña (conocido como Roland) (Acta notarial, 28 de octubre de 1949).<sup>1</sup> A instancias de Langlois, Roland, junto con Elías Lapzeson,

---

<sup>1</sup> Por ser Roland en nombre utilizado por el crítico argentino, a continuación, en el artículo se utilizará ese seudónimo.

director del cineclub argentino Cine Arte, fundaron la Cinemateca Argentina el 28 de octubre de 1949 (Acta notarial, 28 de octubre de 1949). Aunque por diversas razones la solicitud de afiliación a la FIAF demoró unos años, la Cinemateca Argentina fue admitida a la FIAF como miembro corresponsal en 1952 en el Congreso de Ámsterdam y como miembro pleno en 1953 en el Congreso de Vence (Acta Congreso FIAF Ámsterdam, 1952: 6; Gaffary, 26 noviembre 1953). Si bien existen relatos que indican que Roland y Langlois se encontraron en Cannes y Langlois le propuso a su colega argentino «hacer una donación de películas» para constituir la base de la cinemateca (Dimitriu, 2007, p. 15), los documentos no confirman esta versión. Por el contrario, las correspondencias de la época señalan que Langlois mantuvo desde el principio un gran interés en la colección argentina, que incluía títulos soviéticos y alemanes que se creían perdidos en Europa a causa de la guerra. Si bien es acertado decir que Langlois envió varios títulos a la entidad argentina en diversas ocasiones, estos fueron parte de un intercambio de ida y vuelta. De hecho, el primer envío de películas se hizo en sentido inverso y fue Francia quien recibió varias películas de la Cinemateca Argentina. Desde un principio, estas colaboraciones fueron beneficiosas para todas las instituciones que participaron de ellas (Tadeo Fuica, 2019, pp. 32-33).

La búsqueda incesante de películas perdidas llevó a Langlois a reparar su atención en Uruguay donde algunas de ellas, como *El estudiante de Praga* (Henrik Galleen, 1927), se encontraban en la colección del cinéfilo Fernando Pereda (Langlois, 9 octubre 1951). Esta fue una de las razones por la que Langlois continuaba interesado en interactuar con este país, con el cual tenía el acceso un poco bloqueado a causa de sus diferencias con Trelles. Es por ello que con la ayuda de su colega argentino Roland, Langlois inició el contacto con la otra orilla del Río de la Plata a través de Walter Dassori y Eugenio Hintz, directores de los cineclubes Cine Universitario y Cine Club del Uruguay, respectivamente (Langlois, 13 de marzo de 1950; Langlois, 23 de abril de 1952; Langlois, 2 de agosto de 1952). Con el objetivo de tener una cinemateca propia que facilitara el intercambio, la Cinemateca Uruguaya fue fundada en 1952 y fue admitida ese mismo año como miembro corresponsal de la FIAF en el Congreso de Ámsterdam. Si bien en un principio la institución fue creada exclusivamente por Cine Universitario, al año siguiente, Cine Club del Uruguay se sumó al proyecto y se mantuvo el nombre Cinemateca Uruguaya (Domínguez, 2013, pp. 33-38; Silveira 2019, pp. 153-154). Al igual que la Cinemateca Argentina, la Cinemateca Uruguaya fue aceptada como miembro pleno de la FIAF en Vence, en 1953 (Actas Congreso FIAF Ámsterdam, 1952, pp. 1-18; Hintz, Dassori y otros, Actas reunión, 7 de diciembre 1953; Gaffari, 24 de noviembre de 1953). Los años siguientes fueron testigos de una serie de eventos que promovieron la colaboración entre estas nuevas instituciones sudamericanas dentro del marco internacional de la FIAF, que a su vez permitiría una estrecha relación con la Cinemateca Francesa.

### **Festivales y congresos: testigos de los primeros intercambios de ideas y películas**

Uno de los eventos germinales que permitió el encuentro de estas nuevas instituciones sudamericanas integrantes de la FIAF fue el Primer Festival Cinematográfico de San Pablo que se llevó a cabo entre el 12 y 27 de febrero de 1954 en el marco de la celebración del cuadringentésimo aniversario de la ciudad brasileña. Este festival, entre otras, tuvo diversas secciones tales como una retrospectiva del trabajo de Erich von Stroheim (que contó con su presencia), una sección infantil a cargo de Sonika Bô, otra de cine científico con Jean Painlevé, la segunda retrospectiva de cine brasileño y una retrospectiva de cine internacional llamada «Los grandes momentos del cine» (Zanatto, 2018, pp. 180-181). La colaboración de varios miembros de la FIAF fue clave para la organización de esta última. Según su catálogo, este ciclo contó con películas de la Biblioteca Nacional de Cine (Londres), la Biblioteca de Cine del Museo de Arte Moderno (Nueva York), la Cinemateca de Bélgica (Bruselas), la Cineteca Italiana (Milán), la Cineteca Nacional (Roma), el Archivo Fílmico Sueco (Estocolmo), la Cinemateca Suiza (Lausana), la Casa George Eastman (Rochester), el Museo Fílmico de los Países Bajos (Ámsterdam) y la Cinemateca Francesa (Francia) (Catálogo, 1954, p. 2) (Imagen 1). Esta última institución, cabe destacar, tuvo una presencia muy significativa durante el Festival debido a que, aprovechando la generosa financiación del evento paulista, la Filmoteca de San Pablo le encargó copias de muchos títulos que no fueron programados durante el festival, pero que sí serían mostradas luego por esta institución y continuarían circulando en la región. Algunos de los títulos eran préstamos limitados de la Cinemateca Francesa, otros pasarían a formar parte del acervo de la Filmoteca de San Pablo y otros de un *Pool FIAF*. Si bien la documentación es confusa y no siempre nos permite identificar qué película pertenecía a qué grupo, en la práctica, como veremos a continuación, muchos de los títulos que entraron a Sudamérica a la ocasión del Festival de San Pablo continuaron circulando entre Argentina, Brasil y Uruguay por varios años más.

