

# Modelos cineclubistas latinoamericanos<sup>1</sup>

---

## Latin American Film Societies Models

*Mariana Amieva Collado*

*Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA EI-CSIC/Udelar, ANII, ORT)*

*maramieva@gmail.com*

Recibido: 28.07.20

Aceptado: 08.12.20

### Resumen

En el presente artículo nos proponemos abordar algunos procesos que desplegaron en simultáneo varias organizaciones cineclubistas que tuvieron un ciclo expansivo en América Latina de la década del cincuenta. De ese recorrido en el que analizaremos los casos de Argentina, Brasil, Perú, Colombia, Cuba y Uruguay, nos interesa plantear una perspectiva comparada que permita problematizar algunas ideas previas compartidas que asumen un *modelo de cineclub* con referentes reconocidos y que termina opacando las diversidades y particularidades regionales. Este conjunto de prácticas y el marco cinéfilo en el que necesariamente las ubicamos nos lleva a pensar en el contexto transnacional en el que se desarrollan. Si bien en las fuentes del período el término cinefilia no aparece citado, el despliegue de todas las actividades en pos de la conformación de la cultura cinematográfica se pensaba en relación con los modelos cinéfilos más o menos conocidos y esas referencias ineludibles se hacían explícitas como forma de legitimación, pero también como camino a seguir.

---

<sup>1</sup> El siguiente trabajo forma parte de mi tesis de doctorado en Historia (en curso). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata *La conformación del campo cinematográfico en Uruguay en la década del cincuenta*.

Esta investigación ha sido posible por las asistencias de investigación financiadas por el Espacio Interdisciplinario (Núcleo Interdisciplinario Cine y Audiovisual 2015 y continúa) y la Comisión Sectorial de Investigación Científica (csic) de la Universidad de la República (Proyecto I+D 2015-2016 y Grupo I+D 2019 y continúa)

**Palabras clave:** Cineclub; Cinefilia; Relaciones transnacionales

**Abstract**

This article aims to address some processes that a variety of film societies organizations deployed simultaneously that had that had great growth in Latin America in the 1950s. From this journey in which we will analyze the cases of Argentina, Brazil, Peru, Colombia, Cuba and Uruguay, we are interested in proposing a comparative perspective that allows to problematize some previous shared ideas that assume a “film club model” with recognized references and that ends up overshadowing regional diversities and particularities. This set of practices and the cinephile framework in which we necessarily place them leads us to think about the transnational context in which they develop. Although in the sources of the period the term ‘cinephilia’ does not appear mentioned, the deployment of all the activities in pursuit of the conformation of the cinematographic culture was thought in relation to the more or less known cinephile models and those inescapable references were made explicit as a form legitimation, but also as a way forward.

**Keywords:** Film Society; Cinephilia; Transnational relations

*Vida de los Cine Clubes*

*Prosigue la fecunda vida del Club Gente de Cine de Buenos Aires, siempre bajo la inteligente dirección del conocido crítico cinematográfico Roland, habiendo dado comienzo ya a su sexto ciclo de exhibiciones.*

*En el Brasil, funciona activamente el Cine Club de San Pablo, veterana institución que cuenta con el apoyo de su Gobierno, quien le ha proporcionado sala destinada exclusivamente para sus programaciones.*

*Hemos estrechado vínculos con el entusiasta Cine Club de la ciudad de Belo Horizonte. Se destaca de su actividad la frecuente organización de debates en torno a los más importantes films*

*Revista Cine Club n 7, mayo 1949, Montevideo)*

**Introducción**

El presente artículo me propongo abordar algunos procesos que desplegaron en simultáneo varias organizaciones cineclubistas que tuvieron un ciclo expansivo en la América Latina de la década del cincuenta. De ese recorrido me interesa plantear una perspectiva comparada que permita problematizar ciertas ideas previas compartidas que asumen un «modelo de

cineclub» con referentes reconocidos y que termina opacando las diversidades y particularidades regionales. Este conjunto de prácticas y el marco cinéfilo en el que necesariamente las ubicamos nos lleva a pensar en el contexto transnacional en el que se desarrollan. Si bien en las fuentes del período el término cinefilia no aparece citado,<sup>2</sup> el despliegue de todas las actividades en pos de la conformación de la cultura cinematográfica se pensaba en relación con los modelos cinéfilos más o menos conocidos y esas referencias ineludibles se hacían explícitas como forma de legitimación, pero también como camino a seguir.

En el epígrafe encontramos una sección recurrente en las publicaciones vinculadas al cineclubismo. La empresa que estaban desarrollando no se hacía en solitario, sino que formaba parte de un mapa compartido. Esta *vida de los Cine Clubs* en clave regional parecía estar hablando en un mismo lenguaje. *Los cineclubes europeos, Francia o Henri Langlois* son algunas de las claves en las que se reconocen estas referencias compartidas. Es en este punto en que los procesos locales comienzan a coincidir dentro de un marco regional con el que comparten esos itinerarios cinéfilos. No son solo las referencias las que se repiten, sino que es notoria la concurrencia de una cronología compartida con pequeñas diferencias en muchos de los países latinoamericanos, circunstancia que, si bien no plantea una simple coincidencia, tampoco traza correlaciones sencillas. Las fechas son elocuentes: el primer cineclub importante de Uruguay comienza a funcionar en enero de 1948 y a fines de 1949 inician sus actividades Cine Universitario; en 1948 se funda el Cine Club de México en el Instituto Francés para América Latina (IFAL); en Brasil un irregular cineclub que viene funcionando desde poco tiempo atrás se formaliza en 1948 para solicitar el ingreso en la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF); en Argentina dos importantes cineclubes que funcionaron durante los cuarenta se unen en 1949 para fundar la Cinemateca Argentina; en 1948 comienzan las proyecciones del Cine Club de la Habana y los cursos universitarios sobre cine que se dictaban en la Universidad de la Habana pasan a cumplir un rol de cineclub en 1949; el mismo año se funda el Cine Club de Colombia; a fines de 1951 se organiza el Cine Forum en Perú que comienza a funcionar en enero de 1952.

Antes de dejarse llevar por las coincidencias me planteo algunas preguntas. ¿Estas fechas nos hablan de un proceso interconectado? ¿Hay alguna causal que explique esta sincronía? ¿Responden a intereses externos que organizaron este proceso? ¿Este movimiento que parece funcionar al unísono y comparte referencias tiene un carácter unificado? Las respuestas son complejas y matizadas y considero necesario esbozar una descripción somera de estos procesos latinoamericanos que también comparten en muchos casos las cronologías de los antecedentes cineclubistas en la transición al cine sonoro (fines de la década del veinte, inicios de los treinta). Bajo el paraguas del marco cinéfilo en el que

---

<sup>2</sup> Véase por ejemplo Germán Silveira (2019, p. 105) que explica que ese término no aparece en los documentos uruguayos del período.

podemos encuadrar cada uno de estos ejemplos y de la lectura transnacional que nos subraya el panorama interconectado de este movimiento, corremos el riesgo de no prestar suficiente atención a las particularidades locales y regionales que no solo nos matizan las generalizaciones, sino que nos permiten comprender los roles específicos que cada uno de los actores involucrados jugó en los procesos pensados en su diacronía.



Foto 1: Rolando Fustiñana, Francisco Luiz Almeida-Salles, Eugenio Hintz, Paulo Emilio Gomes Salles, Antonio Grompone, la esposa de Fustiñana y Julio Arteaga. San Pablo, circa 1954. Crédito: Acervo Cinemateca Brasileira.

Considero que el elemento central que reúne estas experiencias está sintetizado por Paulo Antonio Paranaguá cuando plantea que la década del cincuenta es un período en sí mismo, caracterizado ya no por la producción de cine sino por su audiencia (1996, pp. 32-33). Este es un elemento constante que puede ser analizado a escala regional desde un criterio inclusivo, permitiendo generar comparaciones entre países con una importante industria audiovisual, como México y Argentina, con países pequeños con escasa producción. Este período «encantador y complejo» (1996, p. 34) presenta como particularidad justamente la emergencia de estas nuevas instituciones alternativas dedicadas al cine que dejarán un indudable sesgo en la siguiente generación que se formó entorno a estos ámbitos.

Si bien hay otros elementos compartidos como la pertenencia bastante previsible a un mismo origen de clase, género y generación, así como la identificación de algunos nombres propios, personalidades que van a ser las responsables de dinamizar cada uno de los procesos locales, considero que tenemos que hacer foco en lo particular de los estudios de casos para aportar a una reconstrucción más amplia que tenga en cuenta las singularidades. Planteo que son justamente las diferencias con los modelos centrales, los

distintos contextos políticos/sociales, las temporalidades variables y las apelaciones a referencias más diversas, las que nos van a ayudar a comprender la importancia del cineclubismo en el marco latinoamericano.

