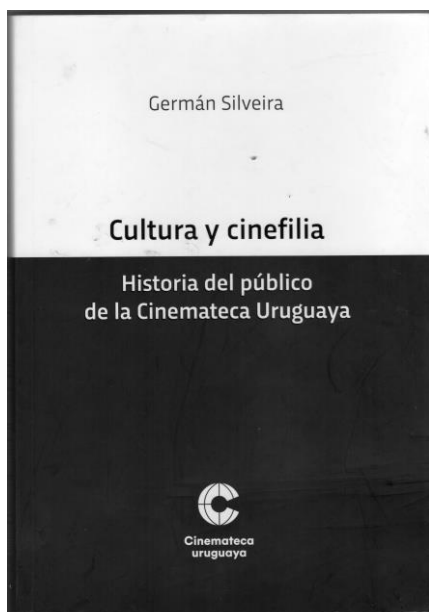


Sobre Germán Silveira. *Cultura y cinefilia. Historia del público de la Cinemateca Uruguaya*. Montevideo: Cinemateca Uruguaya, 2019, 300 pp., ISBN 978-9974-94-571-5.

Por Ana Broitman*



Durante la dictadura militar uruguaya (1973-1984) una institución cultural con una larga tradición asumió nuevas características que le permitieron atravesar esos años oscuros y congregar a un público de rasgos particulares, en un contexto autoritario en el que las manifestaciones colectivas estaban expresamente prohibidas. Esa es la historia que cuenta Germán Silveira en *Cultura y cinefilia. Historia del público de la Cinemateca Uruguaya*, preguntándose específicamente por las características singulares de los espectadores

que se congregaron en torno a esas pantallas y por el sentido de sus prácticas. El libro resulta un aporte sustantivo a la hora de reconstruir los consumos cinéfilos y las instituciones que los propiciaron y les dieron forma a lo largo del siglo XX en América Latina.

Paradójicamente, los años de la dictadura pueden ser considerados como el periodo más importante en la vida de la Cinemateca Uruguaya, ya que salió fortalecida a partir del reconocimiento a su tarea formativa y también al relato que la situó en la trinchera de la resistencia cultural durante la dictadura. Señala Silveira:

En tiempos oscuros, las salas de cine se transformaron en espacios de encuentro y de interacción social. También fueron espacios de contestación. A

pesar de aquellas circunstancias represivas, un público logró conformarse en torno a la institución, dar signos de vida pública y participar activamente de un espacio simbólico de libertad; un público al que podemos llamar el público de la Cinemateca (18).

La investigación se organiza en dos partes. En los primeros capítulos se realiza una reconstrucción histórica de la cinefilia en Uruguay, a partir de las primeras formas de la crítica cinematográfica y el cineclubismo, hasta llegar a la fundación de la Cinemateca en 1952. Para los años setenta, la entidad era una de las más importantes de América Latina, donde también se habían creado instituciones similares en Brasil, México, Cuba y Argentina, siguiendo el modelo de la Cinemateca Francesa: sociedades civiles creadas por intelectuales, críticos e integrantes de cineclubes interesados en la preservación del patrimonio cinematográfico. En la segunda parte el libro aborda el periodo de “consolidación institucional”, a partir de la implementación de un sistema de socios en 1975 que permitió el nacimiento del “público de la Cinemateca”.

Silveira recurre a documentos y fuentes escritas (revistas, programación, recortes de prensa), junto con testimonios orales de informantes institucionales y miembros del público de aquel entonces para indagar sobre la experiencia y el sentido que tenía ir al cine dentro del conjunto de prácticas culturales cotidianas. La búsqueda apunta a presentar la influencia del contexto histórico en las formas de recepción y los mecanismos a través de los cuales el público se apropió del cine como un espacio de libertad cultural, frente a la vigilancia y el control impuestos por el régimen.

En el recorrido se revisan las distintas perspectivas teóricas que han abordado la cuestión de lo público en la historia occidental, trabajando conceptos como esfera pública burguesa, publicidad, opinión pública y públicos lectores, a partir de autores como Jerome Bôurdon, Jürgen Habermas, Roger Chartier, Robert Darnton y Gabriel Tarde. Y se propone la siguiente hipótesis: los lugares de

cultura —como la Cinemateca— a pesar de las coerciones ejercidas directa e indirectamente por el poder autoritario de una dictadura, son aquellos mejor preparados para transformarse en espacios de diálogo y dar paso al surgimiento de un espacio público político.

Por otra parte, los estudios de recepción le permiten al autor incorporar la influencia de la crítica en las estrategias del público para mirar y entender el cine. La defensa del cine como medio de expresión artística tiene su correlato en los modos de recepción del lector-espectador ideal construido por el discurso de la crítica. Desde esa perspectiva Silveira considera las distintas concepciones del cine que plantea el concepto de cinefilia, constatando que las instituciones vinculadas con la preservación y difusión de films no defienden el cine sin más, sino cierto cine al cual le otorgan un valor artístico, cultural e histórico. En ese sentido la existencia misma de una cinemateca es consecuencia de la cinefilia —esa forma particular de “amor” al cine que conjuga saber y placer—, al tiempo que contribuye a consolidar el estatuto artístico de las obras fílmicas. Y la línea de la Cinemateca Francesa, seguida por las instituciones latinoamericanas, marcaba no solo conservar una colección desde un punto de vista patrimonial, sino también difundir y promover la cultura cinematográfica del público mediante la exhibición.