El festival paulista también brindó un gran empuje a la región gracias a la presencia de diversas personalidades como actores, directores, críticos y responsables de instituciones patrimoniales de varios países. Entre ellos, se encontraba Langlois, a quien la Cinemateca Uruguaya invitó a Montevideo. Según el semanario local *Marcha*, la visita de Langlois «dejó sentada en Montevideo la semilla de algunas cosas fundamentales de la cultura cinematográfica de nuestro medio y América del Sur» (*Marcha*, 1954, p. 11). El artículo indica que en esta visita se habló de la creación de un acuerdo de cinematecas sudamericanas con membresía efectiva en la FIAF, para organizar un archivo fílmico en Uruguay, que tendría su secretaría en San Pablo y sería presidida por el argentino Roland. En la práctica, este proyecto no se llevó a cabo de esta manera. Sin embargo, es de destacar que durante el Festival de San Pablo estuvieron presentes miembros de las cinematecas de Argentina y Uruguay, y que allí se gestaron muchas de las ideas que se discutirían a

comienzos de 1955 durante el Tercer Festival de Cine de Punta del Este, celebrado en la ciudad balnearia uruguaya (Imagen 2).

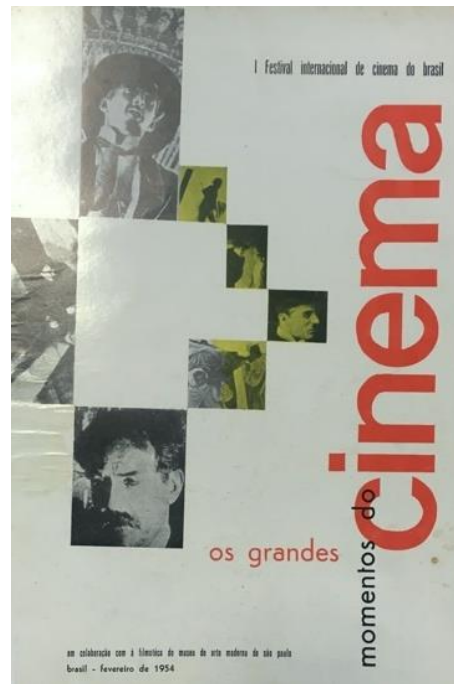


Imagen 1. Tapa del Catálogo Retrospectiva «Os grandes momentos do cinema». Festival de San Pablo, 1954. Fuente: Biblioteca SODRE

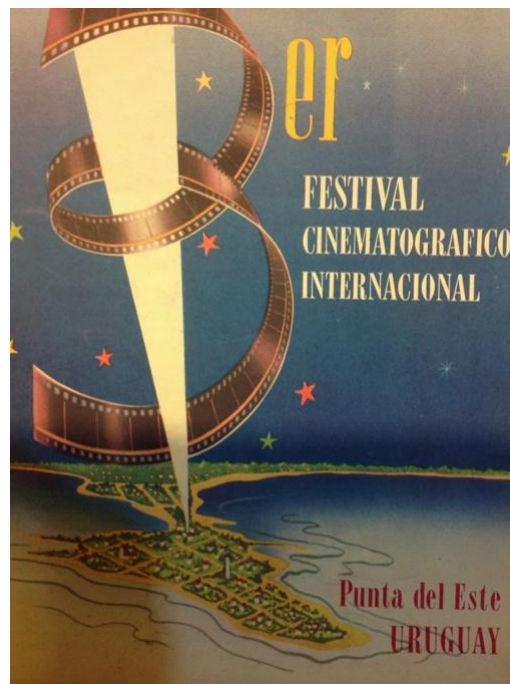


Imagen 2. Tapa del catálogo del 3.º Festival Cinematográfico Internacional de Punta del Este, 1955. Fuente: Archivo personal de la autora

Entre el 25 de enero y el 2 de febrero de 1955, durante el Festival de Punta del Este, tuvo lugar el Primer Congreso Internacional de Cinematecas Latinoamericanas que, como señala Silveira, daría lugar a la creación de la Sección Latinoamericana de la FIAF (Silveira, 2015, pp. 40-41; Silveira, 2019, pp. 158-159). A este congreso asistieron representantes de la Cinemateca Uruguaya, de la Cinemateca Argentina y de la Filmoteca de San Pablo. Asimismo, André Ruszkowski, de la Cineteca de Perú, estuvo presente con un rol menos activo y con el objetivo de establecer un primer contacto con la FIAF (Actas Primer Congreso, 1955, p. 1). En esa instancia, las instituciones compartieron diversos datos sobre su funcionamiento, que nos brindan información preciada sobre las actividades de estas primeras cinematecas y sus intentos por mantener un equilibrio entre difusión y preservación.