Este estudio comparado del cineclubismo como forma particular de la recepción también va a ayudar a problematizar algunas posturas sobre el tema que surgen desde el análisis de parte de la producción audiovisual que se centran en ciertas de las ideas previas que se reconocen como válidas. Un ejemplo de estas miradas es la de Paul Schroeder Rodríguez, quien ubica las dos presencias más significativas del período en las herencias del neorrealismo y las vinculadas al cine arte. Estas dos líneas habrían circulado principalmente por el ámbito cineclubista, que también sería el responsable del rechazo a las estéticas y convenciones del cine de estudio (2016, pp. 130-133). ¿Es la impugnación al cine clásico industrial un elemento afín al cineclubismo del período? ¿Fue ese canon cinéfilo en esa doble vertiente la principal referencia de estos modelos? ¿Cómo se relacionan estos espacios particulares con la formación de una nueva ola de realizadores en la década siguiente? Más que saldar estas respuestas, este trabajo quisiera poner en cuestión ciertos consensos que se establecieron sobre este tema.

Contamos con una bibliografía variada que da cuenta de la historia de los archivos de filmes, las cinematecas y las asociaciones internacionales que se conformaron para esos fines, así como biografías de esos actores centrales (Roud, 1983). También se generaron trabajos académicos para estudiar estas instituciones en el marco latinoamericano, como los de Fausto Douglas Correa Jr. (2010 y 2012), Núñez (2017), o Souza (2009), que, si bien se centran en Brasil, trazan recorridos continentales. El movimiento cineclubista también ha generado una importante literatura, que suele centrarse en los momentos emergentes de los cineclubes o en la discusión y formalización de los modelos europeos de la segunda posguerra (Gauthier, 1999; Hagener, 2007 y 2014; Jullier y Leveratto, 2012; De Baecque, 2005; De Valck y Hagener, 2005). En los últimos años, trabajos como el de Léo Souillés-Debats (2017) han ayudado a repensar esta historia incorporando otros actores y perspectivas, pero desde el ámbito latinoamericano la bibliografía es escasa y dispersa y para ciertos casos nacionales sigue siendo necesario remitir a las fuentes. Son pocas las investigaciones que estudien el cineclubismo desde una perspectiva comparada, destacando la tesis de doctorado de Ana Broitman (2020) sobre la cinefilia en Argentina y las menciones generales que desarrolla Rielle Navitski (2018) en su artículo sobre Colombia. En varios casos aparecen las referencias «clave» que hemos mencionado en relación con los modelos europeos, pero las menciones a los otros cineclubismos latinoamericanos aparecen principalmente en las fuentes contemporáneas que hacen explícitas esas redes compartidas. No pretendo en esta investigación hacer un análisis exhaustivo con esta perspectiva latinoamericana, por lo que solo intentaré hacer una síntesis regional que

permita presentar alguna conclusión comparativa a partir de los casos nacionales abordados.

Con este trabajo buscamos generar un diálogo con las otras investigaciones contemporáneas que se reúnen en el presente dossier. Las instancias de reflexión a partir de una perspectiva comparada se vuelven cada vez más necesarias para pensar procesos colectivos, en los cuales el eje transnacional no opaque las particularidades locales.

## Recorrido por los cineclubes latinoamericanos

### Argentina

El cineclubismo argentino presenta un escenario diverso en todo el territorio nacional que solo recientemente ha comenzado a ser estudiado por el ámbito académico.<sup>3</sup> Sin desconocer el arraigo federal del tema quisiera concentrarme en la escena porteña, tanto por motivos metodológicos —la presencia de fuentes para analizar el fenómeno— como por la importancia de este centro urbano dentro de la región. Desde inicios de la década del cuarenta funcionaron en la ciudad de Buenos Aires dos entidades que marcaron las características más significativas de este período.

Creado a fines de 1939 y en funcionamiento desde 1940, el espacio de exhibición llamado Cine Arte y dirigido por León Klimovsky, es uno de los referentes que liga estas iniciativas con los antecedentes ilustres. Si bien Cine Arte no se reconocía en sus publicaciones como un cineclub, operaba como tal. Tuvo proyecciones regulares en el Cine Baby y luego pasó a funcionar en una sala propia. Mantuvo una programación que combinaba el repertorio de clásicos silentes con una selección del cine de Hollywood y cortometrajes variados, y se propuso mantener una línea de publicaciones y suscripciones a sus programaciones tratando de fidelizar la audiencia (Cine Arte, 1942). En la nota de prensa en la que se comenta la inauguración de la sala propia con capacidad para tan solo 150 selectos espectadores y decorada por los jóvenes artistas plásticos Castagnino, Espinosa, López Claro y Pierri, informa que «el público porteño podrá disfrutar de una nueva modalidad cinematográfica, la de un espectáculo intelectual y selectivo del cine, en un marco de distinción y modernidad artística» (selección de recortes de prensa, Biblioteca INCAA-ENERC).<sup>4</sup> Klimovsky, que fue una de las figuras promotoras centrales de esta nueva

---

<sup>3</sup> Los trabajos presentados en el último *vii Congreso de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (Asaeca)* (noviembre, 2020) en las diversas mesas dedicadas a los cines provinciales y regionales comienzan a ampliar el mapa de este problema.

<sup>4</sup> Biblioteca del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales-Escuela Nacional de Realización y Experimentación Cinematográfica.

cultura cinematográfica, orientando a nuevas generaciones en la apreciación del «buen cine», tuvo una participación activa en los primeros años de Cine Arte del Servicio de Difusión Radio Eléctrica (SODRE) y vínculos cercanos con Danilo Trelles.<sup>5</sup> Este ámbito vinculado a la cultura letrada dejó de funcionar en 1945, coincidiendo algunos años con el Club Gente de Cine que comenzó a funcionar en 1942 y con quien se asocia (al menos nominalmente) en 1949 para comenzar a armar el plan de la Cinemateca Argentina (Sel, 2016, p. 43).

Gente de Cine gira en torno a la figura de Rolando Fustiñana —o Roland, como consigna su firma—. <sup>6</sup> Aquí nos encontramos con otra personalidad destacada sobre la que parecen girar las principales iniciativas del proceso. Este cineclub no tuvo sede fija, pero solía organizar proyecciones en los cines Biarritz y Lorraine. Editó la revista *Gente de Cine*, una de las publicaciones más significativas destinadas al cine por fuera de las publicaciones dedicadas a la industria o los *fan magazine*, pero también programas explicativos, boletines y números monográficos. Organizó espacios de formación en formato de cursos y charlas, y mantuvo un intercambio asiduo con otras entidades afines de las que se daba cuenta en la revista. Luego de un inicio en donde las programaciones estuvieron compuestas por los filmes que asumimos se podían conseguir en el medio local<sup>7</sup> —mucho cine clásico industrial norteamericano y argentino— con el correr de los años, los listados de filmes pasaron a estar conformados por cierto canon cinéfilo clásico (Club Gente de Cine, 1954).

En los estatutos se hacía explícita la intención de promover la realización de filmes experimentales, y si bien los cursos de formación de los primeros tiempos en los que participaron figuras como León Klimovsky o Leopoldo Torre Nilson, estaban orientados a la realización audiovisual y en los primeros dos años encontramos programas de filmes amateur, el cineclub pronto se va a desentender de estas prácticas concentrándose en la difusión, crítica y análisis del cine. Estas tareas quedan en manos de otras instituciones que se abocaron sin conflictos a la promoción de la realización por fuera del marco profesional del cine clásico industrial.

---

<sup>5</sup> Danilo Trelles fue crítico de cine, realizador, productor y el primer director del Departamento de Cine Arte del SODRE y una figura muy importante dentro del campo del cine en Uruguay.

<sup>6</sup> Toda esta información la obtuve del cuadernillo de difusión y balance *Cine Club Gente de Cine 1942-1954* (Club Gente de Cine, 1954). El proceso está brevemente resumido en Kozak (2013, pp. 46-50). Broitman (2020) dedica su tesis doctoral a analizar al cineclub Gente de cine y al Cine Club Núcleo.

<sup>7</sup> La programación variada que lograron llevar a cabo evidencia un vínculo cercano con los distribuidores comerciales. Estas relaciones entre los ámbitos comerciales de exhibición y distribución y las iniciativas de carácter más cinéfilas también estuvieron presentes años más tarde en el circuito de salas de la calle Corrientes bajo la programación de Alberto Kipnis (Broitman, 2020, p. 140).