Las dinámicas de conformación de la cultura cinematográfica fueron similares en el Río de la Plata a las que tuvieron lugar en otros países de América y Europa a comienzos del siglo XX, en el marco del desarrollo de los medios de comunicación masivos. Hacia los años veinte, el cine llamaba la atención de algunos intelectuales que comenzaban a considerarlo un medio de expresión artística, pese a las resistencias de quienes lo veían como un mero entretenimiento.

En ese marco la crítica asume una misión pedagógica centrada en la formación de públicos, planteando la distinción entre dos tipos de cine: comercial y

artístico. También organiza a los espectadores, desde esta perspectiva, en dos extremos: el gran público y el público cinéfilo, formado por la misma crítica que se propone dotarlo de herramientas para interpretar los films. En esta historia, los críticos del semanario *Marcha* (1939-1974), la creación del Departamento de Cine Arte del Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica (SODRE) en 1944 y la sección de cine del diario *El País*, a cargo de Homero Alsina Thevenet desde 1954, tuvieron un rol protagónico.

Silveira denomina a esta época como “fermental” para la cultura cinematográfica, ya que prepara el terreno para el desarrollo del movimiento cineclubista en un entorno cultural y artístico efervescente a partir de mitos, ideas y creencias que quedaron fijados en la memoria colectiva. Y sostiene que la que denomina crítica “culta” pretendía formar un espectador construido a su imagen y semejanza, mientras que se negaba a discutir con otro público de gustos más populares. El libro analiza específicamente dos de estos “mitos fundadores”: la campaña contra el doblaje (entre 1945 y 1947) y el “descubrimiento” de Ingmar Bergman; y los caracteriza como cruzadas elitistas que buscan legitimar cierto tipo de gustos a través del prestigio de la opinión del crítico, en nombre de los valores artísticos del cine.

Junto con la crítica, el movimiento cineclubista de la década del cuarenta —inserto en la vanguardia intelectual y estética— fue clave para difundir el cine independiente, promover el diálogo entre público y realizadores y combatir la censura, así como para imponer la consideración del cine como medio de expresión artística en un momento en que el que no gozaba aún de legitimidad entre los hombres de letras. En este escenario fueron fundamentales ciertas influencias externas como la de Henri Langlois, al frente de la Cinemateca Francesa, el documentalista John Grierson, o las revistas *Cahiers du Cinéma*, *Sequence* y *Sight & Sound*.

La fundación de Cine Arte del SODRE —una entidad estatal que asumió la difusión de films no comerciales y reconoció el carácter cultural del cine y su interés educativo y formativo— y de los cineclubes del Uruguay y Cine Universitario, sentaron las bases para una cultura cinematográfica local. Los cineclubes impulsaron concursos de aficionados y sostuvieron una política editorial con publicaciones que dejaron huella, como las revistas *Cine Club* y *Film*, respectivamente. Ambos formaron parte de las redes internacionales creadas para lograr el intercambio de películas y unieron sus archivos para crear la Cinemateca Uruguaya en 1952, a instancias del modelo propuesto por Langlois, para poder integrarse a la Federación Internacional de Archivos de Films (FIAF), lo que sucedió en 1953. La Cinemateca, además de películas, preservaba todo tipo de documentos relacionados con el cine y tenía una política de exhibición orientada a la formación de espectadores desde una perspectiva histórica y artística.

El público que se nucleó alrededor de estas instituciones de divulgación de la cultura cinematográfica conformó una elite que se arrogaba la capacidad exclusiva de reconocer al cine en tanto que arte, según la acepción dominante instalada. Esta comunidad, formada en la visión de films extranjeros, exigía un cine independiente que no se plegara a los cánones de la industria y rechazó sistemáticamente los intentos de producción local en las décadas del cuarenta y cincuenta, considerados carentes de calidad artística. La crítica “cultura” fue reactiva frente al cine nacional y las películas populares, del mismo modo que en los demás países de América Latina, al menos hasta los años sesenta, cuando aparecieron los nuevos cines en la región.

La consolidación institucional

La organización de la Cinemateca Uruguaya contempla, como se dijo, una etapa fundacional, entre 1952 y 1975, en la cual el público era el de los cineclubes, a la par que desarrollaba una programación propia con ciclos

regulares. El segundo periodo, de consolidación institucional, comienza en 1975, cuando se independiza de los cineclubes a partir de una campaña de afiliaciones y comienza a tener una programación propia en salas alquiladas. Esto le permite generar mayores ingresos y mejora las posibilidades de preservación de la colección.