Desde su creación, a pesar de organizar sus fuentes de ingreso económico de manera diferente, las tres instituciones privadas manifestaron tener diversos problemas financieros para poder sostener sus actividades como hubieran deseado. La información brindada en el congreso de 1955 nos indica que los principales ingresos de las cinematecas argentina y uruguaya estaban ligados al alquiler de películas a cineclubes, a pesar de que sus modelos eran diferentes. Mientras que la Cinemateca Uruguaya recibía una contribución económica que sus cineclubes fundadores hacían por cada uno de sus socios y cobraba separadamente el alquiler de películas a otros cineclubes, la Cinemateca Argentina cobraba a los cineclubes argentinos una cuota anual que les daba derecho a recibir una determinada cantidad de programas (Actas Primer Congreso, 1955, pp. 2-4). Asimismo, en el caso de la institución argentina, esta tenía sus propios socios que podían asistir a funciones organizadas en una sala de teatro independiente a la que también podía concurrir el público en general (Actas Primer Congreso, 1955, pp. 3-4). En el caso de Brasil, Sales Gomes explicó que sus finanzas estaban ligadas al Museo de Arte Moderno del que formaban parte. La filmoteca no tenía socios propios, sino que sus eventos eran parte de los servicios brindados a los socios del museo. Independientemente de ello, Sales Gomes manifestó que la institución tenía desde el principio una fuerte impronta social y que había organizado funciones para acercar el cine a la clase obrera (Actas Primer Congreso, 1955, p. 3). En 1955 Sales Gomes se mostraba confiado en que la institución crecería ya que el festival del año anterior había marcado un punto de inflexión. Hasta ese momento la filmoteca tenía muy pocas películas y gracias al festival su acervo había crecido considerablemente. Asimismo, la favorable recepción nacional e internacional del ciclo de cine retrospectivo estaba promoviendo la negociación de mejores condiciones económicas frente al museo y la posibilidad de obtener subvenciones estatales. De obtener esta subvención, dentro de los planes de Sales Gomes estaba el copiado de las películas que circulaban entre los cineclubes para evitar su deterioro (Actas Primer Congreso, 1955, p. 3).



Es justamente Sales Gomes quien evoca la preocupación por copiar para preservar y procede a explicar un sistema de copiado que incluye la obtención de una copia negativa y otra positiva en 35 mm de donde luego se realiza una copia positiva de 16 mm (Actas Primer Congreso, 1955, p. 3). Esta preocupación aparece mencionada en el trabajo de Carlos Roberto de Souza, quien advierte que luego del festival, con la creciente demanda de copias por parte de los cineclubes brasileños, la filmoteca lanzó una «campaña de contratipo» para hacer copias que serían financiadas por los cineclubes. Sin embargo, el investigador advierte que, en la práctica, debido a los escasos ingresos de estas instituciones, que muchas veces recibían las copias de forma incluso gratuita, no se logró cumplir con los objetivos (De Souza, 2009, p. 66). En cuanto a los laboratorios, las actas de 1955 indican que en Uruguay no había y que en Argentina había laboratorios comerciales que Roland consideraba que no tenían la experiencia suficiente para trabajar con películas de archivo (Actas Primer Congreso, 1955, p. 3). Estos primeros intercambios de ideas sobre la posibilidad (o no) de copiar para no deteriorar las copias de proyección deja constancia de que, si bien la preocupación existía, las posibilidades reales de llevar a la práctica el procedimiento eran escasas. De hecho, como veremos a continuación, muchas de las películas que circularon entre estas instituciones no habían sido copiadas de antemano.

Debido a que la base de las actividades de las tres instituciones era tener películas para poder organizar funciones en actividades propias o de los cineclubes con los que trabajaban, la necesidad de compartir material para renovar la oferta fue el tema que acaparó la atención del congreso de Punta del Este. Es así como las tres instituciones se propusieron intentar sistematizar determinados intercambios y se acordó que durante 1955 la Filmoteca de San Pablo compartiría 25 programas con las cinematecas Uruguay y Argentina, y que estas instituciones podrían hacerlos circular en los cineclubes de sus respectivos países. Para ello, las cinematecas rioplatenses, y otros cineclubes interesados, contribuirían económicamente pagando la misma tarifa que los cineclubes brasileños. Con el fin de no poner en riesgo los materiales, estos programas serían constituidos por copias. En contrapartida, en 1956, serían las cinematecas Uruguay y Argentina las que enviarían copias de sus programas a la filmoteca (Actas Primer Congreso, 1955, p. 4). En la práctica, veremos que estos acuerdos no lograron llevarse a cabo por diversas razones que se discutieron durante el Segundo Congreso Internacional de Cinematecas Latinoamericanas que tuvo lugar entre el 22 y el 27 de febrero de 1956 en San Pablo. En esta ocasión, a las cinematecas que participaron del primer congreso, se sumaron el SODRE (que a pesar de haber sido invitado al primer congreso no asistió), un delegado de la Filmoteca Colombiana y observadores de Chile y Paraguay (Actas Congreso San Pablo, 1965, p. 1). Según lo expresado en esta oportunidad, el principal problema para materializar el intercambio entre San Pablo, y Montevideo y Buenos Aires había estado relacionado con el transporte y las aduanas (Actas Congreso San Pablo, 1956, pp. 9-11).