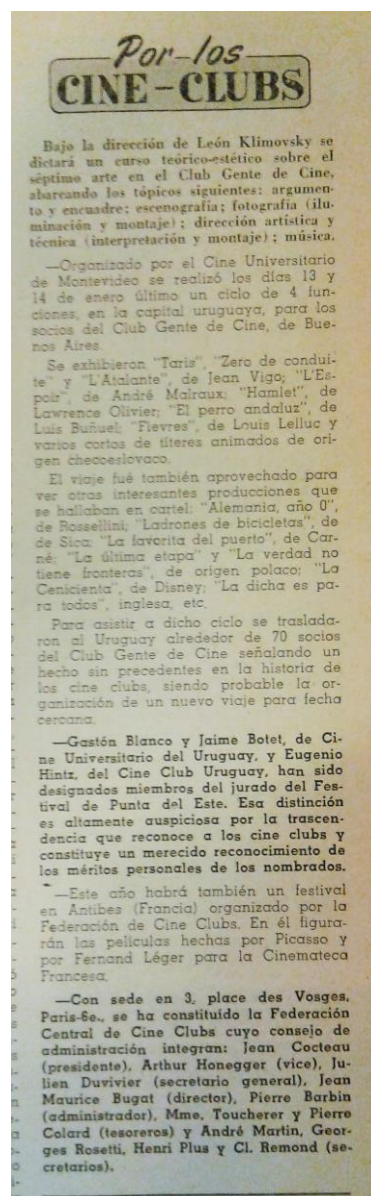


Foto 2: Revista Gente de Cine n 1. Marzo 1951. Pág. 7

La promoción de realización *amateur*, en países reducidos o en formatos cortos tuvo dos lugares específicos de circulación. Por un lado, encontramos el Cine Club Argentino que, como resalta su lema, hace «Todo por la fotografía y cinematografía de Aficionados». Surgió en 1932 y se dedicó a armar ámbitos de formación, la edición de publicaciones que contenían mucho material didáctico, la realización de concursos y exhibiciones de filmes. Para estos fines también utilizó la sala del Cine Baby, compartiendo terrenos con los otros cineclubes. En los boletines periódicos constantemente se señalaban las ventajas de este cine frente al medio profesional por la libertad expresiva que conlleva. Este cineclub fue el representante argentino de la Unión Internacional del Cine de Aficionados (UNICA) y sus características responden a lo que Charles Tepperman (2015) define como *amateur* avanzado. Estos espacios mantuvieron lazos con los otros cineclubes, compartiendo los



lugares de circulación, filmes exhibidos, actividades críticas y algunos nombres referentes como el de Víctor Iturralde, el realizador experimental que fue un activo miembro del Club Gente de Cine y luego de Cine Club Núcleo (Broitman, 2020). El otro ámbito vinculado a la realización estuvo a cargo de los «muchachos del corto», como los denominaban desde la industria (Kozak, 2013, p. 44), un conjunto de jóvenes realizadores entre los que se encontraban Simón Feldman y Rodolfo Kuhn, que circularon por los ambientes cineclubistas, pero generaron espacios propios de formación, como el Seminario de Cine en el que participaba Feldman. También editaron su propia publicación, *Cuadernos de Cine*, de la que sacaron seis números entre 1954-1956. Esta revista estaba integrada por artículos que trataban temas que también se encontraban en los boletines de Cine Club Argentino, pero en este caso todos los artículos que abordaban conocimientos técnicos estaban al servicio de una práctica que se definía como independiente más que amateur.

El proceso argentino se mantuvo con algunos cambios en las décadas del cincuenta y sesenta con el afianzamiento de Cine Club Núcleo y el relevo generacional que significó la llegada de Salvador Sammaritano (Broitman, 2020, capítulo 6). Aquí se generó una red importante de pequeñas instituciones que conformaron una Asociación Argentina de Cineclubs en el año 1953 (Sel, 2016, p. 43) y se creó la Cinemateca Argentina para facilitar el pedido e intercambio de materiales a instancias de Henri Langlois (Dimitriu, 2007, p. 15) que pasó a integrarse de forma efectiva a la FIAF en 1953. Este movimiento porteño que se pensaba al margen o a contrapelo de los cambios ocurridos durante el peronismo y buscaba eludir posicionamientos políticos, manifestaba un notorio desdén por las producciones cinematográficas del clásico industrial argentino asociado al gobierno de Perón. Si bien nunca llegó a estar integrado por una proporción considerable del público de cine —que se dispersó en un circuito más amplio de salas comerciales, pero independientes de las grandes cadenas— sí formó parte de la renovación de la crítica de cine y tuvo incidencia en la formación de las nuevas generaciones que protagonizaron las olas modernas locales.

## **Brasil**

Si el caso de Argentina planteaba la dificultad de pensar el proceso tomando en cuenta las particularidades regionales, esta circunstancia se hace todavía más compleja en Brasil donde la centralidad que se le suele otorgar a las ciudades más importantes como San Pablo o Rio de Janeiro no opaca muchos desarrollos locales que mantienen características muy diversas. Las revistas cineclubistas son un ejemplo de esas presencias regionales, como vimos en el epígrafe con el ejemplo de Belo Horizonte.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Este es un tema de estudio que también ha crecido en los encuentros relacionados a los estudios sobre cine en los distintos países, como se mostrado en la edición de SOCINE de 2020. Como ejemplo de estas investigaciones remito al trabajo que viene desarrollando Izabel de Fátima Cruz Melo (2016) para el caso bahiano.

Para acotar esta mirada comparativa voy a centrarme en el caso más conocido del movimiento cineclubista paulista en la década del cuarenta y la figura central de Paulo Emilio Gomes Salles. Este breve resumen se basa en la tesis de doctorado de Carlos Roberto de Souza (2009, pp. 50-60). Tal como encontramos en Buenos Aires, en este caso también hay una continuidad asumida y reconocida entre estas instituciones y sus predecesoras de la transición al sonoro. Aquí, el nexo entre Paulo Emilio y el histórico Chaplin Club fue Plinio Sussekind Rocha, quien lo introdujo en la cinefilia más clásica y lo estimuló a organizar junto con un grupo de amigos el Clube de Cinema de Sao Paulo en agosto de 1940 siguiendo los modelos parisinos. Esta iniciativa tuvo una existencia efímera debido a la censura del gobierno de Vargas que tenía asociado a Paulo Emilio con el Partido Comunista, pero igualmente había sido una experiencia muy limitada a un grupo muy restringido de la elite paulista. Luego de esta experiencia Paulo Emilio viajó a París donde estrechó contactos con los movimientos locales y quedó en San Pablo retomando la iniciativa Francisco Luiz de Almeida Salles, quien generó una alianza con el Consulado Norteamericano y logró concretar algunas proyecciones descontinuadas y para muy pocas personas (unas cincuenta) durante 1947. En esa situación y con una dificultosa comunicación epistolar con Paulo Emilio debieron resolver el problema locatario ya que no encontraban ámbitos propicios para las proyecciones, a lo que se sumaban los problemas para obtener filmes.



Foto 3: III Congreso de la FIAF en Copenhague, Dinamarca, Setiembre 1948. Paulo Emilio se encuentra en el centro con un cigarro en la boca. Crédito: Acervo Cinemateca Brasileira.

Paulo Emilio, luego de conocer el proceso francés de primera mano, y a partir del contacto con Henri Langlois, encontró que la solución para la obtención de filmes era la asociación a la FIAF, pero para esto fue necesario generar algún paraguas institucional que lo

amparara. Requería armar una estructura, aunque fuera nominal, con el nombre de *filmoteca* o similar para poder mantener la presentación que ya se había encaminado por medio de Langlois y era necesario que ese armado se resolviera antes del congreso de la Federación de setiembre de 1948. Junto con esta circunstancia y debido a los sucesivos problemas para encontrar un lugar que les permitiera institucionalizarse, se acudió a la figura de un mecenas, el industrial Francisco Matarazzo quien estaba interesado en fundar el Museo de Arte Moderno y se terminó decidiendo que el cine club se integrara a esa entidad privada y que alojara allí su flamante filmoteca.

Vemos que, en este caso, donde se quiso en sus inicios seguir los modelos parisinos, el cineclubismo paulista apenas logró desempeñar una actividad muy limitada, tanto por número de integrantes como por el círculo social al que apela. Finalmente se invirtieron los pasos en los que se desarrollan estos procesos y la filmoteca o archivo de filmes terminó teniendo precedencia por sobre el cineclub.