En la década del sesenta la institución tuvo que afrontar los problemas que surgieron en el marco de la radicalización política del periodo y las distintas líneas al interior de la izquierda. Mientras que la Cinemateca se referenciaba – aunque no de modo orgánico– en el partido comunista, un grupo de críticos de *Marcha* creó la Cinemateca del Tercer Mundo (C3M), alineada con los tupamaros y con simpatías hacia la lucha armada. La C3M no se pensaba como un archivo, sino que su propósito era hacer películas antes que preservarlas, y reunir a jóvenes realizadores identificados con el Nuevo Cine Latinoamericano.

Entre ambos modelos había diferencias y rivalidades que daban cuenta de dos maneras de interpretar al cine. La Cinemateca Uruguaya estaba dirigida por críticos y se enfocaba en la promoción de la cultura cinematográfica a través de la programación de obras que consolidaran el conocimiento de la historia del cine; mientras que la C3M enfrentaba al cine de autor, considerado burgués, y se alineaba con el clima político convulsionado de la época. Silveira señala que, paradójicamente, los films realizados por los cineastas de la C3M entre 1966 y 1974 pudieron verse, desde 1984, en la Cinemateca Uruguaya, que había sobrevivido a la dictadura y se había transformado en un bastión de resistencia cultural.

La Cinemateca Uruguaya se consolidó, entonces, al implementar una exitosa campaña de afiliación y una política propia de programación. Así logró incorporar 6000 socios entre 1975 y 1980; y llegó a los 16.000 en 1983. Estos datos llevan a Silveira a proponer que la Cinemateca tomó el relevo de los

cinoclubes, intervenidos o asfixiados por la dictadura, aprovechando la cubierta que le brindaba su función de archivo de films no identificado como centro de reunión. Durante este periodo mantuvo una posición independiente, aunque no apolítica, que le permitió asegurar su continuidad en momentos críticos para la vida de las instituciones culturales. En un contexto de proscripciones y censura, la Cinemateca implementó tácticas de resistencia y caminos alternativos que le permitieron sobrevivir, con apoyo de las representaciones diplomáticas extranjeras.

Silveira registra que mientras en las salas de estreno los espectadores disminuían, el circuito de salas de la Cinemateca congregaba gran cantidad de público. Un público que desarrolló un vínculo afectivo y un sentido de pertenencia fuerte hacia la institución. Y se pregunta qué significaba formar parte de ese público *de* la Cinemateca. Las respuestas las busca en los testimonios que permiten profundizar en la identidad y la pertenencia a una “comunidad de interpretación”. Las entrevistas a socios de la institución durante la dictadura buscan hacer emerger rasgos comunes, modos de ver, marcos interpretativos y el sentido que tuvieron determinadas películas en aquel contexto político. La variable económica se impone también al destacarse que la Cinemateca era una opción para ver muchas películas a un costo accesible, en un momento en que la oferta cultural era muy restringida: el abono mensual tenía el mismo valor que dos entradas en el circuito comercial y permitía acceder a cincuenta films en el mes.

La Cinemateca, además, apoyaba su trabajo de difusión de la cultura cinematográfica con diferentes publicaciones: fichas críticas, hojas de sala, boletín mensual y una revista de distribución gratuita entre los socios. Estos dispositivos permitían situar la recepción de los films en una tradición de reconocimiento a la obra de directores consagrados por parte de una generación de jóvenes que rondaban los 20 años y eran asiduos consumidores de cine de autor: “Ese público dejó de ser un simple espectador de cine y se

transformó en un actor colectivo identificado con la importancia de lo cultural como un espacio de libertad, en aquel contexto represivo” (261).

Así, Silveira concluye que el rol principal de la Cinemateca durante la dictadura uruguaya no fue solo la preservación de películas, sino que también se preservó la memoria democrática y se propició el espíritu crítico, a partir de una programación de características particulares que produjo “microespacios de libertad, independientes del control del panóptico central”.

*Ana Broitman se encuentra cursando el programa de Doctorado de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (FCS-UBA). Es Licenciada en Ciencias de la Comunicación Social (FCS-UBA) y cursó la Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad de San Martín. Se desempeña como docente en la Universidad de Buenos Aires, en las asignaturas Teoría de los Medios y la Cultura (Facultad de Filosofía y Letras) e Historia de los Medios y Sistemas de Comunicación (FCS); y en la Universidad del Cine, en Historia del Cine Documental Argentino y Latinoamericano. Dirige el Grupo de Investigación en Comunicación “Recepción, circulación y crítica de cine en la Argentina” (FCS-UBA) y el proyecto “Espacios de exhibición cinematográfica no comerciales. Historia y actualidad de las salas de barrio, cineclubes y otros formatos en la ciudad de Buenos Aires” (Programa de Reconocimiento Institucional de Investigaciones, FCS-UBA). Su campo de investigación lo conforman la cinefilia, los cineclubes y la prensa cinematográfica, dentro de una perspectiva que toma el hecho fílmico como fenómeno sociológico y cultural. Email: anabroitman@yahoo.com.ar