Lamentablemente, no se constatan mejoras durante el año siguiente. El Tercer Congreso que debería haberse realizado en Buenos Aires se suspendió. Una de las causas fue el incendio que tuvo lugar el 28 de enero de 1957 en la Cinemateca Brasileña (nombre que recibió la filmoteca cuando en diciembre de 1956 se separó del Museo de Arte Moderno de San Pablo y cambió su personería jurídica). Según los datos recabados por De Souza, los daños del incendio incluyeron correspondencia administrativa, parte de las colecciones documentales y de equipos y un tercio del acervo de películas que comprendía, entre otros, un 80 % de las copias 16mm que circulaban entre los cineclubes (De Souza, 2009, p. 69). A pesar de que los intercambios de películas no se llevaron a la práctica de la forma que se planificaron en los congresos de Punta del Este 1955 y San Pablo 1956, como veremos a continuación, muchas películas igualmente viajaron entre las tres ciudades sudamericanas. Un relevamiento cruzado de documentos de estas instituciones nos permite analizar algunos ejemplos.

### Las películas viajeras

Como lo señalamos anteriormente, el intercambio entre películas de las cinematecas era beneficioso para todas las instituciones. Para comenzar a dar prueba de ello, mencionaremos algunos intercambios que se dieron entre la Cinemateca Francesa y el Río de la Plata. A principios de 1950, cuatro títulos soviéticos viajaron en el primer envío que hizo la Cinemateca Argentina a su homóloga francesa: *La nueva babilonia* (G. Kozintsev, L. Trauberg; 1929), *Zvenigora* (A. Dovjenko, Y. Solntseva; 1927), *Los dos días* (G. Stabovoi, 1927) y *La joven de la sombrerera* (B. Barnet, 1927) (Tadeo Fuica, 2019, p. 33). A este lote, la Cinemateca Francesa le respondió enviando en octubre de 1950 *Los nuevos señores* (J. Feyder, 1929), *El viaje imaginario* (R. Clair, 1926), *Corazón fiel* (J. Epstein, 1923) y *El Dorado* (M. L'Herbier, 1921) (Tadeo Fuica, 2019, p. 37). A Uruguay, la Cinemateca Francesa le había enviado al SODRE, en 1948, *Nana* (J. Renoir, 1926), *El diablo en la ciudad* (G. Dulac, 1924), *Piel de durazno* (J. Benoit-Levy, 1928), *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1921), *Loulou* (G. W. Pabst, 1927) y *Okraina* (B. Barnet, 1932) (Tadeo Fuica, 2019, p. 37). Si bien no hay documentos que den cuenta de la contrapartida por parte del SODRE (que, a partir de las correspondencias, deducimos que fue una de las razones del quiebre entre la relación entre Trelles y Langlois), la Cinemateca Uruguaya comenzó su relación con la Cinemateca Francesa con el envío en 1953 de una copia de *Viaje a Júpiter* (Segundo de Chomon, 1909) (Hintz, 22 de julio de 1953).

Las películas que llegaban de Francia eran ampliamente apreciadas en la región y a veces con la anuencia explícita de Langlois (y aparentemente otras veces sin ella) muchos títulos continuaban a circular en otras instituciones vecinas. Así, por ejemplo, la cercanía geográfica entre Buenos Aires y Montevideo permitió la exhibición de títulos que llegaron a

la capital argentina a fines de 1950 tales como *Fiebre* (L. Dellouc, 1921) y *Un perro andaluz* (L. Buñuel, 1929) en Cine Universitario del Uruguay, en una función en presencia de Roland organizada el 17 de enero de 1951 (Programa CUU, enero 1951) (Imagen 3).<sup>2</sup> *Fiebre* quedó en Uruguay al menos unos meses más y fue a su vez programada en abril de 1951 en Cine Club del Uruguay en el marco de un homenaje a su realizador Louis Delluc (Programa CCU, abril 1951).

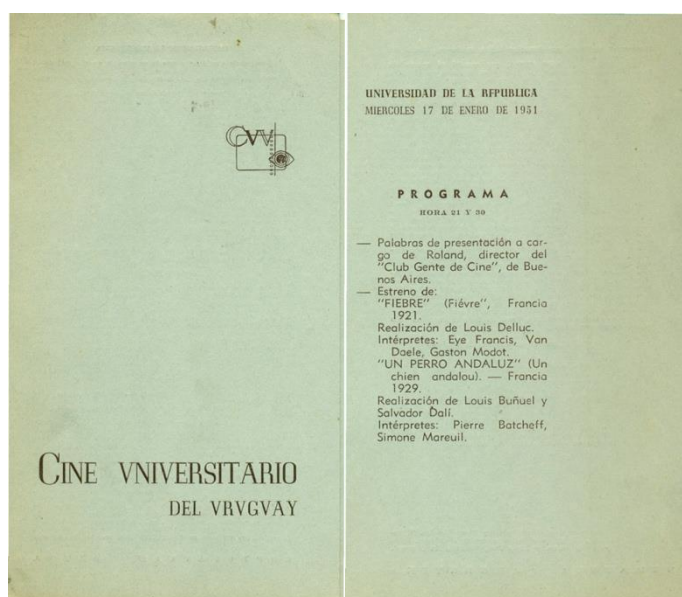


Imagen 3. Programa CUU enero 1951. CDC-CU. Fuente: GESTA. Escaneado por Belén Ramírez