## **México**

De este país contamos con algunos datos de la Ciudad de México relatados por uno de los protagonistas fundamentales del movimiento local, Manuel González Casanova (1961, pp. 11-16). A pesar de lo esperado, la metrópolis multitudinaria y el amplio desarrollo de la industria cinematográfica no parecen ser el ámbito propicio para el desarrollo del cineclubismo que tuvo un origen discreto en 1931 como filial de algunas organizaciones europeas y que desapareció «sin dejar rastros» en 1935 luego de una existencia irregular. El Cine Club de México que se funda en 1948 dentro del IFAL no reconoció continuidad con ese antecedente, si bien mantuvo algunas de sus características comunes, como fue la apelación a un grupo muy restringido de participantes entendidos en el tema.

González Casanova destaca otro cineclub que se fundó el 3 de julio de 1952, el Cine-Club Progreso, al que reconoce en la línea de los modelos franceses e italiano, pero del cual dice que comprende «... que su tarea no era simplemente exhibir películas y discutir artificialmente cosas inútiles, sino que debía organizar un movimiento cultural en favor del cine, y en especial del cine mexicano...» (1961, p. 12). Junto con el énfasis al sesgo mexicano, lo que resalta González Casanova es la vocación de ampliación de este grupo, su apoyo a otras instituciones similares y la promoción de nuevos cineclubes que terminan coordinando una Federación Mexicana de Cine-Clubes en 1955.

Esta camada de nuevos espacios de difusión se centró en los grupos que luego van a tener mayor transcendencia y que van a caracterizar la escena mexicana: el Cine Club de la Universidad, fundado en 1955 y luego varios grupos dependientes de distintas escuelas y facultades que se terminaron uniendo en la Asociación Universitaria de Cine-Clubes. Si bien

todo este movimiento vivió múltiples dificultades, solo lograron superar «la crisis de 1956» los grupos relacionados con la universidad y desde ese ámbito se consolidó el principal espacio que terminó institucionalizándose, la Sección de Actividades Cinematográficas que conformó un cineclub y más tarde fundó la Fimoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), ambos impulsados por González Casanova.

Como conclusión provisoria sobre el caso mexicano que necesita un mayor trabajo a partir del estudio de las fuentes documentales, me parece interesante destacar la filiación institucional con la Universidad que terminó decantándose, y junto con eso, cierta independencia de los procesos transnacionales en las que se inscriben estas prácticas. La Fimoteca y el propio González Casanova van a terminar participando de la Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL) en los años sesenta y de los distintos vaivenes de los grupos latinoamericanos en la FIAF; sin embargo, no encuentro en el testimonio de González Casanova una injerencia directa de Henri Langlois. Más que esto, la peculiar idiosincrasia local se encuentra en las propias características que le otorga a los «cineclubes de vanguardia». Estos no solo deben mostrar cine de calidad y defender al cine frente a las producciones comerciales de entretenimiento:

... sino que se encarga de organizar a la vanguardia de los espectadores, a fin de sostener la lucha iniciada por los cineastas para que el cine sea un verdadero arte, se preocupan también por ayudar a las grandes masas a tener conciencia del auténtico valor de la cinematografía; además, con mayor vigor que cualquier otro cineclub, se preocupa por los problemas del cine nacional, apoyando la lucha de los profesionales que intentan salvaguardarlo y defenderlo, a tiempo que combaten todo lo que tienda desnacionalizar la producción nacional (González Casanova, 1961, p. 17).

En estos propósitos que buscaron la llegada a un público ampliado y una preocupación por el estímulo de un cine nacional destinado al «conocimiento de los pueblos» y al progreso y bienestar del hombre, es que encuentro vínculos con la propuesta que estaba intentando llevar a cabo Danilo Trelles desde el SODRE, marcando un contrapunto significativo con otros modelos (Amieva, 2012).

## **Cuba**

La universidad también fue el factor clave en este caso, siendo los cursos de verano sobre cine que dictó José Manuel Valdés-Rodríguez entre 1942 y 1956 en la Universidad de la Habana los que dinamizaron el camino hacia el cineclubismo. Arturo Agramonte y Luciano Castillo narran de forma dispersa este recorrido al que reconocen como la primera

experiencia de inclusión de cine dentro de la educación universitaria latinoamericana (2013, pp. 155-161). Estos cursos que eran acompañados por proyecciones de filmes parecen haber sido un espacio importante de fomento para la cultura cinematográfica. En 1949 se creó el Departamento Cinematográfico de la Comisión de Extensión Universitaria, lugar desde el que luego se va a desarrollar la Sección de Cine de Arte. De acuerdo con las palabras de Valdés-Rodríguez devino «el primer organismo de su clase en nuestro país y en Hispanoamérica. Fue el primer cine-club habido en Cuba en forma diferente de la usual en esos organismos, pero llenando los objetivos o fines de ellos mismos: el desarrollo de una cultura cinematográfica» (citado en Agramonte y Castillo, 2013, p. 157). Creo que el afán por consignar el impulso pionero de su iniciativa no se debe al desconocimiento de los procesos en otros países o la búsqueda de legitimación, sino a ciertas circunstancias internas en el paisaje local que lo llevaron a resaltar méritos propios en el marco de una disputa con otro grupo con que plantea una rivalidad de entrada. En 1948 comenzaron a desarrollarse de forma independiente, las reuniones de un cineclub que organizó un grupo de jóvenes y que pasó a tener un rápido crecimiento por fuera de las redes que había ido armando Valdés-Rodríguez.

El Cine Club de la Habana comenzó a funcionar a inicios de ese año proyectando filmes de Renoir y Eisenstein. Fue una iniciativa que llevaron a cabo Germán Puig y Ricardo Vigón a los que pronto se les sumaron otros jóvenes que serán algunos de los nombres más destacados de la etapa siguiente del cine cubano: Tomás Gutiérrez Alea (Titón), Néstor Almendros y Guillermo Cabrera Infante. Puig y Vigón formaron parte de los cursos de verano de ese año en la Universidad y quisieron contar con el apoyo de Valdés-Rodríguez, pero al parecer, el veterano cinéfilo sintió esta iniciativa como una amenaza y comenzó un declarado conflicto, en el que no solo le quitó el apoyo, sino que impidió la difusión de las actividades en la prensa a partir de sus vínculos, y les complicó el acceso a salas de exhibición. Las disputas entre grupos cinéfilos fue una especie de clásico dentro de estas agrupaciones, pero la beligerancia de esta disputa que en principio parecía tener un carácter principalmente generacional, no se ha repetido en los casos estudiados.<sup>9</sup>

En la caracterización del movimiento cubano hay un tercer factor que Agramonte y Castillo apenas mencionan pero que considero muy importante para atender a las particularidades locales, y que tiene que ver con la mayor diversidad que se despliega en la distribución comercial de filmes. Como reconoce Néstor Almendros (1996, pp. 35-37), esa Cuba parece el paraíso del cinéfilo, pero esa circunstancia no solo se debe al cineclubismo y al trabajo de promoción llevado a cabo por Valdés-Rodríguez, sino a una mayor apertura a la hora de programar películas, una censura mucho más relajada en los momentos previos

---

<sup>9</sup> No solo Puig y Vigón reconocen en los cursos de la universidad un fuerte influjo, sino que Alfredo Guevara se refiere a esta influencia en términos que también reconocen la posición política de Valdés-Rodríguez (Chanan, 2004, pp. 104-106)

al golpe de Batista. Los testimonios de los protagonistas reconocían que encontraban los filmes entre los distribuidores locales. Es interesante notar que los filmes programados podrían formar parte de cualquier listado canonizado.<sup>10</sup>

Uno de los motivos de la disputa mencionada fue el otro sesgo distintivo de este caso y que podría resumirse como el giro hacia la izquierda que tuvo este proceso mucho antes del triunfo de la revolución, debido a la asociación del Cine Club con una de las pocas instituciones que terminó dándole cabida, la Sociedad Nuestro Tiempo, a la que finalmente se integran como sección de cine en 1951. Esta sociedad cultural radical, como la define Michael Chanan (2004, pp. 105-106), ligada al partido comunista en la década del cincuenta, estuvo integrada por sectores universitarios y cumplió un papel muy importante en el ámbito cultural. En paralelo a que se desarrollara esta fusión, encontramos a Puig en París estableciendo los ya conocidos acuerdos con Langlois para facilitar la llegada de filmes a la isla. De estos acuerdos surgieron los primeros intentos de formalizar la Cinemateca de la Habana de acuerdo a dictados por correo de Puig que estaba intentando obtener estudios sobre cine en Europa. Pero estos intentos se ven en parte malogrados por el escaso interés que emplean los referentes locales como leemos en las correspondencias citadas por Agramonte y Castillo (2013, pp. 360-361) que muestran a un *Titón* mucho más interesado en los proyectos de realización y un horizonte de previsibles desacuerdos en los cuales las urgencias políticas terminan imponiendo su agenda.