Durante 1951 tanto Cine Universitario como Cine Club del Uruguay programaron varias veces copias que habían llegado ese año a Buenos Aires como parte de programas de fragmentos y títulos completos de Abel Gance, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier, Louis Delluc, Jean Epstein, Jean Renoir y René Clair, que Langlois había compilado en el marco de un acuerdo con el Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia y que habían sido pensados con la vocación de circular. Algunos ejemplos son las programaciones tanto del 15 de junio en Cine Universitario como la del 12 de julio en Cine Club del Uruguay de las realizaciones de Abel Gance, *La locura del doctor Tube* (1915), *La 10<sup>ème</sup> sinfonía* (1918), *La rueda* (1922) y *Napoleón* (1927) (Programa CUU, junio 1951, p. 3; Programa CCU, julio 1951) (Imagen 4); las funciones de Cine Club del Uruguay del domingo 17 de junio de las obras de Jean Renoir *Nana* (1926), *La pequeña vendedora de fósforos* (1928) y *La noche de la encrucijada* (1932) y del sábado 30 de junio de los títulos de René Clair *La torre*(1928)y *Entreacto* (1924)

---

<sup>2</sup> Cabe destacar que en el programa de Cine Universitario no está indicado el origen de las películas de la Cinemateca Francesa y que Roland es presentado como director del Club Gente de Cine, sin hacer tampoco referencia a la Cinemateca Argentina. El origen de las copias fue establecido con el cruce de correspondencia, principalmente las cartas escritas por Langlois y Roland el 3 de noviembre de 1950 y el 6 de febrero de 1951, respectivamente. A-CF. Jaime E. Costa y Carlos Scavino hacen referencia a la función del 17 de enero. Véase Costa y Scavino, 2009, p. 25.

(Programa ccu, junio 1951), y las de Cine Universitario que también programó *Entreacto* el 29 de junio (Programa ccu, junio 1951), y *Nana* y *La pequeña vendedora de fósforos* el 27 de julio del mismo año (Programa ccu, julio 1951). Todas estas programaciones, que por razones de espacio son simplemente ejemplos, nos permiten confirmar un fluido tráfico de copias de la Cinemateca Francesa entre Buenos Aires y Montevideo. Prestando atención a los títulos, vemos que las vanguardias y el cine mudo de principios del siglo veinte eran los ases debajo de la manga de Langlois para difundir la historia del cine francés.

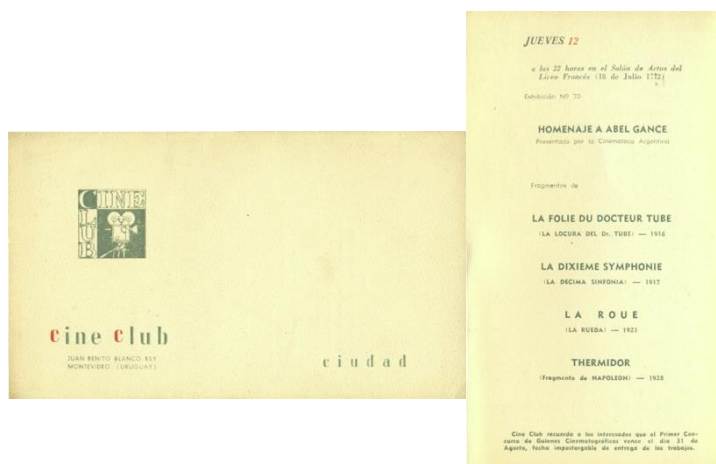


Imagen 4. Programa CCU julio 1951. CDC-CU. Fuente: GESTA. Escaneado por Belén Ramírez

Pero las películas no solo seguían una ruta entre Buenos Aires y Montevideo. Como señalamos anteriormente, el Festival de San Pablo de 1954 permitió la recepción de una variada colección de la Cinemateca Francesa y tanto Uruguay como Argentina mostrarían interés en algunos de esos títulos. A medida que la fecha del Festival de Punta del Este se aproximaba, la Cinemateca Uruguaya esperaba tener acceso a algunas de estas películas con el objetivo de organizar una retrospectiva. A raíz de ello, se solicitó la intervención de Langlois, quien contactó a Sales Gomes para que algunos de sus títulos, que se encontraban en San Pablo, fueran enviados a Montevideo. Así, tal como había sucedido en San Pablo, la Cinemateca Uruguaya podría, según las propias palabras de Langlois, «reforzar su situación» local (Langlois, 12 de noviembre de 1954).

En efecto, al igual que el Festival de San Pablo, el de Punta del Este tuvo una sección retrospectiva. El ciclo uruguayo, que fue un poco más modesto, se concentró exclusivamente en el cine francés y se llamó «Méliès y el cine fantástico francés». Esta retrospectiva, a su vez, fue reprogramada entre el domingo 6 y el jueves 17 de febrero en Montevideo. Al comparar la documentación de envíos de películas de París a San Pablo y la correspondencia entre Sales Gomes y Langlois vemos que hay títulos que se repiten. Entre ellos, los de Méliès, como *El mago* (1987), *El hombre de la cabeza de caucho* (1901), *El reino de las hadas* (1903),

*El melómano* (1903) y *Las 400 farsas del diablo* (1906), que formaron parte de la retrospectiva uruguaya y habían sido enviados para el festival de San Pablo el año anterior entre el 8 y el 16 de enero 1954 (Cinemateca Francesa, 8 de enero de 1954; Cinemateca Francesa, 15 enero 1954, Cinemateca Francesa 16 de enero de 1954).<sup>3</sup> Otros títulos programados en la retrospectiva uruguaya tales como *El amante de la luna* (Velle, 1905), *El hijo del diablo se divierte en París* (Lépine, 1906), y *El brasero ardiente* (Mosjoukine, 1923) habían también sido enviadas a San Pablo el 8 de enero de 1954, aunque no fueron programadas en la retrospectiva «Los grandes momentos del cine».

Si bien el hecho de que Brasil y Uruguay hayan compartido películas en las retrospectivas de sus festivales puede no resultar sorprendente, dada la cercanía temporal de los eventos y las interacciones que mencionamos anteriormente en los congresos de 1955 y 1956, confirmar que varios de esos títulos seguían circulando aún en 1958 en Buenos Aires, resulta un poco menos intuitivo. Sin embargo, el programa del ciclo «Films comentados de la época del cine mudo» organizado por la Cinemateca Argentina en mayo de 1958 en el Club Gente de Cine, nos muestra que efectivamente varias películas que llegaron a través del Festival de San Pablo seguían siendo programadas en la región más allá de que Langlois las reclamara con frecuencia.

El programa argentino se asemeja más a la retrospectiva paulista que a la uruguaya ya que, además de incluir películas francesas, mostró también, entre otras, películas de realizadores estadounidenses, italianos, alemanes, suecos, rusos, una sección dedicada a Chaplin y otra a Mack Senett. Dentro de las coincidencias con «Los grandes momentos del cine» del Festival de San Pablo, identificamos *El nacimiento de una nación* (D. W. Griffith, 1915), *El tesoro de Arne* (M. Stiller, 1919), *El gabinete del Dr. Caligari* (R. Wiene, 1919), *La madre* (V. Pudovkin, 1926), *La carreta fantasma* (V. Sjostrom, 1920) y *Octubre* (S. Eisenstein, G. Alexandrov, 1927). Sin embargo, el hecho de que el programa argentino no haga referencia al origen de las copias ni a colaboraciones específicas con cinematecas internacionales dificulta rastrear sus procedencias. Por el momento, no podemos afirmar que estas películas hayan sido copias de las que fueran mostradas en San Pablo, ni tampoco descartar esta hipótesis.

El hecho de haber tenido acceso a los archivos de la Cinemateca Francesa nos ayuda a comprender mejor el caso de los títulos franceses donde constatamos varias coincidencias entre el ciclo argentino de 1958, la retrospectiva brasileña de 1954 y la uruguaya de 1955. Entre las coincidencias identificamos *El hombre de la cabeza de caucho*, *El reino de las hadas*,

---

<sup>3</sup> Las películas *El hombre de la cabeza de caucho* y *El reino de las hadas* formaron parte de un primer envío con fecha del 8 de enero (Cinemateca Francesa, 8 de enero de 1954), *El mago* y *Las 400 farsas del diablo* de un segundo envío realizado el 15 de enero (Cinemateca Francesa, 15 de enero de 1954), y *El melómano* de un tercer envío del 16 de enero (Cinemateca Francesa, 16 de enero de 1954).

*El hijo del diablo se divierte en París* y *El brasero ardiente*. Asimismo, constatamos la programación de varias de las películas que habían sido enviadas a Buenos Aires en 1951 y programadas en cineclubes uruguayos tales como *La locura del doctor Tube*, *La rueda*, *El dorado*, *Fiebre*, *Corazón fiel*, *Un perro andaluz*, *La torre*, *El viaje imaginario*, *Un sombrero de paja de Italia*, *Entreacto* y *Napoleón* (Programa CA, mayo de 1958). Paradójicamente, el incendio de la Cinemateca Brasileña de 1957, si bien amputó gran parte de los documentos relacionados con el festival de 1954, también abrió una puerta de rastreo de películas impulsado por Langlois que solicitaba el retorno de sus copias. Los intercambios de correspondencia entre las cinematecas Brasileña y Francesa indican que algunas de las copias se salvaron del incendio por estar en Uruguay o en Argentina (Langlois, 23 de setiembre de 1957; Langlois, 31 de julio de 1957; Sales Gomes, 23 de julio de 1958; Langlois, 6 de agosto de 1958; Langlois 12 de setiembre de 1958).

Más allá de lo anecdótico del trabajo detectivesco que debemos realizar para identificar el origen de las copias, estos datos ayudan a confirmar la vocación de exhibidoras de estas incipientes cinematecas, que las llevó a relacionarse entre sí para brindar a sus audiencias más variedad y acceso a un cine difícil de conseguir a través de los distribuidores locales. También confirman que las posibilidades de copiar eran escasas y, probablemente, si se hicieron copias, se hayan hecho copias para poder continuar proyectándolas y no para archivarlas. En alguna medida se seguía la postura de Langlois, conocido por considerar la exhibición de películas como una forma de preservación, a diferencia de Ernest Lindgren, del Instituto de Cine Británico, que prefería no mostrar las películas hasta no tener copias de archivo adecuadas (Houston, 1994, p. 6; Olmeta, 2000, p. 105; Jeavons, 2007, pp. 26-27; Frick, 2011, p. 88). Sin embargo, para Langlois las colaboraciones con cinematecas internacionales también eran una forma de preservación. En 1948, en una carta a Trelles, Langlois escribía «consideramos que es hora de preocuparse por salvaguardar el repertorio cinematográfico y de parar toda destrucción posible. Me parece que el único método eficaz es la constitución de un fondo internacional, la multiplicación de copias y su envío a diferentes cinematecas» (Langlois, 9 de marzo de 1948, traducción de la autora). En un contexto posterior a una guerra mundial, donde muchas películas habían desaparecido por razones políticas y geográficas, este planteo de Langlois es entendible. También lo es el abordaje de las cinematecas sudamericanas que carentes de recursos económicos y laboratorios adecuados debieron optar por este mismo camino.