## Colombia

Para dar cuenta de la diversidad de caminos que adoptaron los distintos cineclubismos latinoamericanos, en el caso de Colombia encontramos que la incidencia del contexto sociopolítico terminó orientando el modelo en un sentido inverso al cubano. Si algo distingue a este caso es justamente haber buscado deliberadamente mantener el sesgo de clase social y todos los signos de distinción que eso conlleva. Como plantea Navitski en su documentada investigación sobre el Cine Club de Colombia (ccc), esta institución tuvo la meta autoproclamada de

... mejorar el gusto del público que va al cine encarnado en la lucha de la burguesía local por la distinción (en el sentido de Pierre Bourdieu) a medida que las clases medias de Colombia se

---

<sup>10</sup> El programa inaugural del Cine Club de la Habana exhibió *La Bête Humaine* (Jean Renoir, 1938) y *Alexander Nevsky* (Serguéi Eisenstein, 1938) provenientes de los distribuidores locales. Almendros también comenta que vio en los programas dobles de las salas barriales *Vampyr* (Carl Dreyer, 1932) (Almendros, 1996, pp. 35-36)

expandieron en la era posterior a la Segunda Guerra mundial (2018, p. 2).<sup>11</sup>

El CCC fue fundado por un grupo selecto de la patria letrada local integrado por artistas plásticos y escritores, filiación compartida con los primeros cineclubes de fines de los veinte y algunos otros ejemplos mencionados, como el Cine Arte porteño. Gabriel García Márquez formó parte de este grupo, por ejemplo. El catalán Luis Vicens fue el responsable de liderar las actividades y en un viaje a París a fines de 1950 conoció a Langlois quien lo direcciona y lo puso en contacto con Roland y otras entidades latinoamericanas marcando el camino a seguir.

El caso colombiano sin embargo está marcado por tensiones particulares que lo distancian de otros ejemplos. Aquí tuvieron un lugar muy importante las disputas al interior del club, en el cual la búsqueda de ampliar la cultura cinematográfica confrontaba con la búsqueda de exclusividad restringiendo las membresías a trescientos integrantes. Pero no solo eran pocos, sino que tenían que ser buenos, dando lugar a una prédica disciplinadora de esa audiencia que, si bien formaba parte de la elite bogotana, no solía respetar las buenas prácticas asociadas con ese público cultivado, mostrando un abierto desinterés por las rutinas que consagraban la vida cineclubista como los espacios de debate y los placeres de los filmes «difíciles».

Si bien se llevaron a cabo los vínculos formales para desarrollar una cinemateca y participar de los circuitos de intercambio regionales, Navitsky plantea que las circunstancias económicas locales volvían inviables esas vías de intercambio, dando lugar a un vínculo muy estrecho con los distribuidores locales. En este caso las programaciones surgidas se distanciaron bastante de las esperadas en este medio, difundiendo mucho cine de Hollywood y películas mexicanas a cambio de una tarea de promoción generando un proceso de valor agregado a favor de los distribuidores (2018, pp. 8-9). Aun así, los organizadores se lamentaban de la preferencia del público por los estrenos antes de los filmes históricos. A pesar de estos conflictos y en parte apoyándose en sus particularidades, el CCC tuvo una existencia prologada en el tiempo. Sin embargo, el lugar más propio de esa cinefilia clásica va a quedar a cargo de los grupos que en la década del sesenta van a surgir de los ámbitos universitarios.

## **Perú**

Para concluir voy a referirme brevemente al caso peruano que también tiene sus significativas particularidades. Como resume Jeffrey Middents (2009), el cineclubismo

---

<sup>11</sup> “... improving the taste of the movie-going public’ embodied the local bourgeoisie’s striving for distinction (in Pierre Bourdieu’s sense) as Colombia’s middle classes expanded in the post-WWII era”.

peruano tuvo dos vertientes, una limeña vinculada con la iglesia católica y preocupada por los aspectos morales en la difusión del cine y otra en el Cuzco, más tardía, pero a cargo de un grupo de jóvenes entre los que se encontraba Manuel Chambí, interesados en la realización y la posibilidad de representar lo local.

Ricardo Bedoya (1995) describe una década del cincuenta signada por una merma en la producción comercial, siendo también aquí el momento propicio para el cortometraje y la influencia de algunas figuras muy importantes para el medio como Enrico Gras (Bedoya, 1995, p. 135). En este caso también fueron importantes las empresas distribuidoras que favorecieron la circulación de filmes de cine arte por las salas convencionales. En 1951 se funda el Cine Forum, el primer cineclub formal, a cargo del emigrado polaco Andrés Ruzskowsky que trabajaba en la Universidad Católica de Lima. Este dirigente de la pujante Oficina Católica Internacional del Cine (OCIC), desarrolló cursos y algunas proyecciones y en 1952 extendió sus actividades al Cine Club de Lima que comenzó a funcionar el 20 de marzo de ese año. Esta entidad logró crecer rápidamente hasta llegar a los ochocientos socios al año y medio de funcionamiento con una programación abultada destinada a un medio que estaba compuesto por estudiantes universitarios en un porcentaje que pasaba el 50 %. Según Bedoya, esta fue la institución que recibió la muestra enviada por el SODRE en 1953 (1995, p. 141) dando cuenta de los vínculos regionales.

## Uruguay

Si bien hubo intentos de conformar cineclubes en la década del treinta que tuvieron una existencia efímera y una filiación de clase muy concentrada,<sup>12</sup> considero marcar el inicio de este proceso a fines de la década del cuarenta, con el surgimiento del Cine Club del Uruguay en enero de 1948 y de Cine Universitario en diciembre de 1949. Sobre estas instituciones se han escrito libros de carácter testimonial que cuentan las historias/crónicas de las entidades en primera persona. Para este trabajo he trabajado con los libros de Eugenio Hintz (1998), Jaime Costa y Carlos Scavino (2009) y Álvaro Sanjurjo (1994) como fuentes de consulta en conjunto con los propios documentos institucionales y las publicaciones que los cineclubes generaron, así como con otras fuentes que se refieren al tema pertenecientes a la prensa.

Más que los antecedentes en los intentos tempranos de cineclubismo local, el surgimiento de fines de los cuarenta se enmarca en un clima de época muy auspicioso con la emergencia de la *generación crítica*, la consolidación y expansión de instituciones claves como el SODRE y el desarrollo de grupos muy integrados vinculados a las artes plásticas (el taller de Torres García) o el teatro independiente.

---

<sup>12</sup> Hubo una iniciativa organizada en 1931 en la que participaron Justino Zabala Muñiz, Idelfonso Pereda Valdés y Nicolás Fusco Sansone, y otra en 1936 a cargo de José María Podestá. Tuvieron escasos encuentros y no mantuvieron su continuidad (Silveira, 2019, p. 86).



En este contexto el antecedente más significativo fue la creación del Departamento de Cine Arte del SODRE a fines de 1943. Esta institución pública se presentaba como un análogo a los cines clubes tradicionales y compartiendo sus propósitos principales por difundir el cine que queda por fuera del circuito comercial y el desarrollo de un archivo propio para la exhibición (Amieva, 2017).

Los dos cineclubes mencionados surgieron dentro de este contexto y motivados por estas proyecciones de Cine Arte tal como se puede ver en algunos de estos testimonios. Es decir que no vienen a llenar un vacío, ya que el papel de la exhibición y resguardo del cine alternativo, así como la distinción entre un cine con vocación artística frente a un cine comercial, estaba cubierto por la agencia estatal. Esta circunstancia es la que permite identificar uno de los elementos que destaca al caso uruguayo de otros procesos nacionales. En los libros de Eugenio Hintz sobre Cine Club y de Jaime Costa sobre Cine Universitario se reiteran los relatos de los dos itinerarios fundacionales. No fue el interés por la exhibición lo que generó estos agrupamientos, sino que llegaron a ejercer las prácticas que asociamos con las actividades de un cineclub como un medio para financiar y posibilitar el interés principal que los reúne: alcanzar la realización cinematográfica

En el caso de Cine Club los artículos en su revista ya iban preparando el terreno para justificar y legitimar la práctica de realización *amateur*. Cine Universitario comenzó a organizar sus concursos Amateur de Cine relámpago como una de sus primeras actividades. Estas actividades estuvieron acompañadas con propuestas de formación que se expresaron como cursos y textos técnicos en los materiales que publicaron. Estas circunstancias señalan algunas de las particularidades del caso uruguayo que buscan legitimarse en las referencias de los cineclubes europeos de los años veinte según el modelo Delluc, conectando a los nuevos realizadores con un público posible (Gauthier, 1999, pp. 29-31). Este modelo es citado en reiteradas ocasiones en la revista *Cine Club*, a partir de traducciones de textos de grandes referentes del cineclubismo francés como George Sadoul quien realiza una genealogía de los cineclubes y hace explícita la centralidad de la figura de Louis Delluc contraponiéndola con la figura elitista de Canudo y su CASA (*Cine Club*, n.º 9, p. 15). Otra de las referencias citadas es la de Henri Agel, quien, en un texto proveniente del Servicio de Prensa de la Embajada Francesa, ofrece un resumen sobre las misiones a llevar a cabo por un cineclub bajo el modelo de Delluc en los veinte (*Cine Club* n.º 7, p. 16). Las constantes referencias a Jacques Coucteau por parte de Cine Club y de Joris Ivens por Cine Universitario, son las muestras explícitas de los vínculos con esas vanguardias.