### **De aquí y de allá: las consecuencias de los intercambios y nuevas rutas de investigación**

Los archivos son una fuente ineludible para escribir la historia. En este caso, pudimos consultar los de las tres cinematecas sudamericanas, además de los de la FIAF y la

Cinemateca Francesa. Sin embargo, los tres primeros están muy mermados debido a mudanzas, incendios, derrumbes y otras fatalidades. Es por eso que metodológicamente tuvimos que rastrear los intercambios entre estas tres instituciones a través, mayormente, de los archivos de la Cinemateca Francesa. Sería interesante poder estudiar un tráfico de cine local entre Buenos Aires, Montevideo y San Pablo, por ejemplo, pero las herramientas para realizar una investigación de ese tipo, debido a las informaciones incompletas de los programas y la prensa, no parecen ser accesibles hoy en día. De todos modos, esta limitación se transforma en una fortaleza ya que la necesidad de pasar por los archivos europeos nos permite ubicar a las tres instituciones en una red internacional, donde se estaban gestando las bases de las cinematecas, los archivos fílmicos, los museos de cine. Así, podemos comprender mejor que si bien las preocupaciones por preservar el cine existían a nivel teórico, en la práctica, actuar acordemente era mucho más difícil y mantener un sano equilibrio entre exhibición y preservación era casi imposible. Nacidas de cineclubes y con ansias cinéfilas desde un principio, estas cinematecas se lanzaron a organizar funciones y proveer materiales a sus cineclubes asociados. Los problemas de laboratorio que mencionaban Dassori, Sales Gomes y Roland en 1955 resuenan con una investigación hecha en 2015 que muestra que las herramientas digitales que hoy en día los laboratorios pueden utilizar para preservar y brindar acceso en Latinoamérica terminan siendo utilizadas casi exclusivamente con el fin de difusión y exhibición (Tadeo y Keldjian, 2016).

El rol de exhibidoras de estas cinematecas, sin embargo, no debe ser menospreciado, sino todo lo contrario. Leer los problemas logísticos a resolver para que cada lata lograra llegar a destino y cada copia pudiera ser proyectada revela una voluntad implacable para hacer conocer o recordar un cine de difícil acceso. El rol pedagógico y didáctico de los cineclubes y las cinematecas no fue menor. Otras rutas de investigación que se abren a la luz de los cruces de información de programaciones concretas pueden interrogar sobre las influencias de estas funciones en los cánones estéticos valorados por los críticos de cine que se formaron en estas instituciones, la concepción de la historia universal del cine o incluso las influencias estéticas sobre las producciones locales, cuyos realizadores también crecieron viendo esos ciclos de «grandes momentos del cine». En lo que a este artículo respecta, nos complace haber podido demostrar con casos concretos que los intercambios entre cinematecas existieron más allá del papel, que incluyeron películas concretas y que sentaron las bases para comprender mejor cómo se organizaron estas instituciones al momento de su fundación.

### **Agradecimientos**

Esta investigación fue realizada en el marco del proyecto TRANSARCHIVES, que recibió financiación del programa de investigación e innovación de la Unión Europea *Horizons 2020*,

de acuerdo con el contrato número 746257 del programa *Marie Sklodowska-Curie Actions*. La autora agradece la atención de los funcionarios de los archivos de las cinematecas Argentina, Brasileña, Francesa y Uruguaya, así como también del archivo de la FIAF y la biblioteca del SODRE. La digitalización de los programas de CCU y CUU forma parte de un acuerdo entre la Cinemateca Uruguaya y el laboratorio de investigación GESTA.

## Referencias bibliográficas

- \* Acta Congreso FIAF. Ámsterdam 1952, Archivo de la Federación internacional de archivos filmicos (A-FIAF).
- \* Acta notarial, 28 de octubre de 1949, escribano Moises Vengerow, Archivo Cinemateca francesa (A-CF).
- \* Actas de reuniones del Primer Congreso internacional de cinematecas latinoamericanas, Punta del Este, enero de 1955, Archivo Cinemateca Brasileña (A-CB).
- ALBERA, F. (2016). Paolo Emílio Sales Gomes et le cinema soviétique». En: I. MARINONE y A. I. MENDES (Comps.). *Paulo Emílio Sales Gomes ou la critique à contrecourant (une anthologie)*. París: AFRHC.
- AMIEVA, M. (2012). Cine Arte del SODRE en la conformación de un campo audiovisual en Uruguay. Políticas públicas y acciones individuales. *Cine Documental*, (6) Recuperado de [http://revista.cinedocumental.com.ar/6/articulos\\_01.html](http://revista.cinedocumental.com.ar/6/articulos_01.html).
- BARBIN, P. (2005). *La Cinémathèque française 1936-1986*. París: Vuibert.
- \* Catálogo «Os grandes momentos do cinema», I Festival internacional de cinema do Brasil, febrero 1954, Biblioteca SODRE.
- \* Cinemateca Argentina, programa «Films comentados de la época del cine mudo», mayo de 1958, A-CF.
- \*Cinemateca Francesa, 16 de enero de 1954 «Films pour São Paulo Troisième envoie», A-CF.
- \* ———— 15 de enero de 1954, «Films pour São Paulo Deuxième envoie», A-CF.
- \* ———— 8 de enero de 1954, «Films pour São Paulo Premier envoie», A-CF.
- \* ———— 9 junio 1950, carta a Paulo Emílio Sales Gomes, A-CF.
- CORREA, F. D. (2010). *A Cinemateca brasileira das luzes aos anos de chumbo*. San Pablo: Editora UNESP.
- COSTA, J. E. y SCAVINO, C. (2009). *Por amor al cine. Historia de Cine Universitario del Uruguay*. Montevideo: Impresos Flograf.
- \* DE MALEWSKY-MALEVITCH, ZIKA, 20 abril 1948, carta a Paulo Emílio Sales Gomes, A-CB.
- DE SOUZA, C. R. (2009). *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. Tesis doctoral. San Pablo: Escuela de Comunicaciones y Artes, Universidad de San Pablo.
- DIMITRIU, Ch. (2007). La Cinemateca argentina. Entrevista con Guillermo Fernández Jurado. *Journal of Film Preservation*, (74-75).
- DOMÍNGUEZ, C. M. (2013). *24 Ilusiones por segundo. La historia de la Cinemateca Uruguaya*. Montevideo: Cinemateca Uruguaya.
- FRICK, C. (2011). *Saving Cinema: The politics of Preservation*. Oxford: Oxford University Press.
- \* GAFFARI, FARROKH, 24 noviembre de 1953, carta a Walter Dassori, A-FIAF.
- \* ———— 26 noviembre de 1953, carta a Roland, A-FIAF.
- \* HINTZ, EUGENIO, 22 de julio de 1953, carta a Henri Langlois, A-CF.