Foto 4: Revista *Cine Club* n 9. Setiembre 1949. Pág.15

Estos propósitos, sin embargo, pasan a ser secundarios hacia mediados de la década del cincuenta, cuando la actividad se concentra en los problemas de expansión de público. En el proceso nos encontramos con grupos que terminaron centrando sus intereses y actividades cotidianas en conseguir los medios para hallar filmes y espacios para su exhibición, así como locaciones más oficiales para sus actividades de gestión que originalmente se reducían a las casas particulares de los participantes o en cafés públicos. Las dos entidades con sus bases sociales ampliadas que llegaron a sumar cinco mil afiliados en conjunto, lograron mantener una programación extensa y muy diversa durante las décadas del cincuenta y del sesenta. Como vimos en otros casos nacionales, gran parte de esta programación se nutría de los distribuidores comerciales, incorporando en este caso una presencia muy fuerte de las fuentes vinculadas a la diplomacia (Embajada Francesa, Consejo Británico, Legación de Checoslovaquia, por ejemplo). La programación variada y poco canónica que surgía de ese entramado trató de ser encuadrada bajo un paraguas cinéfilo erudito a partir de la prolífica política editorial, con la publicación de revistas, programas de sala, boletines y filmografías.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Esta información detallada sobre la conformación de Cine Club del Uruguay y de Cine Universitario del Uruguay forman parte de mi proyecto doctoral en curso: *La conformación del campo cinematográfico en Uruguay en la década del 50*. Tesis de Doctorado en Historia. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata. Bajo la dirección de Mariano Mestman.

Esas actividades incluían espacios de formación que excedían la realización *amateur* y comienza a notarse desde los primeros tiempos una preocupación por la educación de un público cada vez más ampliado en lo que ellos reconocen como la «cultura cinematográfica».

El vínculo cercano con la promoción de la realización en pase reducido como una forma legítima de cine local es una de las particularidades a atender y que no solo estuvo presente en gran parte de la década del cincuenta, sino que explica tanto las actividades puntuales de estas entidades como el devenir de sus protagonistas. En parte este modelo local parece integrar vías que en otros casos estuvieron separadas, como en Buenos Aires y en Lima, y las acerca más a la experiencia cubana. Por otro lado, la importancia del cine como forma de difusión cultural y del cine educativo en general junto con una vocación por expandir lo más posible la llegada de esa prédica de cultura cinematográfica (no exenta de tensiones), también generaron una fuerte impronta en este modelo. Estos elementos no solo distinguen este caso, sino que creo que también explican la importancia que tuvieron estos cineclubes y la posterior Cinemateca Uruguay en la conformación de una identidad cultural uruguaya que hasta el día de hoy sigue haciendo alarde de la herencia de la cultura cinematográfica local.

El caso montevideano se describe reconociendo referencias muy claras en relación con los movimientos cineclubistas franceses. Pensar con mayor precisión qué significa ese modelo, pensar en todas las modalidades posibles y entender cómo se difundieron prácticas y saberes nos permite caracterizar mejor este proceso local, pero también entender este espacio de circulación de cine en Latinoamérica.

### **Modelos de cineclubes diversos**

Este recorrido que no pretende ser exhaustivo da lugar a algunas observaciones generales. Si bien, como mencionábamos anteriormente, hay algunos elementos comunes que hacían referencia a «un modelo de cineclub», y la vocación por la difusión de la cultura cinematográfica estaba presente como elemento que justificaba estas prácticas particulares, llama la atención la participación de distintos actores sociales que se integran en cada caso nacional. Los vínculos con los procesos políticos también intervienen de forma diferenciada en cada situación. En algún caso la relación con la iglesia católica es notoria y en otras no está presente. Algunos cineclubes mantienen vínculos cercanos con los distribuidores comerciales o con la diplomacia norteamericana, mientras que en otros casos las relaciones más estrechas se establecen con los medios educativos y los grupos políticos radicales. Unos muestran una tendencia hacia una integración exclusiva y otros hacia la

ampliación de su base de afiliados. Mientras que algunos discursos atienden a la necesidad de la promoción de un cine nacional, otros denigran esas prácticas y se centran en un canon europeo, etc. Pero lo que dejan todas estas diferencias en claro es que lo que está en discusión es el propio «modelo de cineclub». Para poder analizar estos procesos simultáneos y a la vez diversos es necesario pensar ese modelo alejándolo del sentido común con el que damos atribuciones que creemos válidas como si fuera un saber compartido y unívoco.<sup>14</sup> Si bien en los estatutos y publicaciones, así como en las voces testimoniales, ese sentido común se expresa sin que parezca ser necesario mayores desarrollos (es notoria todas las veces que he leído lo del «un cineclub como los europeos»),<sup>15</sup> es necesario revisar esos sobreentendidos. Atender a esta complejidad en el propio concepto también es difícil porque se transmite como si fuera una regla o protocolo por seguir, y las publicaciones se llenan de textos que explican qué es un cineclub y cómo se debe formar un cineclub. Las federaciones de cineclubes también funcionan como un espacio de regulación de estas prácticas, así como los contactos formales e informales entre los actores. Es justamente por esa supuesta uniformidad y el constante sentido implícito sobre el tema que se vuelve indispensable repensar este tema.

Para desentrañar este problema me resulta pertinente detenerme en la investigación que desarrolló Soullés-Debats (2017) sobre qué cultura cinematográfica han desarrollado los cineclubes en Francia luego de la segunda posguerra. El elemento más interesante de esta investigación es que da cuenta de un medio muy diverso a partir de un documentado trabajo de campo. De esa mirada ampliada surge la importancia que tuvieron los movimientos de educación popular y las iniciativas acerca del cine educativo en la consolidación del cineclubismo francés. Acompañando los tiempos políticos, la expansión estuvo asociada a las luchas por la liberación y frentes populares, pero también a la incidencia de otros actores como la iglesia católica. Estos datos no solo son muy significativos por su importancia cuantitativa, pero este es un elemento a desatacar: entre 1955 y 1962 el 70 % aproximado de los espectadores de cineclubes pertenecía a la Ufoles (la Federación de cineclubes que integraban los sectores de la educación laica) (Soullés-Debats, 2017, p. 553, anexo 3). Prestar atención a esa filiación nos ayuda a pensar el modelo

---

<sup>14</sup> El relato compartido asume un modelo vinculado a la cinefilia erudita, dedicado a la formación en cultura cinematográfica centrada en la difusión de un corpus canónico y en oposición a la circulación comercial del cine. Esas ideas se reiteran en la obra de corte memorialista citada (Hintz; Costa y Scavino), en las propias historias institucionales de las entidades cinéfilas y en los relatos orales. Parte de la bibliografía académica que aborda este objeto asume la exclusividad de esas características, como podemos ver en la doble vertiente —cine arte / neorrealismo— que plantea Schroeder Rodríguez (2016). Algunas de las investigaciones más documentadas sobre los procesos locales pero que parten del trabajo con testimonios también reiteran algunas de estas ideas como Silveira (2019, pp. 90-91) o Broitman (2020, primera parte, capítulo 3).

<sup>15</sup> Por ejemplo, para el caso uruguayo podemos citar como la editorial del primer número de la revista Cine Club (febrero de 1948) que la se reconocen como continuadores de esa tradición, apelando a los cineclubes franceses de la década del veinte.

en otros términos y hacer visible una tensión que estuvo presente en todo el proceso, la de la difusión de la cultura cinematográfica que pone en el centro el interés de la promoción del cine como expresión artística, y por otro lado, el interés en la formación cultural integral de las personas por medio del cine. En síntesis, se trataba de la disputa del cine como fin o como medio.

Souillés-Debats retoma algunas ideas de Jullier y Leveratto que plantean la existencia de una modalidad cinematográfica propia de los cineclubes.

La organización práctica de proyecciones de películas está abierta a todos a través de una actividad intelectual de reflexión y producción de conocimiento sobre la historia y la estética del cine que el movimiento pretende compartir con todos los espectadores. Esta acción toma la forma de operaciones de proselitismo cultural y jerarquía de calidad cinematográfica. La institucionalización del movimiento tiene como objetivo imponer la legitimidad de este conocimiento intelectual a todos los consumidores, así como a los profesionales del cine y al público autorizado (2012, p. 30)

Tomando en cuenta ese contexto más diverso que muestran las federaciones de cineclubes, pero también considerando el panorama latinoamericano que recorrimos, creo que es válido pensar la pregunta que se plantea Souillés-Debats sobre la posibilidad de verificar la existencia de una cinefilia de cineclub, una cultura cinematográfica compartida bajo esas características.

La idea de una referencia compartida también se complica en el caso regional debido a la dificultad de generar correlaciones entre las distintas etapas del cineclubismo, esas olas que ubican un primer momento a partir de los círculos parisinos de la década del veinte, una segunda ola que surge a partir de 1944 y se expande en los años cincuenta y una nueva ola a mediados de los sesenta a partir del recambio generacional. Algunos casos como el de Buenos Aires, parece remitir a ese modelo con algunas desincronizaciones, pero visto de cerca, tanto este ejemplo como los otros analizados plantean cronologías disímiles. Tal como vimos en las tradiciones en las que los distintos grupos quisieron legitimar sus iniciativas, la apelación a «los cines clubes europeos» hacen más referencia a la primera ola, que a los movimientos de la segunda posguerra. Documentos y estatutos, publicaciones y programaciones, parecen buscar referencias en la primera ola de la cinefilia, y en parte esta parece ser también la referencia del cineclubismo uruguayo de finales de los cuarenta.

Sobrevuela a este problema otro más significativo y que está presente en las disputas que vemos en los testimonios y documentos sobre las dificultades que

encontramos en algunos de los casos estudiados para lograr establecer esa cultura cinematográfica modélica. Este problema no parece surgir tanto de la falta de interesados por la propuesta, sino en la dificultad de encuadrar las distintas prácticas con las que esos públicos se relacionan con el cine. Las quejas que recoge Navitski de los organizadores del Cine Club de Colombia sobre el poco interés que mostraba el público local en la programación y en los debates también se encuentran en los boletines de los cineclubes montevideanos que regañan a los socios por no adoptar las prácticas correctas del buen cineclubista). Pero ellas no hablan de un desinterés por el cine. De hecho, uno de los problemas que llama la atención en este proceso, tuvo que ver con la expansión del público que llegaba a colmar estas salas alternativas. Frente a varias formas de ejercer la cinefilia, una práctica que en principio admite muchas formas de cultivar ese amor por el cine, esta cinefilia particular que quiere imponer el modelo clásico, insiste en distinguir, jerarquizar y también disciplinar: «Así, el cine-club sigue siendo, sobre todo, la expresión de una utopía llevada por una cierta elite cinéfila, convencida de que la formación de clases populares puede, a largo plazo, romper las cadenas del oscurantismo en el entretenimiento mercantil»<sup>16</sup> (Souillés-Debats, 2017, p. 35).

Como hemos visto, esta utopía de elite cinéfila estuvo representada con muchos matices en los procesos latinoamericanos, que también vivieron las incidencias de las tres matrices del movimiento de cineclubes que Fabrice Montebello identificó para el proceso francés: el comunismo, la iglesia y el movimiento de educación popular (citado en Souillés-Debats, 2017, p. 43). Hemos visto en este recorrido la participación del Partido Comunista en algunos de los casos. La presencia de la iglesia católica que aparece con toda franqueza en el caso de Lima también tuvo incidencias en procesos que en principio consideraríamos distantes, como en el laico Uruguay. La influencia de la OCIC es uno de los temas que nos debemos en la región.

Con relación a la educación popular planteo que está presente como política de Estado y que se expresa en un espacio institucional que no asociamos con el cineclubismo, porque en los modelos locales, la práctica habitual de llevar cine a las escuelas y fomentar la educación por el cine, por más que estuviera acompañada debates y materiales impresos que pusieran en contexto las obras, no se reconocía como un lugar de promoción de la cultura cinematográfica. Creo que es necesario revisar todas las actividades que se han llevado a cabo desde la esfera pública vinculada a la producción y difusión de materiales audiovisuales que tuvieron presencia en los ámbitos de formación. Estos elementos parecen expresarse tanto en las palabras programáticas de González Casanova en México, como con en las tareas de Mauro Humberto en el Instituto de Nacional do Cinema Educativo (INCE) en

---

<sup>16</sup> «Ainsi, le ciné-club reste et demerue avant tout l'expression d'une utopie portée par une certaine élite cinéphile, convaincue que la formation des classes populaires pourra, á terme, briser les chaines de l'obscurantisme du divertissement mercantil».

Brasil (Morettín, 1995). Este tema también ha sido estudiado por María Luisa Ortega en caso español en «Realismo, documental y educación ciudadana en España» (2013). Con diferencias en las cronologías, encontramos sintonías muy importantes con los procesos latinoamericanos y algunos protagonistas compartidos, siendo interesante observar las mismas tensiones presentes dentro del ámbito cineclubista relacionadas a las posibilidades y los límites de una cultura del cine o por el cine para las masas ampliadas.

La dificultad por integrar prácticas que podrían asociarse —los espacios de difusión por fuera del circuito comercial y que se ocupan de otras funciones del cine— también da cuenta de esas tensiones y tiene su origen en las distintas identificaciones que reconocen estos movimientos en sus apelaciones a la primera ola cineclubista de los veinte. Considero que en este caso también se hacen presentes los modelos que reconocen luego distintas tradiciones. Encuentro en parte de los discursos que se hacen cargo de expresar ese ideal elitista los ecos de la línea de Ricciotto Canudo. Esta apelación solía ser explícita en su búsqueda por estabilizar una jerarquía de salas de cine y en la necesidad de marcar una distinción entre lo que se podía considerar expresión del arte y lo que no. Por otro lado, en muchos de los intentos por relacionar esta cultura cinematográfica a otros públicos, se hace presente el «modelo Delluc» y sus postulados por generar espacios de encuentro entre los «cineastes» y los espectadores (Gauthier, 1999, pp. 19-21, 55-62).

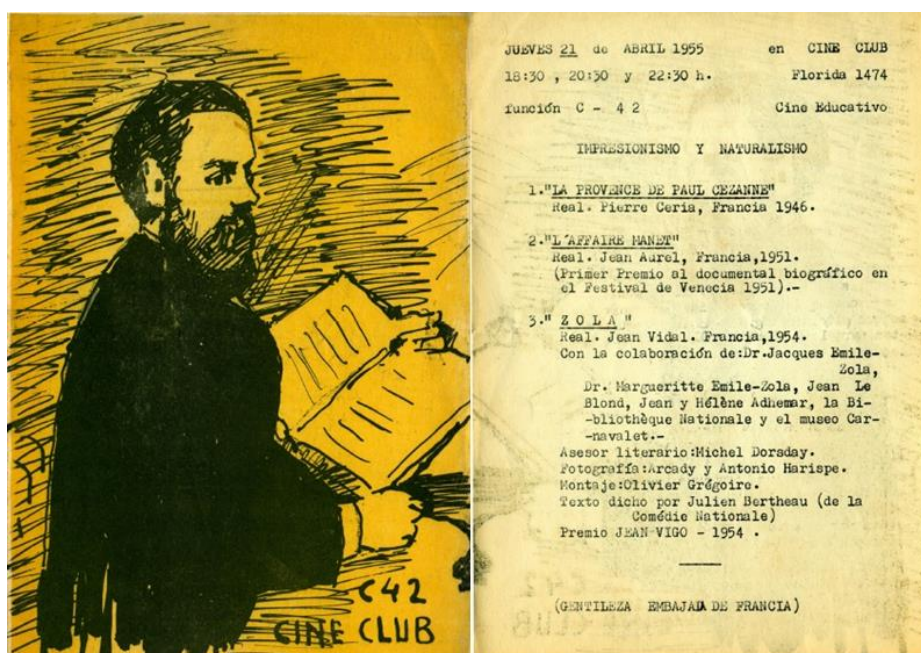


Foto 5: Programa de Cine Club del Uruguay del 21 de abril de 1955

Finalmente, estos debates estuvieron presentes en las federaciones francesas que buscaron teorizar sin resolver, las distinciones entre la «cultura por el cine» y la «cultura cinematográfica» (Souillés-Debats, 2017, p. 47). En el caso de Uruguay, el Departamento de

Cine Arte fue expresión de esta disputa que se formuló de forma explícita en sus programas y se expresó en el giro del cine arte hacia el cine documental dentro de sus programaciones hacia la década del cincuenta y la vocación por cumplir con el «verdadero destino del cine», en este caso legitimado bajo la retórica griersoniana (Amieva, 2018). Las tensiones del proceso vistas desde esta perspectiva también nos ayudan a salir de algunas lecturas que sintetizan el período bajo la reproducción de modelos dicotómicos como el que plantea Schroeder Rodríguez (2016).