- \* ————— DASSORI, W. y otros. 7 de diciembre de 1953, Acta de reunión, Centro de documentación de la Cinemateca uruguaya (CDC-CU).
- HOUSTON, P. (1994). *Keepers of the Frame: The Film Archives*. Londres: British Film Institute.
- \* LANGLOIS, HENRI, 4 de marzo de 1948, carta a Paulo Emílio Sales Gomes, A-CF.
- \* ————— 9 de marzo de 1948, carta a Danilo Trelles, A-CF.
- \* ————— 13 de marzo de 1950, carta a Roland, A-CF.
- \* ————— 3 de noviembre de 1950, carta a Roland, A-CF.
- \* ————— 9 de octubre de 1951, carta a Fernando Pereda, A-CF.
- \* ————— 23 de abril de 1952, carta a Roland, A-CF.
- \* ————— 2 de agosto de 1952, carta a Roland, A-CF.
- \* ————— 12 de noviembre de 1954, carta a Paulo Emílio Sales Gomes, A-CF.
- \* ————— 31 de julio de 1957, carta a Paulo Emílio Sales Gomes, A-CB.
- \* ————— 23 de setiembre 1957, carta a Paulo Emílio Sales Gomes, A-CB.
- \* ————— 6 de agosto de 1958, carta a Paulo Emílio Sales Gomes, A-CB.
- \* ————— 12 de setiembre de 1958, carta a Paulo Emílio Sales Gomes, A-CB.
- JEAVONS, C. (2007). The Moving Image: Subject or Object?. *Journal of Film Preservation*, (73).
- MANNONI, L. (2006). *Histoire de la Cinémathèque française*. París: Gallimard.
- \* *Marcha*, 12 de marzo de 1954, Henri Langlois estuvo en Montevideo, *Semanario Marcha*, año XV, n.º 711.
- MENDES, A. I. (2016). La critique à contrecourant de Paulo Emílio. En: I. MARINONE y A. I. MENDES (Comps.). *Paulo Emílio Sales Gomes ou la critique à contrecourant (une anthologie)*. París: AFRHC.
- OLMETA, P. (2000). *La Cinémathèque française de 1938 à nos jours*. París: CNRS Editions.
- \* Programa Cine Club del Uruguay, abril de 1951, CDC-CU.
- \* ————— junio de 1951, CDC-CU.
- \* ————— julio de 1951, CDC-CU.
- \* ————— enero de 1951, CDC-CU.
- \* —————, junio de 1951, CDC-CU.
- \* ————— julio de 1951, CDC-CU.
- \* ROLAND, 6 de febrero de 1951, carta a Henri Langlois, A-CF.
- \* SALES GOMES, Paulo Emílio, 23 de julio de 1958, carta a Henri Langlois, A-CB.
- SILVEIRA, G. (2015). Réseaux culturels, réseaux politiques. Les archives du film en Amérique Latine, des années 1950 aux années 1970. *Artl@s Bulletin*, 3 (2). Recuperado de <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol3/iss2/3/>.
- (2019). *Cultura y cinefilia. Historia del público de la Cinemateca Uruguaya*. Montevideo: Cinemateca Uruguaya.
- TADEO FUICA, B. (2019). Tracing Past Exchanges between European and South American Cinematheques. A Key to Understanding the Impact of Sharing. *Illuminace. Journal for Film Theory, History, and Aesthetics*, 31 (1).
- y KELDJIAN, J. (2016). Digital Super 8 mm: Evaluating the Contribution of Digital Technologies to Film Archives in Latin America. *The Moving Image*, 16 (2).
- \* TOEPLITZ, G. (sic) y BARRY, I. (30 de setiembre de 1948), carta a Danilo Trelles, A-FIAF.
- ZANATTO, R. M. (2018). *Paulo Emílio e a Cultura Cinematográfica: crítica e história na formação do cinema brasileiro (1940-1977)*. Tesis doctoral. San Pablo: Departamento de historia. Facultad de Ciencias y Letras, Universidad de San Pablo.