Este largo recorrido no busca saldar un debate, pero sí hacer explícita la necesidad de revisar esas ideas previas con las que llenamos de significado el «modelo cineclub» y analizar en detalle todas las modalidades que surgen en este contexto que ya de por sí parece acotado. No me interesa plantear categorizaciones con todos estos modelos, ni ubicar a cada caso en una línea precisa, sino buscar comprender cada práctica en cada contexto. Me parece atinado pensar estos problemas tomando en cuenta los debates que surgieron sobre ese modelo francés tan citado por los actores locales, que para la década del cincuenta se encontraban celebrando un modelo de iniciación a la cultura cinematográfica, y la denuncia de una deriva cineclubista acusada de mantener un espíritu de capilla y cierto esnobismo cultural (Souillés-Debats, 2017, p. 53).

Creo que es necesario revisar muchos de los sentidos comunes con los que nos acercamos a estudiar la tan mentada cultura cinematográfica a que asociamos con la cinefilia erudita. Este marco más diverso de modelos propuestos en los que encontramos la incidencia del cine educativo y la educación popular ayuda a volver legibles algunas de las fuentes que abordamos en nuestras investigaciones, como las publicaciones que produjeron los cineclubes uruguayos en la década del cincuenta. Sin ese otro contexto transnacional en donde los actores son más institucionales que personales, donde el impacto de la política se hace presente con fuerza y en el cual el cine se expresa con formatos muy diversos, resulta muy complejo comprender las actividades y las programaciones que se distancian de ciertos repertorios preconcebidos con los que asociamos estas prácticas. Las palabras clave que mencionaba al comienzo ya no pueden ser leídas como contraseñas que nos permitan descifrar las características de los medios alternativos a la difusión del cine comercial, y cuyas particularidades tendrán una presencia muy significativa en la siguiente etapa de rupturas.

## Referencias bibliográficas

- \* Cine Arte (1942), *Cine Arte*, Buenos Aires.
- \* Club Gente de Cine (1954), *Club Gente de Cine*, Buenos Aires.
- \* *Revista Cine Club* (1949) número 7 y número 9, Montevideo



- AGRAMONTE, A. y CASTILLO, L. (2013). *Cronología del cine cubano*, tomo 3: 1945-1952. La Habana: Ediciones ICAIC.
- ALMENDROS, N. (1996). *Días de una cámara*. Barcelona: Seix Barral.
- AMIEVA, M. (2012). Cine Arte del SODRE en la conformación de un campo audiovisual en Uruguay. Políticas públicas y acciones individuales. *Revista Cine Documental*, (6).
- (2017). El «amateur avanzado» como cine nacional: El caso del cine uruguayo en la década de 1950. *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, (16).
- (2018). El Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE: las voces del documental y un espacio de encuentro para el cine latinoamericano y nacional. En: G. TORELLO (Ed.). *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*. Montevideo: Irrupciones Grupo Editor.
- (2020). *La conformación del campo cinematográfico en Uruguay en la década del 50*. Tesis de Doctorado en Historia (en curso). La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- BEDOYA, R. (1995). *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*. Lima: Universidad de Lima-Fondo de Desarrollo Editorial.
- BROITMAN, A. (2020). *La cinefilia en la Argentina. Cineclubes, crítica y revistas de cine en las décadas de 1950 y 1960*. Tesis inédita de doctorado. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- CHANAN, M. (2004). *Cuban Cinema*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- CORREA JR, F. D. (2010). *A Cinemateca Brasileira. Das luzesaos anos de chumbo*. San Pablo: Editora UNESP.
- (2012). *O Cinema como Instituição: A Federação Internacional de Arquivos de Filmes (1948-1960)*. Tesis inédita de doctorado. San Pablo: Faculdade de Ciências e Letras de Assis, UNESP, Universidade Estadual Paulista.
- COSTA, J. y SCAVINO, C. (2009). *Por amor al cine: Historia de Cine Universitario del Uruguay*. Montevideo: Ricardo Romero Curbelo Editor.
- CRUZ MELO, I. DE F. (2016). *Cinema é mais que filme»: Uma história das Jornadas de Cinema da Bahia (1972-1978)*. Salvador: Eduneb.
- DE BAECQUE, A. (Comp.) (2005). *Teoría y práctica del cine. Avatares de una cinefilia*. Barcelona: Paidós.
- DE VALCK, M. y HAGENER, M. (Eds.) (2005). *Cinephilia Movies, Love and Memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- DIMITRIU, CH. (2007). La Cinemateca argentina - Entrevista con Guillermo Fernández Jurado. *Journal of Film Preservation*, (74-75), 15-34. Recuperado de <https://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/History/FIAF-History/Digitized-documents/OHP%20ltw%20published%20in%20JFPs%20and%20Website/Guillermo%20Fernandez%20Jurado%20interviewed%20by%20Christian%20Dimitriu%20-%20Published%20in%20JFP%2074-75%20Nov%202007.pdf>.

- GAUTHIER, Ch. (1999). *La passion du cinema. Cinéphiles, cine-clubs et sallesspécialisés*. París: École Nationale des Chartres.
- GONZÁLEZ CASANOVA, M. (1961). *Qué es un cine club?* Ciudad de México: UNAM-Dirección General de Difusión Cultural, Sección de Actividades Cinematográficas.
- HAGENER, M. (2007). *Moving Forward, Looking Back: The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*. Ámsterdam: Amsterdam University Press.
- (2014). *The Emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919-1945*. Nueva York-Oxford: Bergham.
- HINTZ, E. (1998). *Algo para recordar. La verdadera historia del Cine Club del Uruguay*. Montevideo: Ediciones de la Plaza.
- JULLIER, L. y LEVERATTO, J.-M. (2012). *Cinéfilos y cinefilias*. Buenos Aires: La Marca editora.
- KOZAK, D. (2013). *La mirada cinéfila. La modernización de la crítica en la revista Tiempo de Cine*. Mar del Plata: Ediciones Festival de Mar del Plata.
- MIDDENTS, J. (2009). *Writing National Cinema. Film Journals and Film Culture in Peru*. New Hampshire: Dartmouth College Press.
- MORETTIN, E. (1995). Cinema educativo: uma abordagem histórica. *Comunicação & Educação*, (4), 13-19.
- NAVITSKI, R. (2018). The Cine Club de Colombia and Postwar Cinephilia in Latin America: Forging Transnational Networks, Schooling Local Audiences. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 38 (4), 808-827.
- ORTEGA, M. L. (2013). Realismo, documental y educación ciudadana en España. *Cahiers de Civilisation Espagnole Contemporaine*, 11.
- PARANAGUÁ, P. A. (1998). Of Periodizations and Paradigms: The fifties in Comparative Perspective. *Nuevo Texto Crítico*, xi (21/22), 31-44.
- ROUD, R. (1983). *A passion for films, Henri Langlois and the Cinematheque Francaise*. Nueva York: Viking Press.
- SANJURJO, Á. (1994). *Tiempo de imágenes*. Montevideo: Arca.
- SCHROEDER RODRÍGUEZ, P. (2016). *Latin American Cinema: A Comparative history*. California: University of California Press.
- SEL, S. (2016). Modernización, información e ideología en el cine científico argentino (1898-1957). En: A. ALTED y S. SEL (Comps.). *Cine científico y educativo en España, Argentina y Uruguay*. Madrid: UNED-Editorial Universitaria Ramón Areces.
- SILVEIRA, G. (2019). *Cultura y cinefilia: Historia del público de la Cinemateca Uruguaya*. Montevideo: Cinemateca Uruguaya.
- SOUZA, C. R. de (2009). *A cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. Tesis inédita de doctorado. San Pablo: Departamento de Cinema, Televisão e Rádio, Escola de Comunicações e Artes, USP.

SOUILLÉS-DEBATS, L. (2017). *La Culture cinématographique du mouvement ciné-club. Une histoire de cinéphilies (1944-1999)*. París: Association Française de Recherche sur L'histoire du Cinéma.

TEPPERMAN, CH. (2015). *Amateur cinema. The rise of North American Moviemaking, 1923-1960*. California: California University Press.